



**COLEÇÃO CINEMA ESTRONHO
VOLUME 10**

**TODOS OS DIREITOS DA OBRA RESERVADOS À
ANDREA ORMOND**

AUTORA

Andrea Ormond

PREFÁCIO E APRESENTAÇÃO

André Setaro e Eduardo Valente

REVISÃO

Marcelo Amado

PROJETO GRÁFICO E CAPA

Marcelo Amado

FOTOGRAFIAS INTERNAS

Quando não creditadas na foto, são fotos e/ou pôsteres de divulgação do estúdio ou retiradas das películas das quais fazem parte.

FOTOGRAFIAS DO VERSO DA CAPA

André Valli no filme *O vampiro de Copacabana* (foto do acervo de Xavier de Oliveira); Yoná Magalhães em *Deus e o Diabo na terra do sol* (foto de divulgação do filme).

EDITOR RESPONSÁVEL

Marcelo Amado

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Ormond, Andrea;

Ensaios de Cinema Brasileiro: dos filmes mudos à pornochanchada...
- São José dos Pinhais, PR: Editora Estronho, 2016. 284 pg.

ISBN: 978-85-64590-99-1

1. Ensaios Brasileiros. 2. Ormond, Andrea I. Título

CDD-B869.4

índice para catálogo sistemático:1. Ensaios Brasileiros. CDD-B869.4

1ª edição - 2016

**Todos os direitos desta edição reservados à Editora Estronho
São José dos Pinhais - Paraná - Brasil**

 [estronhobook](#)
 [estronho](#)
 [estronho](#)
 [editora.estronho.com.br](#)


EDITORA
ESTRONHO

ENSAIOS DE CINEMA BRASILEIRO

DOS FILMES SILENCIOSOS À PORNOCHANCHADA



1

ANDREA ORMOND



SÃO JOSÉ DOS PINHAIS, PR - BRASIL



ÂNGELA VALÉRIO E ANDRÉ VALLI EM *O VAMPIRO DE COPACABANA* (1976)
FOTO DO ACERVO DE XAVIER DE OLIVEIRA

Ao Carlos, por tudo o que me ensinou.



**ESTA É UMA VERSÃO DE
DEGUSTAÇÃO (em baixa resolução)
CONTENDO O SUMÁRIO, PREFÁCIOS
NOTA DA AUTORA E O
PRIMEIRO CAPÍTULO.**

EDITORA ESTRONHO

www.lojaestronho.com.br

www.estronho.com.br/blog

9 PANORAMA VASTO E CRÍTICO SOB OLHAR DE ANDREA ORMOND, POR ANDRÉ SETARO
11 GENEROSA PAIXÃO, POR EDUARDO VALENTE
15 INTRODUÇÃO
17 O CINEMA SILENCIOSO NO BRASIL: UM INVENTÁRIO CRÍTICO
39 O ÉBRIO (1946)
45 TICO-TICO NO FUBÁ (1952)
49 O GRANDE MOMENTO (1958)
51 O HOMEM DO SPUTNIK (1959)
57 BARRAVENTO (1961)
61 TRAGAM-ME A CABEÇA DE ANSELMO DUARTE
65 OS CAFAJESTES (1962)
69 BOCA DE OURO (1962)
73 CINCO VEZES FAVELA (1962)
77 O ASSALTO AO TREM PAGADOR (1962)
81 PORTO DAS CAIXAS (1962)
85 VIDAS SECAS (1963)
89 OS FUZIS (1963)
91 GANGA ZUMBA (1964)
93 NOITE VAZIA (1964)
97 DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (1964)
101 À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA (1964)
103 SÃO PAULO SOCIEDADE ANÔNIMA (1965)
107 CARLOS HUGO CHRISTENSEN: DESVENDANDO O ENIGMA
117 MENINO DE ENGENHO (1965)
119 O DESAFIO (1965)
123 A FALECIDA (1965)
127 O PADRE E A MOÇA (1966)
133 TERRA EM TRANSE (1967)
137 TODAS AS MULHERES DO MUNDO (1967)
141 A MARGEM (1967)
145 A NOITE DO MEU BEM (1968)
149 O BANDIDO DA LUZ VERMELHA (1968)
153 JUVENTUDE E TERNURA (1968)
155 ROBERTO CARLOS EM RITMO DE AVENTURA (1968)
159 OS PAQUERAS (1969)

- 163 O ANJO NASCEU (1969)
167 METEORANGO KID, HERÓI INTERGALÁTICO (1969)
171 EM FAMÍLIA (1970)
173 ESTRANHO TRIÂNGULO (1970)
175 GERAÇÃO BENDITA (1971)
179 UM HOMEM SEM IMPORTÂNCIA (1971)
183 COMPASSO DE ESPERA (1973)
185 A NOITE DO DESEJO (1973)
189 OS HOMENS QUE EU TIVE (1973)
191 TODA NUDEZ SERÁ CASTIGADA (1973)
195 SOBRE CONCLUSÕES ÓBVIAS
199 RAINHA DIABA (1974)
203 IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA (1975)
205 AS AVENTURAS AMOROSAS DE UM PADEIRO (1975)
209 PERDIDA (1975)
211 LILIAN M.: RELATÓRIO CONFIDENCIAL (1975)
215 O DESEJO (1975)
219 LÚCIO FLÁVIO, O PASSAGEIRO DA AGONIA (1977)
223 ÓDIO (1977)
229 CHUVAS DE VERÃO (1978)
231 GARGALHADA FINAL (1978)
235 OS INIMIGOS DE NELSON RODRIGUES
237 O OUTRO LADO DO CRIME (1978)
239 AMADA AMANTE (1978)
241 OS IMORAIS (1979)
243 AMOR BANDIDO (1979)
245 REPÚBLICA DOS ASSASSINOS (1979)
247 EU MATEI LÚCIO FLÁVIO (1979)
251 INTRODUÇÃO AO CINEMA POLICIAL BRASILEIRO
253 A MULHER QUE INVENTOU O AMOR (1979)
255 MUITO PRAZER (1979)
- 261 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS
265 ÍNDICE DE PERSONALIDADES
276 ÍNDICE DE FILMES



MAURÍCIO DO VALLE, COMO ANTÔNIO DAS MORTES EM *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* (1964)

FOTO: COPACABANA FILMES

EM MEADOS dos anos 2000, o advento de *Estranho encontro*, blog escrito por Andrea Ormond no espaço virtual, constituiu-se numa surpresa dada a sua singularidade na apreciação do cinema brasileiro. Sobre ter uma originalidade na expressão de seus pontos de vista, na escrita enxuta, no texto límpido e escoreito, Ormond, ao contrário da maioria dos críticos de cinema, enfocou, pela primeira vez, com a paixão de uma cinéfila e o rigor de uma ensaísta, a totalidade do cinema nacional, principalmente na investigação daqueles filmes rotulados de pornochanchadas sempre vistos com desprezo pela análise convencional dos jornais e revistas. Seu critério é o critério da procura analítica desgarrado das amarras ideológicas e dos sectarismos que tanto prejudicaram a visão em conjunto da produção brasileira. Mas Ormond tem uma perspectiva versátil na exegese das obras filmicas, contemplando todos os estilos, todas as nuances, a abarcar o cinemanovismo, o *underground* e o cinema que emergiu da Boca do Lixo paulistana.

Um filme reflete sempre o seu momento histórico, é reflexo de sua época. É, notadamente, reflexo do homem e suas circunstâncias. Ao aplicar o seu bisturi crítico-analítico em torno das mais desprezadas pornochanchadas, Ormond revela aspectos ocultos da sexualidade do homem (não se está falando em gênero) brasileiro em suas idiossincrasias cordiais em relação ao instinto humano. O resultado transcende o cinematográfico para se situar num plano sociológico ou, mesmo, antropológico. Assim, há muito que se esperava ter, em livro, a significativa produção de textos (um acervo extraordinário!), que se encontrava restrita à página da web, considerando a sua importância na contemplação do cinema brasileiro em sua totalidade significante.

Na exegese de Andrea Ormond, o propósito sempre é o de traduzir em palavras o sentimento e a compreensão proporcionados pelo filme. Não há lugar, nela, para *parti pris*, assumindo sempre a posição de uma leitora ávida na busca do sentido a que a obra analisada permite. Claro que a autora tem suas preferências, que são compartilhadas com o leitor, principalmente pelo universo sensual e ficcional (e com acentos autobiográficos) do refinado realizador Walter Hugo Khouri, por exemplo, como se pode deduzir de seus ensaios sobre as obras singulares do cineasta de *Noite vazia* (1964).

É, portanto, uma notícia alvissareira a publicação de *Ensaios de cinema brasileiro*, vasto panorama sobre a produção cinematográfica com fôlego e abertura para todos os gêneros de filmes, desde o espiritismo contido nas alegorias de *Nosso lar*, passando pela rebeldia indomável dos dois *Tropa de elite*,

a comédia de costumes mais deslavada como *Cinderela baiana*, ou a insólita *A mulher que inventou o amor*, a nostalgia bucólica de *Bar Esperança*, o chanchadístico criativo de *O homem do Sputnik*, o delírio de Carlos Hugo Christensen em *Viagem aos seios de Duília*, Ormond investe com apetite nos filmes de Ody Fraga, Jean Garrett, Victor di Mello, entre tantos, desprovida de preconceito e com total anuência às propostas temáticas que bifurcam *non chalance* com atos eróticos.

A distância histórica sempre favorece a interpretação de filmes de tempos idos e Ormond, com a sua peculiar visão livre e desembaraçada, faz análise perfuratriz, sem os vícios de linguagem dos aguerridos críticos da época, de obras cinemanovistas clássicas como *Deus e o Diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, *Os fuzis*, de Ruy Guerra, *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, *Porto das caixas*, de Paulo César Saraceni, *Menino de engenho*, de Walter Lima Jr., entre muitas outras. Um exemplo de seu tom crítico: “Apesar dos equívocos posteriores, a serem colocados em perspectiva, neste *Deus e o Diabo na terra do sol* construiu a obra fulminante, que os próximos e os afastados da ‘onda nova’ devem conhecer com fôlego. Cogitar do contrário, fechando-se no puro preconceito ou no endeusamento leviano, implica em autofagia, esse crime déspota que o anseio crítico não deixa mais persistir”.

Há ensaios especiais que precisam ser notados com cuidado: *Introdução ao cinema policial brasileiro*, *O cinema silencioso no Brasil: um inventário crítico*, *Tragam-me a cabeça de Anselmo Duarte*, *Os inimigos de Nelson Rodrigues*, *A mulher no cinema popular da Boca do Lixo*, *A noite do meu bem*.

O encontro com as páginas impressas dos escritos de Andrea Ormond, neste *Ensaios de cinema brasileiro* é uma rara oportunidade de se tomar conhecimento da versatilidade da produção cinematográfica brasileira. A substância dos textos vem, além do mais, acondicionada ao humor e ao prazer da leitura – não tão frequentes assim nas críticas de filmes.

* Crítico de cinema e professor da
Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia - UFBA.

SE AVENTURAR a ler os amplos escritos de Andrea Ormond sobre o cinema brasileiro é testemunhar o quão fascinante pode ser uma paixão. Sim, porque mais do que qualquer outra coisa (embora essas outras coisas existam em abundância, como espero demonstrar mais adiante), é a paixão de uma pessoa por uma expressão artística particular que transborda das páginas destes *Ensaio de cinema brasileiro*. E embora ler os textos seja altamente informativo, sob uma variedade grande de aspectos, o que esta coleção mais testemunha é essa paixão da escritora pelo seu tema. Como toda paixão, esta muitas vezes se revela desmedida, caudalosa, quase asfíxiante no seu aparente desejo de abraçar todo um mundo, toda uma História – apenas para se dar conta de que, por mais que se conte, que se veja, que se narre, ainda faltará sempre mais um filme, ainda faltará sempre mais um olhar, mais um personagem, mais uma anedota (e, para o olhar de Andrea, o paradoxo é que essa eterna ausência é o que parece fazer o próprio gesto de abraçar esse mundo inteiro, que é o cinema brasileiro, valer a pena).

Como complemento ideal, essa paixão se encontra com uma generosidade de olhar absolutamente acachapante, tão única e peculiar, mas que não parece nunca nos impor um programa. Claro que, como boa crítica que se preze, Andrea não se eximirá de tecer eventuais vaticínios ou elencar favoritos (Walter Hugo Khouri, por exemplo, é mais de uma vez afirmado no livro como “o maior diretor brasileiro” – o que não é pouco). Porém, independentemente de suas preferências eventuais por esse ou aquele cineasta, por esse ou aquele momento do cinema nacional, por esse ou aquele filme, em momento algum a autora se permite fechar os olhos para nenhuma possibilidade de descoberta e de análise. Assim, se o livro assume uma inegável missão de jogar luz sobre um número enorme de filmes e artistas/diretores que a historiografia mais oficial do cinema nacional empurrou para debaixo do tapete, por outro lado ela não foge da raia de propor novos textos sobre quase todos os maiores clássicos, já densamente analisados, do cânone cinematográfico brasileiro.

O principal motivo pelo qual ela pode se permitir esse exercício é que a maneira como os textos de Andrea se aproximam dos filmes faz com que pareça sempre que estamos olhando para eles pela primeira vez – seja um título absolutamente subdimensionado na sua dimensão histórica, seja algum marco absoluto e inegável. Dessa maneira, se não existe nesse livro nenhum sinal de obviedade de escolha dos objetos a analisar, por outro lado também não aparece em momento algum aquele gesto igualmente vaidoso de quem propõe

a destruição do cânone que só poderia ser feito por alguém que, com seu olhar iluminado único, descobriu que estavam todos errados. Para a abrangência de olhar desse livro, se a celebridade de um filme não tem nenhuma importância (a não ser como dado histórico), também não é o fato de ser obscuro por si que torna uma outra obra mais interessante. Andrea foge, assim, de todo impulso “exotizante”, de ato (infelizmente tão comum) de tentar encontrar um nicho de exclusividade, no qual a escritora possa desfiar um olhar que se vale simplesmente por escolher este objeto. E assim, talvez, Andrea revele a influência da prática de um Paulo Emílio Salles Gomes sobre a sua escrita: não existe mau objeto por definição (seja ele célebre ou obscuro), o que existe é o mau crítico que não retira nada de novo do objeto.

É claro que para isso não conta ponto apenas esse olhar que nunca parece se satisfazer com nenhum lugar comum, mas também a inconfundível verve com que Andrea estrutura seus textos. Nesse sentido, a produção crítica de Andrea parece recuperar para o gênero a capacidade de se impor, antes de tudo, como produção literária – e esse prazer pela escrita pode ser considerado outro traço “pauloemiliano” do livro. Os textos de Andrea, com seu humor cáustico, com suas pontes absolutamente extensas entre temas ou citações aparentemente distantes, com sua mistura de iconoclastia e devoção, nunca deixam de surpreender e de dar vontade de ler o que virá a seguir – a próxima expressão, a próxima frase, o próximo parágrafo, o próximo ensaio. Fato é que Andrea Ormond tem estilo próprio, e isso é uma raridade cada vez mais sumida do texto crítico, especialmente de cinema.

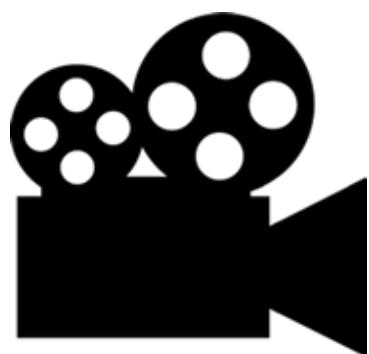
De fato, não seria nenhum exagero afirmar que essa sua produção não se permite balizar pelas fronteiras cada vez mais limitadas do que se tem compreendido como o campo da crítica. Nesse sentido, não seria nenhum exagero classificar esse seu livro como um livro de História – e não apenas de História do Cinema, mas de História, *tout court*. O conjunto dos ensaios deste livro tem a capacidade de não se ater aos fenômenos do cinema como isolados dentro de si (como tantos textos de crítica de arte – mais ou menos interessantes – terminam por fazer). Não se trata nunca, portanto, de restringir o cinema brasileiro ao cercadinho de influências e causalidades em torno de si mesmo, mas de relacioná-lo com inúmeros outros aspectos e fenômenos da vida cultural brasileira – e, mais do que isso, da política, da formação social e histórica disso que se convencionou chamar de “o povo brasileiro”. Dessa maneira não é só um filme ou um momento histórico do cinema brasileiro que parecem sair renovados pela leitura dos ensaios dessa obra: é também todo um olhar para o Brasil, para a profundidade de determinadas raízes ou a abrangência das ondas espalhadas por eventos aparentemente distantes, e que se interconectam através do olhar de Andrea.

Ao mesmo tempo fica absolutamente clara a preocupação da autora (às raias da obsessão, muitas vezes) em fincar cada uma daquelas realizações artísticas no terreno absolutamente físico, e nada abstrato, do tempo e do espaço. Andrea entende que, talvez ainda mais do que qualquer outra expressão artística antes dele (por conta de sua

dimensão industrial, marcada pela necessidade do trabalho em grupo e da busca por financiamento, pela preocupação com aspectos pragmáticos do mundo ao redor para além dos desejos e pulsões artísticas de seus realizadores), um filme não pode nunca ser um fenômeno que se torne real fora de considerações sobre o local e a época em que se realiza. Nesse sentido é que as anedotas que abundam a cada texto nunca soam fora de lugar ou excessivas. Cada uma delas ajuda a entender de que matéria se fez aquele filme, aquele artista, aquela expressão, revelando no olhar de Andrea o cuidado e a atenção ao detalhe típicos de uma historiadora, de uma pesquisadora. Mas se a História com H maiúsculo está bem servida no livro, a maneira como ela se articula também revela um grande talento de contadora de histórias. Pois o olhar de historiadora de Andrea não se conforma em somente elencar fatos ou datas, mas sim possui total consciência de que a História só faz sentido de ser passada adiante quando, articulada por um olhar, se torna uma história, nos encanta, nos fascina, nos parece fazer viver aquela época que se narra.

A verdade é que, através dos ensaios deste livro, o leitor será convidado a visitar *sets* de filmagem, a beber nos bares com os artistas, a brigar e se apaixonar por atores ou técnicos – em suma, a construir a história do cinema brasileiro junto com aqueles que a escreveram na prática. O resultado final da experiência da leitura desse livro dificilmente será outro do que despertar (ou renovar) no leitor um pouco da paixão que a escritora tem por esse cinema – e com certeza incentivará a (re)visão de mais e mais filmes brasileiros por quem se dispuser a esse mergulho junto com ela. E tenho certeza que esse é o maior elogio que Andrea gostaria de ouvir sobre o seu trabalho apaixonado: que ele é capaz de despertar paixões em outras pessoas, e que faz querer (vi)ver o cinema brasileiro.

** Cineasta e crítico de cinema.*



ESTE PRIMEIRO volume dos *Ensaio de cinema brasileiro* percorre desde os pioneiros da era muda até o final dos anos 70. Textos inéditos e atualizações do material já publicado no blog *Estranho encontro*, criado por mim em 2005. No *Estranho encontro*, os textos surgem em datas aleatórias. Aqui, em uma sequência lógica.

Escrever profissionalmente sobre cinema foi necessidade imposta ao *hobby* de gostar de filmes nacionais, falar a respeito deles. Percebi que reparava em detalhes importantes, que tanto poderiam estar na cena fortuita quanto na cinematografia em si. Comecei, então, a pacientemente montar um repertório e contextualizá-lo de modo que me parecesse original. O objetivo era, além da pesquisa, resgatar dados: transformar pontos de vista e opiniões em (bons) textos. Organizar aquilo que caoticamente me trazia a experiência e o desfrute cinéfilo.

É necessário enfrentar os filmes, analisá-los e, a partir disto, entender o que há por trás deles. Sobretudo é necessário devolver o encantamento pelo texto, pela construção de um raciocínio crítico, pela tomada de consciência. Nada mais estarecedor do que um texto insípido, feito nas coxas e com pretensões de beatitude. Não foi assim que nos acostumamos a ler Antonio Moniz Vianna, Rubem Biáfora, Salvyano Cavalcanti de Paiva, dentre outros. Apesar de serem completamente opostos nos estilos e nas conclusões sobre um mesmo filme, deixavam para nós o igual prazer de serem procurados.

Quem lê o *Estranho encontro* sabe que o *blog* defende vários cavalos de batalha. Entre eles, o cinema popular. Em mais de um século de cinema no Brasil, determinados vaticínios cansaram o público. Gerações de pesquisadores caíram em uma barreira ideológica, deixando à mercê quem se interessasse por outros nomes, diferentes dos sacralizados. Vem daí o esforço de textos que os reorganizam – *A noite do meu bem* e *Sobre conclusões óbvias*, caminhando ao lado de *A mulher no cinema popular da Boca do Lixo* e da *Introdução ao cinema policial brasileiro*. Juntos, eles fazem um arco para que se entenda o fundamental da nossa produção e expliquem melhor a Embrafilme e o rótulo da Retomada, tão corriqueiros no debate crítico.

As grandes controvérsias entre o cinema dito “Marginal” – marginais sempre existiram – e o onipresente “Cinema Novo” também merecem atenção, após as aventuras da Cinédia (*O ébrio*) e da Vera Cruz (*Tico-Tico no fubá*). Cinédia e Vera Cruz são propostas de uma indústria sólida, a princípio contrária ao apelo “autoral” de marginais e novistas. No entanto, a ojeriza à indústria muitas vezes foi um fogo-fátuo. Sabe-se que os novistas criaram a distribuidora Difilm, com

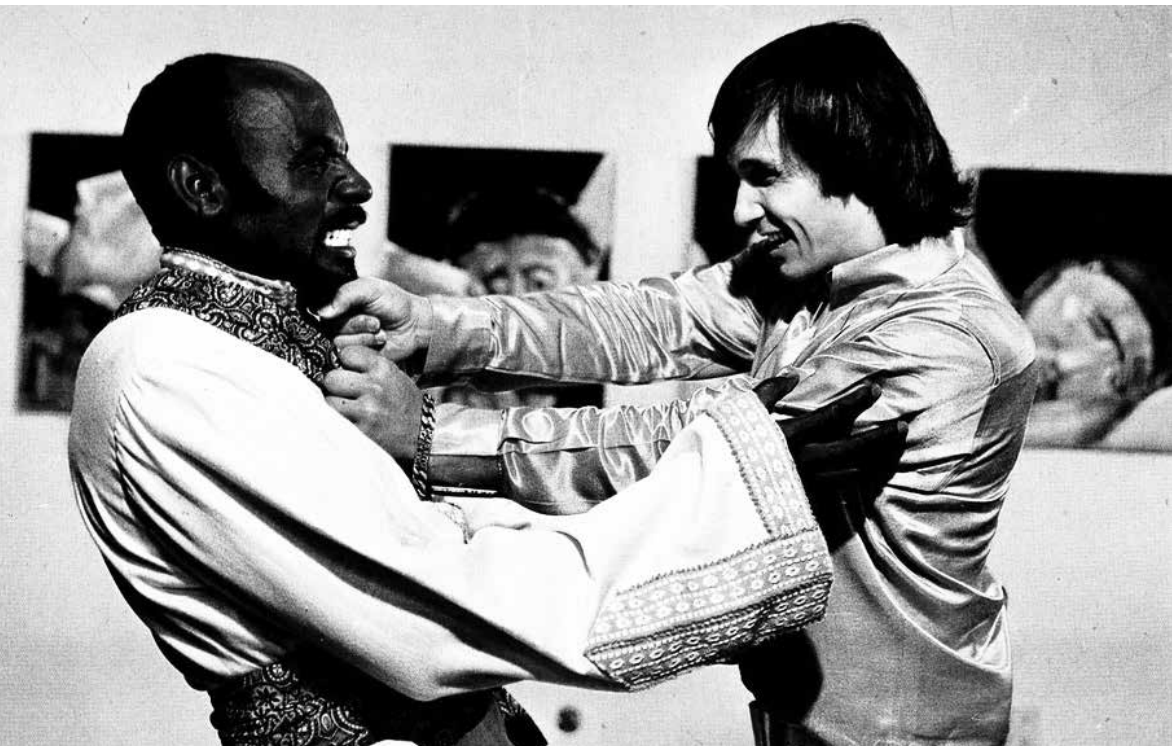
pretensões de mercado, trazendo na equipe Roberto Farias: cria da Atlântida e diretor do “alienante” *Roberto Carlos em ritmo de aventura*. Já na Boca do Lixo paulistana e no Beco da Fome carioca, a marginália via o escoamento de subgêneros – experimentais ou não –, em um modelo feito para ser empresarial e autossustentável.

Bom que se diga, a independência individual é mais um elemento da equação. Ela destrói a ideia de existirem grupos sólidos e fechados – uma cartilha que enrolou os alunos, dentro e fora das faculdades de cinema. O que dizer de Walter Hugo Khouri, José Mojica Marins, Roberto Santos, Xavier de Oliveira, Alberto Salvá, Antônio Calmon, Carlos Hugo Christensen, Antônio Carlos da Fontoura, Luiz Sérgio Person, Jeca Valadão, Carlos Alberto Prates Correia, Waldir Onofre e infinitos que excedem a lista? Nenhum deles pertence a um feudo e mesmo os feudos vão se roendo com os anos. Muitas vezes não é nem mesmo da vontade de quem supostamente participa deles e sim um alheamento imposto por quem os vê de fora.

Entrevistas com diretores, atores e demais personalidades estão ausentes do livro. Idem o cinema infanto-juvenil. São temas que merecerão obras individuais, com tempo suficiente para também revirá-los do avesso.

Atravessando a colorida intempérie de contradições e verdades insuspeitas, franjas de melindrosa, escopetas e camburões no meio da estrada, ombreiras e gel nos cabelos, sobreviveu o cinema brasileiro. Fruto único, mesmo quando supôs que imitava a matriz estrangeira. A ferro ou fogo, criou-se a própria matriz. E que acaba sendo redescoberta, em processo irreversível. Dessa rica história, eis a minha versão.

A.O.



O CINEMA – seja ele marroquino, americano, gaulês, brasileiro, de que parte for – tem em seus primórdios o casamento entre maravilha tecnológica e atividade ligada ao espetáculo, à diversão.

Se em meados do século XIX era impossível prever que o fenômeno da persistência retinóica poderia ter relevo fora do âmbito científico, passados alguns anos o espírito *voyeur* de se trancafiar numa sala escura e assistir a imagens em movimento ganhava proporções estratosféricas.

Fenômeno de massa, porta-voz de um *ethos* de modernidade que se fundiria nos “ismos” do século XX, o cinema está hoje introjetado em nosso cotidiano a ponto de ser arte, plataforma de vendas, objeto de culto ou atividade usual, que se conhece por osmose – como o ato de escovar os dentes, por exemplo.

Neste longo estudo, traçamos o panorama histórico do cinema silencioso no Brasil. Esse início do fazer filmico no país, que se guarda como relíquia e revela um passado humano, demasiado humano, sobre quem fomos.

1. PONTOS DE PARTIDA E DE CHEGADA

Diferente dos navios oitocentistas que chegavam à costa brasileira, com as listas de caligrafias cansadas de *oriundi*, demais europeus e asiáticos, não se catalogou em um livro de visitas o começo das exibições de películas no Brasil. Não se tem a data-chave, o registro indiscutível com dia, mês e ano.

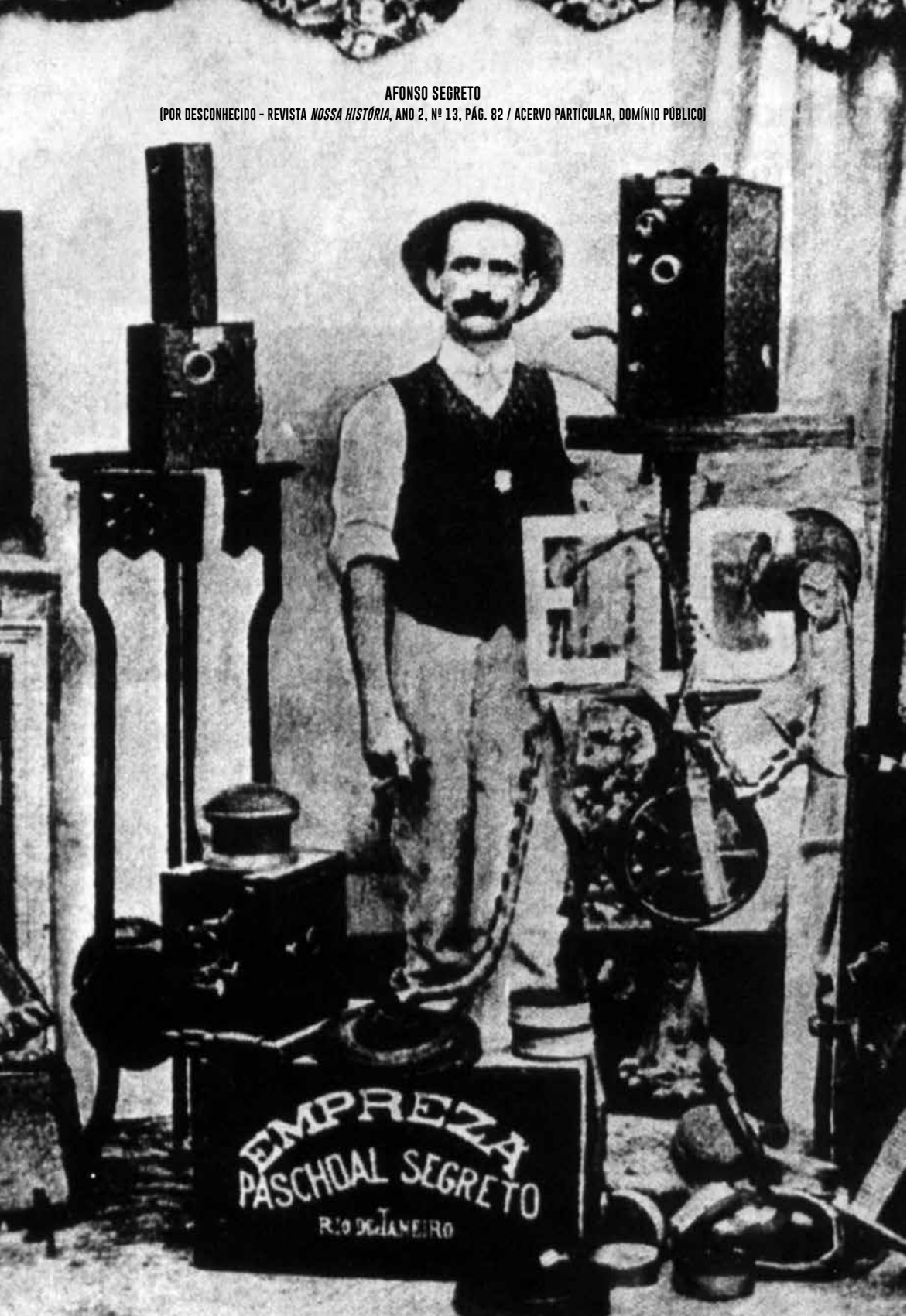
Afinal, quando o cinema deu as caras por aqui? Recorrendo à multidão de dados, tem-se como mais ou menos estabelecido o 8 de julho de 1896 como o da primeira exibição de filmes no Brasil em *Omniographo*, na rua do Ouvidor, Rio de Janeiro.

Quanto ao primeiro cinegrafista, a discussão é espinhosa: pode-se ter o italiano Afonso Segreto (em 19/06/1898 filmava a Baía de Guanabara) ou o conterrâneo Vittorio de Maio (em maio de 1897 teria exibido três pequenos filmetes nacionais).

Para atizar a curiosidade demográfica de quem busca outros pontos de partida: o mais antigo documentário preservado seria *Circuito de São Gonçalo* (1909), de Alberto Botelho – corrida de carros na cidade de mesmo nome –; o mais antigo filme de ficção preservado, *Os óculos do vovô* (1913), de Francisco Santos – do ciclo regional de Pelotas –; o mais antigo

AFONSO SEGRETO

(POR DESCONHECIDO - REVISTA *NOSSA HISTÓRIA*, ANO 2, Nº 13, PÁG. 82 / ACERVO PARTICULAR, DOMÍNIO PÚBLICO)



carnaval registrado, de 1910, em Curitiba, por Annibal Requião; e o primeiro longa, *Nhô Anastácio chegou de viagem* (19/06/1908), de Júlio Ferrez, mesmo ano de *Os estranguladores* (03/08/1908), de Francisco Marzullo.

Pitorescos os nomes e as tendências – que iam de filmar crimes famosos, operetas, clássicos da literatura, episódios históricos – o cinema silencioso terminaria à medida que a inserção do som se mostrava cada vez mais comercial e prática.

Seja na primeira tentativa no método Vitaphone, *Bem-Te-Vi* (1927), José del Picchia, curta de três minutos; seja no primeiro longa falado em Movietone, *Acabaram-se os otários* (1929), de Luiz [“Lulu”] de Barros; seja na escalação de ao menos uma música para justificar o marketing de “sonnoro”: *Lua branca*, de Chiquinha Gonzaga, em *Alvorada de glória* (1931), também de Lulu, é um exemplo. Por fim, o primeiro longa com som efetivamente na película surgiria em 1933, com *Honra e ciúmes*, de Antonio Tibiriçá, produção da Cinédia de Adhemar Gonzaga.

Assim, tomando 1908 – *Nhô Anastácio...* – como o início de uma elaboração artística em torno dos filmes, e 1933 com o “final” da trajetória silenciosa, contam-se cerca de vinte e seis anos que englobaram eventos como a Primeira Guerra Mundial, a quebra da Bolsa em 1929 e a Revolução de 1930.

A estes dramas fora das telas, podemos somar os incêndios – o suporte em nitrato era inflamável – e a corrosão do tempo como parcialmente responsáveis por um quantitativo restrito: segundo censo realizado pela Cinemateca Brasileira, apenas 6% dos filmes está preservado.

Outros motivos *nonsense* também não faltaram para o estado final de coisas. Tanto na esfera autoritária da censura – com a destruição propriamente dita –; no alijamento pelas *intelligentsias* de cada período – destruição político-formal – ou mesmo na autofagia – destruição por motivos individualizados.

Como exemplo desta última, o teuto-gaúcho Eduardo Hirtz – autor do primeiro filme de ficção do Rio Grande do Sul, *Ranchinho do sertão* (1912-1913) – que num instante de loucura, deprimido por ter perdido a concorrência para um institucional, em 1915 fecha sua produtora na rua da Conceição em Porto Alegre e incendeia toda a obra. Restam sete minutos de um documentário que, por sorte, estava sendo exibido em Santa Maria.

Fácil constatar que causos insólitos como este pululam e iniciativas estatais ou privadas para manutenção do acervo silencioso rareiam. Uma tentativa de sistematização ocorreu em 1978, com o Museu Nacional do Cinema, criado por Jurandy Noronha – provavelmente a maior autoridade em cinema silencioso brasileiro. Instalado no prédio-sede da falecida Funarte – Rua Araújo Porto Alegre 81, centro do Rio – o acervo se encontra hoje no Museu de Imagem e do Som, na mesma cidade.

No cômputo geral, a maior fonte para pesquisadores segue sendo a Cinemateca Brasileira – templo sagrado para todos que se interessam por cinema no país – e a Fundação Joaquim Nabuco, em Recife.

E se todo filme, de ficção ou não, transforma-se em documentário com o passar dos anos – frase lapidar de Noronha –, isto se deve à manutenção daquele acervo visual. Reanalisado à distância de um século, o que antes era o auge da invenção adquire nostalgia e um misto de curiosidade. São retratos de um tempo-e-espço, saborosos, que veremos a seguir.

2. ALMANAQUE DE CURIOSIDADES, DIVOS E DIVAS

Engana-se quem vê em Mazzaropi o caipira-pioneiro da indústria cinematográfica nacional. Bem antes dele e das andadas à moda de ganso, Genésio Arruda estrelava o já citado *Acabaram-se os otários*, de passagem meteórica no circuito (trinta e cinco dias em cartaz, recorde à época).

Espécie de resposta à tecnologia de *O cantor de jazz* (The jazz singer, 1927), de Alan Crosland – estrelado por Al Jolson e objeto de cobiça para quem se regozijava com o som no cinema, os chamados *talkistas* –, *Acabaram-se os otários* é a história prosaica do moço ingênuo que chega à cidade grande e lhe vendem um bonde.

Dirigido pelo carioca Lulu de Barros, dos mais assíduos diretores brasileiros de todos os tempos – entre curtas, médias e longas, fez mais de duzentos e cinquenta –, contou com uma débil maquinaria inventada por ele: adaptou um toca-discos ao projetor e os atores gravaram as falas nos estúdios da Parlafon. O projeto teve as benesses do dono das Empresas Reunidas de São Paulo – cadeia de cinemas – que injetou o capital necessário. Os discos infelizmente se perderam.

Aspecto interessante, a figura de Charles Chaplin – crucial aos debates teóricos de início dos anos 20, especialmente no *O Fan*, a ser tratado na quinta parte deste texto – aparecia em versão mirim no *Carlitinhos* (1920), mimetizado pelo garoto José Vasalo Jr., direção de José Medina.

Roteiristas – *scenaristas*, conforme nomenclatura comum no período – vinham de várias partes. Movidos à base do amorismo e da euforia que então contagiava a descoberta do cinema, muitos ficcionistas se animavam na tarefa.

Afranio Peixoto – em *O borralho* –, Menotti Del Picchia – no controvertido *Vício e beleza* (1926), de Antonio Tibiriçá, – e Octavio de Faria – em vários números do *O Fan* –, por exemplo, vez por outra arriscavam algumas linhas. Ainda que o bojo da escrita ocorresse em projetos esparsos, sem qualquer base sólida de técnica, cujos livros somente chegariam ao Brasil anos mais tarde.

A este respeito, José Medina em entrevista a Alfredo Sternheim na *Filme Cultura* n.º 5, de 1973, confirma que o tanto que aprendera na *enquadração* – outro termo de antanho para os roteiros – se deveu bem mais aos filmes a que efetivamente assistiu.

Ex-projeccionista, com a retina calejada, em 1912 rascunhou sua primeira enquadração, bem antes de *Exemplo regenerador* (1919), o quiproquó cafejeste entre marido e mulher, permeado de lendas sardônicas (“Casar não é casaca, diziam os antigos... Uma esposa é mundo complicado, mas que precisa ser entendido.”). Na década seguinte, chega ao mítico *Fragmentos da vida* (1929) – este, baseado no conto *Soap*, de O. Henry, mesmo autor que Howard Hawks utilizaria no *Páginas da vida* (*O. Henry's full house*, 1952), estrelado por Marilyn Monroe e Charles Laughton. *Fragmentos da Vida* aplica um indisfarçável charme pelo lado errado da existência, têpago e ladino.

Clássicos do período romântico – *Inocência*, *A moreninha*, *O guarani* – sempre marcavam as telas nessas primeiras décadas dos 1900. Na mesma linha, operetas, policiais, reconstituição de eventos e crimes famosos – *O crime da mala* (1908) era um *must*, com diretores e produções diferentes; *Tragédia da rua dos Andradas* (1911), idem, o primeiro deles produzido por Eduardo Hirtz, filmado um dia após o caso real.

As temáticas se resumiam a este encadeamento de ideias. O que, no entanto, diferenciaria o proto-cinema brasileiro seriam os *falantes e cantantes*, fenômeno único no mundo. Atrás das telas, os *performers* levavam o tempo de duração de uma música, no máximo dez minutos – já que os rolos de filme guardavam pouco mais do que isto –, e sincronizadamente cantavam para se dar a impressão de a música estar fundida com o filme.

Esse clima de *vaudeville* era complementado com apetrechos escolhidos aleatoriamente, para dar conta da sonoplastia. Sem microfones, os pobres artistas tinham ainda que urrar para atingir todas as fileiras dos cinemas. Macacos e outras traquinagens de circo às vezes apareciam, transformando os locais em casas de espetáculos.

Com o incremento da indústria, a partir de 1924 surgem as primeiras publicações que acompanham o cinema interno e externo, capitalizando os fãs que se enfeitavam pelos *stars*. *Scena Muda*, *Palcos e Telas* – com Mário Nunes e Cravo Jr.; *A Selecta*, com Carlos Leal e Pedro Lima, que lança em 1926 a coluna “O cinema no Brasil”; *Para Todos* – vide a seção “Cinema Nacional”, de Adhemar Gonzaga; *Cinearte* – também de Gonzaga, um dínamo que catalisou as fontes do cinema brasileiro, tanto na imprensa escrita quanto na lida diária nos estúdios, com a Cinédia. Voltaremos a ele posteriormente.

Gonzaga e todos os nomes citados eram amigos de longa data – havia ainda Gilberto Souto, do suplemento dominical do *Correio da Manhã* –, e teriam importância crucial no fomento da produção. Trabalhavam e se encontravam em um clima que lembra o dos garotos dos anos 60: sem recursos, filmando em casas de amigos, rindo e flertando com o mundo.

No lado divinal da história, os primeiros divos e divas se estabeleceriam de fato nos anos 20. Numa seleta entre os mais badalados estão Luiz Soroa, Eva Nil e Nita Ney, do Ciclo de Cataguases, daonde sairia Humberto Mauro; Lia Torá, que tentou carreira nos EUA, bem antes de Raul Roulien; Carlos Modesto e Eva Schnoor, que apaixonaram-se em cena durante as gravações de *Barro humano* (1929), de Adhemar Gonzaga, e se casaram; além de Carmen Santos – personagem à parte, mesmo hoje, ímpar em um sistema carente de maior participação feminina.

Trataremos com mais calma de Carmen na parte 4. Por ora, basta saber que teve os dotes de atriz e a audácia de ser empreendedora, dona de estúdio, quando as mulheres se notabilizavam por serem “incapazes civis”, antes da Lei n.º 4.121/1962.

Nesta seara fêmea do cine silencioso brasileiro, Cleo de Verberena – pseudônimo de Jacyra Martins Silveira – tornou-se aos 21 anos a primeira diretora, com *O mistério do dominó preto* (1930), rodado em São Paulo. Policial que se passa durante as festas momescas, o filme estréia em 18 de maio, com a própria no elenco, o futuro bastião Rodolpho Mayer e o marido de Verberena, Laes Mac Reni, com quem fundara a Épica Film.

Longe desse espírito coquete, o lado etnográfico do período mudo contou com documentários que registravam a interiorização do país, num viés anti-ficcional, geralmente ligado ao Estado. Os registros mais lembrados são os do Major Luiz Thomas Reis, nas andanças com Marechal Rondon pela região Norte. Você, leitor, provavelmente já deve ter assistido alguma vez, em um canal qualquer de Tele-Escola.

Dois outros casos ganharam relevo com biografias filmadas nos anos 90. Silvano Santos em *O cineasta da selva* (1997), de Aurélio Michiles. Português emigrado para Amazônia, frequentou os laboratórios Pathé e Lumière, e rodou o emblemático *No país das Amazonas* (1921).

Saindo da floresta equatorial e indo para o Nordeste, encontramos Benjamin Abrahão Botto, sírio-libanês, que fugira para não servir na Primeira Guerra Mundial. Tornou-se próximo de Padre Cícero, que lhe fez a ponte para encontrar Lampeão *in loco*, fazendo do cabra um ator em *Lampião, o rei do cangaço* (1936). Há rumores de Botto ter sido assassinado barbaramente pela censura estadonovista; outros defendem a tese de briga pessoal. *Baile perfumado* (1997), de Paulo Caldas e Lírío Ferreira, trata do assunto.

Por fim, ainda na linha de investigação regionalista, Walffredo Rodriguez – pouco lembrado, autor de *Sob o céu nordestino* (1924-1928). Documentário embebido de propagandismo, foi uma amostra de *affirmative action* antes mesmo de Getúlio Vargas amarrar seu cavalo no obelisco na Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro, e comandar os debates artísticos com mão de ferro.

Depois desta pequena lista de aperitivos e causos originais, é preciso agora passarmos para uma sequência lógica, que diga o princípio, meio e fim do cinema silencioso brasileiro. Vejamos a sucessão de tecnologias e fases históricas que marcaram o período.

3. UM ENCADEAMENTO HISTÓRICO E LÓGICO: 1908-1933

Chega a ser autoexplicativo afirmar que os influxos históricos alteram o cinema. Ainda que se tente fazer na linha de André Bazin uma classificação entre autores e não-autores, basta a mera percepção de que um Georges Méliès trazia a bagagem *belle époque* dos teatros de variedades ou de que Eisenstein imprimia a famosa montagem dialética em *plots* político-bolcheviques. Esses dois extremos de uma mesma arte – a *joie-de-vivre* versus a defesa intransigente de uma ideologia – se deram em momentos diversos, providos de tecnologias diversas.

No Brasil, o intercâmbio com as experiências estrangeiras começaria de fato no pós-Primeira Guerra Mundial. A chegada de operadores de câmera, de diretores e de películas cresceria aos poucos, com surtos esporádicos na produção nacional, até sua estabilização entre 1924-1929. A extensão territorial e as poucas formas de comunicação não ajudavam.

No entanto, em 1909 a Empresa Francisco Serrador construiu o primeiro “estúdio” para filmagem. Extremamente precário, iniciativa isolada, Serrador produziria documentários e nos anos 20 tornou-se o capitalista da hora. Foi dono do “Quartelão Serrador”, na Cinelândia carioca, que hoje leva uma rua com seu nome. No mesmo 1909, trabalhavam os cinegrafistas Júlio Ferrez, Alberto Botelho e Antonio Leal, além do produtor Giuseppe Labanca, da Photo-Cinematographia Brasileira.

Na ponta ao sul do país estava Eduardo Hirtz, de que falamos anteriormente. Introduziu a impressão sobre folha de flandres em Porto Alegre; construiu o Cinema Coliseu (1905); formou um consórcio com os irmãos Petrelli para compra do Cinema Recreio-Ideal; desde 1907 instalou laboratório completo de revelação, com copiadora e câmeras Pathé e Debret – nele revelando seu primeiro filme, um documentário. Em Pelotas, 1911, Francisco Santos rodava o seminal *Os óculos do vovô*, pela Guarany Filmes.

Henrique Pongetti – *A estrangeira* (1914); Vittorio Capellaro e Antonio Campos – *Inocência* (1915); Paulo Benedetti e a *cinemetrofonia*, sincronização entre fonógrafo e orquestra; Gilberto Rossi, com *Aventuras de Bille e Bolle* (1918); a Pindilfi, uma das primeiras distribuidoras.

São dados marcantes da segunda década dos 1900, ressaltando-se ainda a presença de Antonio Medeiros, que da oficina no Largo dos Leões no bairro do Humaitá, RJ, criava uma câmera nacional. Registrou a *Campanha Paulista de Futebol* (1917) e *A desforra do tira prosa* (1918).

O biênio 1919-1920 marcaria a estréia de Carmen Santos como atriz em *Urutau* (1919), com direção de William H. Jansen; José Medina e Gilberto Rossi fundam a Rossi Filme e produzem *Exemplo regenerador* (1919); Adhemar Gonzaga aos 19 anos faz uma ponta em *Convém martelar* (1920), filmete publicitário dirigido por Manuel F. Araujo e Antônio Silva.

Entramos na década de 1920 e o cenário parece promissor. Os famosos *Ciclos Regionais* começam a pulular: São Paulo, Recife, Cataguases, Campinas, Belo Horizonte, Porto Alegre – entra em cena Eduardo Abelim –, Ouro Fino e... Guaranésia – com Eugênio Kerrigan, que mais tarde migraria para Porto Alegre e São Paulo. Cinéfilos que montam empresas e respondem ao apelo da imprensa – cada vez mais especializada –, que encoraja os loucos pretendentes.

Em termos de escoamento da distribuição, note-se a tentativa incipiente de se montar um “Circuito Nacional de Exibidores”, ideia que naufragaria diante da saúde econômica da Paramount e da Universal.

De qualquer forma, à medida que se solidifica o hábito de ir ao cinema, alguns filmes começavam a pipocar no exterior: *Hei de vencer* (1925), de Luiz de Barros, é exibido na América Latina, e *O segredo do corcunda* (1924), épico de sete partes, com direção de Alberto Travessa, chega a Portugal. Em São Paulo, funda-se a ABAM (Associação Brasileira de Arte Muda), por iniciativa de José Medina, além da Visual Film – estúdio na Barra Funda –, e o Cineclube de São Paulo. Todos em 1925.

Há tempo ainda, em 1925, para a primeira co-produção Brasil-Argentina, *A esposa do solteiro* (1925), de Carlo Campogalliani, com produção da [Paulo] Benedetti Film, que produziria *Barro humano*, de Adhemar Gonzaga, em 1929. Irineu Marinho – pai de Roberto Marinho, fundador do império Globo – dirige *Um senhor de posição* e Carmen Santos emplaca *Mademoiselle Cinéma*, de Leo Marten, baseado no livro *flapper* de Benjamin Costallat.

É neste embalo, no meio do caldo de situações que otimizavam a nascente indústria, que o Ciclo de Cataguases se corporifica através da Phebo Sul-América Films – posteriormente Brasil Films. Humberto Mauro já havia gravado na pequena cidade mineira sua primeira obra, *Valadião, o Cratera* (1925), curta em 9,5 mm, e agora engatava com *Na primavera da vida* (1926).

Perceba-se que neste *continuum* coube uma quase-experiência de metalinguagem, *Filmando fita* (1926), de Antonio Rolando: uma brincadeira sobre o ato de filmar no Brasil.

Passamos a 1928 e o projeto cinematográfico deslança de vez no país. *Braza dormida*, de Humberto Mauro, pela Phebo, e *Barro humano* dão status de sucesso e de viabilidade ao cinema local. Não à toa, se inicia a migração de profissionais para determinados centros – em especial o Rio de Janeiro, com o advento da Cinédia. Fundada por Adhemar Gonzaga, a Cinédia foi o primeiro estúdio em escala industrial, com importação de maquinaria e funcionamento à moda das *majors* americanas que ele vez por outra visitava.

No atípico 1929, além do *crash* da Bolsa de NY, temos duas experiências bem peculiares: vencedores de um concurso promovido pela Fox, são rodados nos Estados Unidos *Fome*, de Olympio Guilherme – com o recurso sofisticado da câmera

escondida e ponta ocasional de Gonzaga –, e *Alma camponesa*, de Júlio Morais – estrelado por Lia Torá.

Como falávamos anteriormente, José Medina grava *Fragmentos da vida*, filme de “moralidade dúbia”, ao retratar vagabundos que perambulam pela capital paulistana. *São Paulo, sinfonia da metrópole* – de Alberto Kemeny e Rodolfo Lustig, decalcando *Berlim, sinfonia de uma cidade* (1927) – complementa este quadro, com imagens que registram o cotidiano perturbador e poético das ruas. A obra é dos maiores exemplos da dupla função dos filmes com o passar dos anos: à criatividade original foi somado o fato de se tornar um inventário de modas, costumes e gentes.

Em 13 de abril de 1929, o som aterrissa pela primeira vez nos cinemas brasileiros com *Alta traição*, de Ernst Lubitsch. O *vitaphone* é exibido no Paramount de São Paulo, o castelo criado por J. Quadros; um assombro para o cronista Octávio Gabus Mendes, que reporta o fenômeno em *Cinearte*, sob a alcunha de “OM”. Lulu de Barros correria para inventar métodos que aproveitassem a técnica sonora de alguma forma – vide *Acabaram-se os otários* – e episodicamente vai-se consolidando a mania *talkista*, para desespero dos imagéticos de *O Fan*, publicação do Chaplin Club, que veremos na quinta parte.

É, aliás, do Chaplin Club que floresce um dos *cases* míticos do cinema nacional: *Limite* (1930), de Mário Peixoto, é exibido em um dos encontros do grupo. O filme ganha névoa de autoridade intelectual – diz-se que aclamado por monstros sagrados como Georges Sadoul e Eisenstein – e ao seu esplendor se contrapõe a ausência de filmes pela Phebo.

Por volta de 1932, enquanto o estopim constitucionalista estoura em São Paulo – e José Medina é tachado de bairrista por Getúlio –, o Rio de Janeiro se consolida no epicentro das atividades cinematográficas. Octávio Gabus Mendes – patriarca da família Gabus Mendes, que seria figurinha fácil da TV – já havido rumado à Cinédia para o segundo filme dos estúdios, *Mulher* (1931). Trabalha para Carmen Santos em *Onde a Terra acaba* (1933), de Mário Peixoto.

A vida do cinema silencioso se apagava. Na profusão de nomes e tentativas diferentes – *movietone*, *vitaphone*, *tapeophone* – o som se propaga a partir de 1933, para nunca mais sair. Novas discussões se instalariam, como a da dublagem de originais estrangeiros. Moacyr Fenelon, quando técnico de som nos palácios para *Acabaram-se os otários*, a defendia com unhas e dentes. Empresário da Atlântida, reviu a tese, ao se dar conta dos custos de produção.

Este seria o fim histórico do cinema silencioso, mas existe um universo de repercussões relevantes (estéticas, técnicas, profissionais) que a era muda gestou para as fases posteriores.

4. HERANÇAS DO CINEMA SILENCIOSO

No trato carinhoso com a película e na difusão do fazer cinematográfico, alguns personagens se destacam, merecendo um estudo individual.

Luiz de Barros, José Medina, Carmen Santos, Humberto Mauro, Adhemar Gonzaga e Mário Peixoto têm vida e obra catalogadas abaixo. Tudo no ritmo compatível com a extensão deste texto, sabendo que são merecedores de longas biografias *per se*.

Prolífico ao extremo, Luiz “Lulu” de Barros foi o tipo seminal de cineasta brasileiro que trabalha na base da restrição de recursos.

Era rápido – segundo o próprio, levava de 7 a 10 dias para concluir um projeto, nunca repetia cenas; camarada – filmava com amigos, inclusive a esposa Gita de Barros, na estréia em *A viuvinha* (1914); multi-uso – diretor, roteirista, montador, cenógrafo, ator; inventivo – colocou a mão na massa, criou mecanismos de som, quando necessário; e comercial – afirmava só ter feito três filmes “sérios”, todos falados: *O cortiço* (1946), *Anjo do lodo* (1951, com a coelhinha Virgínia Lane), *Samba na vila* (1957). *Palhaço*, com a figura histriônica de Vicente Celestino, não entrava na lista.

Exatamente, senhores: antes da Boca, do *udigrudi* e da câmera digital houve – privilégio não apenas de Lulu – gente ágil o bastante para sobreviver de cinema.

Nascido em 1893, Barros chegou incrivelmente aos idos de 1981 – algo que chega a ser enlouquecedor pela mudança radical de costumes e tecnologias. Publicou *Minhas memórias de cineasta* em 1979 e, apesar de praticamente aposentado, concluiu *Ele, ela, quem?* (1977).

Como tantos outros que foram mordidos pela mosca francesa no início do século XX, viajou a Paris nos idos de 1913, ainda pintor. Reza a lenda que teria sido fígado pelo cinema ao assistir a Max Linder gravar em frente ao Opera.

Fundou a Uíara Film Distribuidora (1933), montou shows no Cassino da Urca, bailes de carnaval no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Na longínqua inauguração do Cine Odeon (1926), na mesma cidade, estava lá ele com os *Prólogos e Revuettes* – espécie de *falantes e cantantes* – como aquecimento a *Amor de príncipe*, da *vamp* Norma Talmadge.

Dizia não ter saudades da Vera Cruz – projeto do contemporâneo Alberto Cavalcanti –, nem do Cinema Novo: “só fracassos”. Mas, curiosamente, gostava de *Na garganta do Diabo* (1960), de Walter Hugo Khouri. Em faceta nacionalista, sentiu-se honrado com elogios do Marechal Mascarenhas de Moraes ao *Por um céu de liberdade* (1961) – creiam, Maria Gladys estava no elenco.

Passando ao que se poderia chamar de “o existencialismo urbano” do período mudo, temos José Medina. Não gravou tantos rolos quanto Lulu, mas a consistência e os arrepios na nuca dos censores foram bem maiores.

No mínimo por três filmes, possui dimensão importantíssima para o cinema nacional. *Exemplo regenerador* (1919) – sobre o cinismo em um casamento morno –,

Perversidade (1921) – sobre a loucura de um homem atarantado pela mulher do próximo – e *Fragmentos da vida* (1929) – sobre a degradação e a traça ao Estado vigilante.

Paulista, autodidata, pintor, futuro radialista e ex-projeccionista – sofria com a trepidação do projetor Pathé Frères, nos idos de 1910 –, a carreira de Medina engrena com sua viagem ao Rio de Janeiro, em 1918. Lá conhece Gilberto Rossi, futuro sócio na Rossi Films.

Italiano emigrado – eram muitos, neste início dos 1900 –, Gilberto produzira um dos vários *O crime da mala*. Flanava ele pela Casa Bastos, à procura de material fotográfico, e eis a deixa para que Medina se oferecesse como tradutor para o pobre lojista.

Iniciava-se, assim, um casamento artístico sólido com *Exemplo regenerador*. Tiveram um braço de cinejornal – o *Rossi-Jornal* foi de tamanho sucesso que recebeu subvenções de Washington Luiz para que viesse a ser quinzenal.

Grande parte da obra de José Medina se perdeu em um incêndio na Rossi Films, por volta de 1926. *Exemplo regenerador* se manteve, em incrível tacada de sorte; idem *Fragmentos da vida*, neste caso por ter sido rodado em 1928-9. Medina dizia que a gestação do filme começou nos Estados Unidos, aonde morou em 1927, absorvido pelo espírito cosmopolita dos *roaring twenties*.

Tudo o que construiu no cinema – incluso o sonoro *Canto da raça* (1942), apreendido pela censura getulista devido às citações ao integralismo de Cassiano Ricardo – revela apuro na linguagem.

Medina não fez mera literatura filmada. Desde incrivelmente cedo manteve o tino de um David Wark Griffith: encadeamento e escolha de planos, domínio do tempo, precisão nos cortes, continuidade, compreensão da métrica filmica.

Na linha *self-made woman*, chegamos à diva Carmen Santos – tão portuguesa quanto a xará Miranda, também vendedora de roupas na capital federal. Símbolo da beleza rechonchuda para os garotos que dirigiam *Fords bigode*, Carmen foi a prova de que a mística do cinema muitas vezes prescinde de um corpanzil imenso – confessava ter apenas 1,57 m e 47 kg, em entrevista à *Palcos e Telas* (13/06/1920) aos 16 anos, depois de *Urutau* (1919), sua estréia no ano anterior.

Direção do americano William H. Jansen, *Urutau* foi gravado nos estúdios da Omega Filme, na rua Afonso Pena – vizinha da rua Conde de Bonfim n.º 690, sede da Brasil Vox Filme, produtora estabelecida por Carmen quinze anos mais tarde (1934).

Com o capital de 1.000 contos de réis e sócios como Humberto Mauro, a Brasil Vox Filme logo teria de trocar de nome, após um litígio movido pela 20th. Century Fox. Rebatizada “Brasil Vita Filme S.A”, Carmen tentou consolidar uma produção industrial, caprichada e bem cuidada, à semelhança do que Adhemar Gonzaga introduzira no país com a Cinédia.

1.200
R\$

Nº538

CARMEN
SANTOS

A
SCENA
MUDA

CARMEN SANTOS NA CAPA DE *A SCENA MUDA* (1931)

Os estúdios da BVF sofreram com incêndio – maior praga do cinema silencioso, como vocês, a esta altura, já devem ter percebido –, enfrentaram a morte prematura da fundadora em 1952, foram comprados pela Herbert Richers e posteriormente pela Rede Globo de Televisão.

Quando na ativa, Carmen Santos lutou em congressos e associações de produtores pela criação de leis que protegessem o mercado interno – vejam que a ideia se repete, se repete e se repete, nem sempre com sucesso. Também se envolveu por mais de dez anos (1937-1948) com o natimorto *Inconfidência mineira*, projeto que colocou debaixo do braço e aos trancos e barrancos atuou, dirigiu e produziu.

De todo este corre-corre e reviravoltas, fica nítido o dinamismo empresarial e a voracidade com que Carmen se atirou ao sonho do cinema. “Nasci para o cinema e de nada mais quero saber, nada mais, e Deus me livre de pensar um instante sequer em uma outra paixão”. Era esta sua profissão-de-fé, que guarda tanto de um caráter feminino independente, quase alienígena, num país em que a mediocridade e o paternalismo imperam.

Nota de destaque, a parceria entre Carmen e Humberto Mauro correu décadas. Foram amigos e participantes de projetos mútuos – Carmen viajou para Cataguases, em *Sangue mineiro* (1929), que co-produziu junto à Phebo Filmes.

Encontramos, aliás, uma teia que liga os dois a Edgard Brasil – fotógrafo de *Sangue mineiro* e de *Limite* – e a Mário Peixoto. Edgard apresentou Peixoto a Carmen, que então lhe encomendaria o roteiro de *Onde a Terra acaba*. Mário abandonaria o filme após desentendimentos com a produtora, que redesigna a tarefa para Octávio Gabus Mendes.

Nesta quadrilha drummondiana, temos ainda Adhemar Gonzaga, que, para início de conversa, indicara Carmen ao set de *Sangue mineiro*.

Interessante que Gonzaga e Mauro dirigiram filmes colossais no biênio 1928-1929: *Braza dormida* (HM) e *Barro humano* (AG) – ator bissexto, Humberto aparece em uma ponta neste último.

Sangue mineiro, por sua vez, surgiu no momento de transição de Mauro para o Rio. Primeiras filmagens nacionais assistidas por um “estadista” – o equivalente a governador de Minas Gerais, Antonio Carlos de Andrade –, HM estrearia as atividades da Cinédia: *Lábios sem beijos* (1930). Segundo filme com este título, o anterior ficara inacabado por Adhemar.

Com o dinheiro das bilheterias, os estúdios da empresa foram construídos na rua Abílio, hoje General Almério de Souza, bairro de São Cristóvão.

Quanto a Humberto Mauro, o criador, o fato é que em um curto espaço de tempo imprimiu à cinematografia brasileira uma forte sacudida – em meio ao “amadorismo” da era muda, na qual a técnica era descoberta e otimizada simultaneamente.

Garoto, Mauro acompanhava os episódios dos *Perigos de Pauline* e dos *westerns* importados. A mão começava a coçar. Eletricista, fotógrafo, filatelista, rádio-amador, faz uma vaquinha, compra uma Pathê Baby, se alia aos mecenas Homero Côrtes e Agenor Côrtes de Barros e montam a Sul América Filme.

Pouco depois, ganha o medalhão Cinearte – prêmio instituído pela revista – com *Thesouro perdido* (1927). Furor em Cataguases, sua residência desde os 13 anos.

Thesouro perdido foi lançado pela Phebo Brasil Filme S.A. – capital de 150 contos de réis divididos em família –, o referencial maior do ciclo mineiro no período silencioso.

E assim, ele e o irmão, Bruno, numa cidade microscópica, na base da tentativa-e-erro lidavam com o cinema, construindo o caminho para o lirismo *humbertiano*. Poucos outros autores explorariam de maneira sincera, dóida, o bucolismo da vida rural, a nostalgia face à industrialização nascente, a juventude dialogando com esse entorno.

Ganga bruta (1933) – um dos maiores edifícios do cinema brasileiro – é sonoro, o que nos leva a deixá-lo para uma outra oportunidade. Também sonoro foi o *Favela dos meus amores* (1935), produção da Vita Filme – perdida no incêndio – precursora da moda neorrealista.

HM aplaudia a ponte entre sua obra e o Cinema Novo – serve de metáfora a clássica foto de seu encontro, idoso, ao lado de David Neves – e o mesmo pode-se dizer do inverso.

Finalmente, na aventura de curtas, médias e longas, que percorreu mais de cinco décadas, Mauro trafegou tanto pelo ficcional quanto pelo institucional. Contratado do INCE, Instituto Nacional de Cinema Educativo, lançou por ele o *Descobrimento do Brasil* (1937), a série de curtas *Brasilianas*, o célebre *A velha a fiar* (1964), além de outros fotogramas que desfolhavam simplicidade na superfície e um turbilhão abissal por dentro.

Enquanto Humberto Mauro gritava da província os filmes que chocavam na metrópole, o Sr. Adhemar Gonzaga – este que aparece em quase toda ocasião neste texto – caminhava pelo Quarteirão Serrador do Rio de Janeiro, tomava seus goles de café na Confeitaria Colombo, subia no bonde que descia a Avenida Central.

Quando criança, tentou fazer em casa a experiência da *lanterna mágica* – a mesma recriada por um certo José Mojica Marins de calças curtas, nos anos 1940, na Vila Anastácio.

Consiste, grosso modo, no seguinte: pega-se uma caixa de sapatos, faz-se um furo, adequa-se uma lâmpada atrás de uma película e uma lente no próprio furo. Ei-la! A projeção primitiva que os moleques de priscas eras conseguiam, dentro do quarto ou da sala-de-estar. Assim como os boleiros que jogam futebol com meias atochadas no formato de bola, a lanterna mágica não deixa de ser uma invenção pragmática, um meio de matar de leve a vontade.

Gonzaga havia recebido por estas épocas um recorte do francês *A vida de Cristo* (1906), dado por J. Cruz Jr., dono dos cines Santana e Íris – o segundo persiste até hoje, entre o *hype* ocasional e a exibição de pornôs submundo. Capitalista precoce, por volta dos 12 anos (1912) cria o jornalzinho *O Colombo*, da “Empresa Adhemar”, sobre... cinema brasileiro.

Conhece Pedro Lima – que mais tarde escreveria para *A Selecta* e outras publicações –, Álvaro Rocha e Paulo Vanderley no Ginásio Pio-Americano de São Cristóvão. Teve também a sorte de ser vizinho de João Stamato – diretor de fotografia de *Dioguinho* (1917), e autor do primeiro longa-documentário nacional, *o Guia de filmes* (1911-1920).

Stamato o leva à Amazônia Film, de Salvador de Aragoão – que em 1922 registrou o levante tenentista do Forte de Copacabana. Na Amazônia rodavam *Convém martelar* (1920) e, como um ator havia recusado um papel, o juvenil e pintoso AG aceitou na hora.

Ainda em 1920 começa a escrever para a *Palcos e Telas*. Fortuna crítica não faltava, pois desde menino guardava anotações dos filmes a que assistia. Em 1922, sob pseudônimo de *Senhorita Rio* – o amigo Álvaro Rocha assinava como “Gentleman” – causa curiosidade na redação da revista *Para Todos*. A certa altura teve de convocar o amigo Carlos Leal para se dizer irmão da mimosa criatura.

Ao lado de Rocha e Leal, Gonzaga participou do famoso *Clube do Paredão*, que também reunia Gilberto Souto, Pedro Lima e Paulo Vanderley. Encontravam-se no Íris, faziam um lanche no Café Rio Branco da Rua São José e discutiam calorosamente sobre cinema no muro – “paredão” – na Avenida Beira-Mar.

Nos 1920 e poucos, Gonzaga consumia todo tipo de informação: revistas, livros, filmes, aumentando o acervo hoje mantido por sua filha, Alice Gonzaga – das maiores pesquisadoras do cinema brasileiro. Colocando em prática o que aprendia de todo este caldo cultural, aproveitou o presente dado pelo cunhado, uma câmera 35 mm, com que flagrava alguns transeuntes que apareciam.

O trabalho de Gonzaga na imprensa foi se avolumando até a criação da revista *Cinearte* – *front* de defesa explícita da produção nacional –, em 3 de março de 1926. O quarto número teve a sorte amarga de comentar a morte de Rodolfo Valentino: a tiragem se esgotou completamente.

As engrenagens se moviam, cada vez mais azeitadas, o que lhe deu a ideia de ter, em suas palavras, o primeiro correspondente em Hollywood do mundo inteiro. L. S. Marinho, depois Gilberto Souto.

Sergio Barreto Filho, que escreveu esporadicamente no *O Fan*, deixa o órgão do Chaplin Club por desentendimentos filosóficos e aporta na seção “Cinema de Amadores”, da *Cinearte*.

Bem cuidada e estilosa, a revista marcou o combate intransigente pelas criações brasileiras. No n.º 2, Luiz Gonzaga exclamava: “firmemos a nossa consciência no auri-verde sagrado!”

Este desespero quase integralista adquiriu contornos mais inteligentes no n.º 140/1928. Ao tratar da figura do patrocinador, dizia-se que “só visa o lucro imediatamente, sem attentar na complexidade do problema que abordou.” Pois é, entender o *case* “cinema brasileiro” passa por esta visão multifacetária da realidade.

Em 1927, Gonzaga faz um giro pelos estúdios norte-americanos – algo comum na sua trajetória – e inicia, na volta, uma aliança com o velho e bom Paulo Benedetti, da Benedetti Filmes/Circuito Nacional de Exibidores (CNE).

Convidado por ele a dirigir *Mocidade*, recusa. Mas junto com a turma do “Paredão” aproveita a ideia original de Vittorio Verga – fundador do CNE –, amoldando-a no roteiro de *Barro humano*.

Barro humano teve um processo de filmagem pré-cinemanovista, digamos. Rodado aos domingos, com luz natural, locações pegadas de empréstimo – entre elas o terraço do Ciné Iris – o filme teve a grande sacada de aproveitar um clima *dândi*, mas na melhor linha novelesca. Sofrimento, redenção e atores charmosos.

Com o périplo do nascimento da Cinédia – cujo logo foi criado por J. Carlos nos idos de 1934-1935 –, Gonzaga pôde dar vazão a sua marca empresarial. Em 1951, os estúdios passam por uma crise insolúvel e são vendidos. Nesta hora entra Alice Gonzaga, que numa química de amor à obra do pai e à memória historiográfica, coloca pacientemente em ordem os pedaços de fotogramas espalhados, as páginas de roteiro, o passado cristalizado em um imenso acervo.

Entre 1954 e 1970 houve um longo hiato na carreira de diretor de Adhemar Gonzaga. *Salário mínimo* foi a sua despedida (1970), depois da qual se dedicou ao jornalismo e à pesquisa até o falecimento em 1978.

Ao tempo da morte de Adhemar Gonzaga, Mário Peixoto era um senhor recluso, vivendo das rendas deixadas pelo pai, em um apartamento de Copacabana. Seu fim doloroso, em 1992 – pobre e com as despesas médicas custeadas por Walter Salles – sepultou de vez qualquer chance de se ter um olá, mesmo que breve, alguma explicação ou vontade de se fazer visto.

Espécie de Greta Garbo do cinema nacional, Mário Peixoto mais de uma vez disse o “*I want to be alone*”, à sua moda. Isolou-se depois das desavenças com Carmen Santos em *Onde a Terra acaba*, deixou inacabados inúmeros projetos, como *Maré baixa*, e investiu na literatura, com *Mundéu* (1931) ou *O inútil de cada um* (1984).

Amigo do Chaplin Club, teve o seu *Limite* exibido pela primeira vez em sessão do grupo, no Cine Capitólio, Cinelândia, Rio de Janeiro. Abarcar *Limite* neste texto seria uma tarefa de tão infrutífera, que prefiro comentá-lo separadamente em outra oportunidade.

Como analisar de passagem a pedra de Roseta do cinema de autor no país? Um filme que, apesar de nunca exibido no meio comercial, fez hordas de fãs e detratores.

Aluno de Brutus Pedreira – ator e autor da partitura de *Limite* – na Escola de Teatro da Universidade da Bahia, Glauber Rocha assumiu a postura iconoclastica de sempre: mesmo sem assistir à película, criticava a “omissão”, a “inconsciência”, o “idealismo” do filme, desconectado da “realidade”.

Sim, *Limite* possui uma carga densíssima de signos – alguns deles, sonhos de Mário, como o fogo que arde sobre a madeira numa das cenas finais, fruto onírico de uma briga com o pai.

O filme não tem a pretensão da linearidade. Pelo contrário, os episódios são entrecortados e o filão central é metafórico: três indivíduos em alto-mar, cada qual à sua maneira reagindo aos ventos e à água que invade o pequeno barco.

A fotografia de *Limite* foi pactuada entre Edgard Brasil e Mário Peixoto. Falar dela equivale a falar do talento de Edgard e de sua paciência ao atender o preciosismo de Mário. Engenhoso, criador, Edgard Brasil foi a metade de uma dupla que demonstrou um caso raro de entendimento mútuo durante o processo fílmico.

Restaurado na década de 1970, graças aos esforços de Saulo Pereira de Mello – ex-aluno de Plínio Sussekind Rocha, colonista do *O Fan* –, a lenda de *Limite* pôde finalmente ser vista, não mais idealizada.

Em entrevista a *O Estado de São Paulo* (11 de junho de 1978), Mário comentava: “Eu não sabia o que estava fazendo, ou melhor, não tinha consciência de nada do que acontecia ou poderia acontecer. Por isso não quero e não faço qualquer análise ou conceito sobre o filme.” Mais: “tudo mudou, desde então, portanto meus comentários de hoje não são cabíveis.”

Fato é, no entanto, que *Limite* usa e abusa, sofisticadamente, da imagem. As alegorias de vida e da ausência de vida, o horror, a solidão. Com 23 anos, Mário Peixoto concluía o seu primeiro e único longa-metragem concebendo um monumento estético *avis rara* do período silencioso.

5. ESTÉTICA E CENSURA

Em meio ao *tour de force* de nomes e movimentos artísticos que acabamos de ver, o cinema se tornava inescapável da vida moderna. Surgem, assim, dois primos antagonísticos: a censura – os filmes devem ser domesticados para caberem na *pax* social – e o debate filosófico – os filmes são frutos embebidos de arte.

Interessante perceber que a censura – ela mesma objeto de análise que extrapola o lado meramente político da questão –, tanto se origina do pai-Estado quanto das micro-relações cotidianas. A ideia de contenção muitas vezes fecha um círculo perfeito, que abriga até os que discutem a dimensão estético-artística dos filmes.

Como exemplo, citamos Almicar Castro – um dos co-fundadores do Chaplin Club, escritor de *O Fan* – palestrando sobre *Morphina* (1928), de Francisco Madrigano e Nino Ponti, a respeito, é claro, do uso de entorpecentes. “[...] Essa injúria á cinematographia, esse descabro de pornographia e descaramento, essa desonra do cinema nacional” (*O Fan*, n.º 1/agosto de 1928).

Na mesma linha, o protesto contra o Cine Parisiense, de Vital R. de Castro, com “films de cabaret” e Josephine Baker. Os tutus de miss Baker e a *african jungle* não cabiam – o que é compreensível – na visão de um sul-americano em pleno 1928. Se José Sarney e Roberto Carlos impediram em 1986 a exibição de *Je vous salue, Marie*, de Jean-Luc Godard, o passado faz sentido.

Ocorre que até chegarmos, por exemplo, a um *Barro humano* – batizado *Venenos sensuales*, na Argentina – já existia um histórico de filmes bem mais inquietantes e explícitos.

As sessões especiais, somente para cavalheiros, de *Vício e beleza* (1926) – roteiro de Menotti del Picchia, direção de Antônio Tibiriçá – fervilhavam com a história sobre sífilis, regada a *flashes* ocasionais de seios femininos.

Além disso, *Messalina, a imperatriz da luxúria* (1930) – protagonista coberta por véus – ou *Alma sertaneja* (1919) – corpo nu em pêlo de uma moçoila – trazem esta lembrança erótica.

Quanto à censura estatal e ostensiva, surgiria apenas a partir de 1919, em ofícios policiais. *Gigi* (1925), de José Medina, teve cenas suprimidas, deixando os espectadores um tanto perdidos – o filme depois se destruiria em um incêndio. Adaptação da obra de Viriato Corrêa, colocava em cena os desencontros entre fazendeiro e uma empregada.

Durante o governo de Washington Luiz instalava-se finalmente uma “Censura das Casas de Diversões”, em momento de maior institucionalização dos censores. Interessante que até 1919 os padres do Convento de São Bento, no Rio de Janeiro, eram os fiéis responsáveis por pareceres que iam de “inofensivo” a “com reservas” ou “prejudicial”, para os filmes.

Complementando o quadro, podemos ressaltar a misoginia de Charles Chaplin – entidade de temor reverencial para muitos cinéfilos da era muda. No *O Fan* n.º 4 (abril de 1929) publicou-se entrevista com o ídolo – concedida originalmente à revista *Motion Pictures*: “a beleza é a única grande qualidade da mulher no cinema. Sêr bella e fazer tudo o que se manda. Eis ahi a grande estrella.” Isto quando a *Jazz Age*, Clara Bow, Gloria Swanson e demais devoradoras corriam a rodo até que o *crash* em outubro de 1929 enlutou a época de ouro.

Por este mesmo motivo, aliás, *O Fan* deu por encerradas suas atividades. Claro que a ele se deve somar a vitória onipresente do *talkismo*. A monumental coleção de nove números do informativo – os sete primeiros em papel-jornal; os últimos dois, em

edição luxuosa, formato de livro – consagraram no país uma reflexão organizada em torno da imagem no cinema.

Simplificando, *O Fan* serviu de porta-voz à defesa intransigente da era muda, numa investigação crítica pré-Paulo Emílio Salles Gomes, a ser lembrada por outras gerações.

Por sinal, Vinícius de Moraes, na folga entre um uísquezinho e um cineminha ou outro, escreveu pelo menos dois textos emblemáticos na historiografia do cinema brasileiro: “Crônicas para a história do cinema no Brasil”, na revista *Clima* n.º 13, de agosto de 1944, e “Credo e alarme”, no jornal *A Manhã*, 8 de agosto de 1941. Foram escritos por um chaplinista típico, que também havia participado das reuniões do Club.

Fundado em 13 de junho de 1928, o Chaplin Club funcionou inicialmente na rua Benjamin Constant n.º 36, depois transferido para rua Dona Anna n.º 62, residência de Claudio Mello – um dos fundadores, ao lado de Almicar Castro, Plínio Sussekind Rocha e, sobretudo, Octavio de Faria.

Eram de Octavio de Faria os ensaios mais aprofundados, conjugando aqui e ali a mistura de fã – não era este o nome do veículo? – e a *cientificidade* necessária para a investigação crítica.

“Eu acredito na imagem... (A todos aqueles que crêem na imagem e no som)”, artigo publicado no sexto número (setembro de 1929), é praticamente um manifesto, não fosse o cerebralismo com que expõe os porquês, quando, como e onde.

Busca o entendimento da *expressão humana*, após “a miopia materialista do fim do século passado” que, na visão do autor, comprometera “tão seriamente a arte, a literatura e a filosofia”. Octavio de Faria se aliava à volúpia *nietzschiana*, à investigação dos signos linguísticos – estruturalismo era a ordem –, “à falência da palavra” na comunicabilidade de um *ethos* criativo.

Senhor grisalho, na *Filme Cultura* n.º 2 (novembro/dezembro de 1966) – a mesma que trouxe uma bela biografia de Adhemar Gonzaga –, Faria publicava *Por um cinema-síntese*. Vencido no anti-talkismo, apontava agora sua caneta à distinção entre cinema velho e novo, um vivendo do “malogro do outro”. Seis anos depois era entronizado na Academia Brasileira de Letras, com os tomos gigantescos da monumental saga literária *Tragédia Burguesa*.

Do outro lado da arena de debates – e, acreditem, no *O Fan* eram muitos; as cartas abertas de um articulista a outro se multiplicavam, especialmente na controvérsia em torno de *Sunrise* (1927), de Murnau –, estava Plínio Sussekind.

Um dos poucos que arregaçaram as mangas para efetivamente salvar os celulóides de *Limite*, Plínio estava na lista de aposentados compulsórios pelo decreto do presidente Costa e Silva (28 de abril de 1969), super-poderoso com o AI-5.

Professor de química mecânica na UFRJ, de filosofia na Faculdade Nacional, homem renascentista que “jogava nas onze”. Ídolo para Joaquim Pedro de Andrade, seu

aluno da Nacional. No *O Fan*, Sussekind focalizava a montagem, em contraposição aos planos longos defendidos por Faria. Era sua a proverbial expressão: “Nunca duvide de Chaplin” – ditado que é o âmagô do Club.

Aliás, em alguns momentos essa fixação por Chaplin beira o excesso, numa histeria típica de pós-adolescentes – todos bastante jovens à época. No primeiro número, o “Carlito” aparece à paisana, sem maquiagem, refastelado numa poltrona Chesterfield ao lado do ensaio-seminal que apresenta a revista. Lírico e às vezes agressivo, o texto fala poeticamente sobre o advento de um período especial – a era cinematográfica –, em que a bengala torta do adorável vagabundo tateava o caminho.

O estudo do gesto, da luz, da criação não-intermediada pelas ordens de um outro – o som e a palavra quando ouvidos não deixavam margem para dúvidas sobre o que acontecia nas telas. O cinema como pantomima e sinestesia, capaz de arrebanhar jovens cansados do teatro, do “psitacismo” – “moléstia dos papagaios”, como diria Sussekind – e que no espírito do cineclubismo eram chamados a participar de um fenômeno único. De uma arte que bastava em si mesma.

Pelo fato de ter circulado entre agosto de 1928 e dezembro de 1930, *O Fan* trouxe de ao menos 3 filmes-chave do cinema nacional: *Braza dormida*, *Barro humano* e *Limite*.

São Paulo, sinfonia da metrópole foi tido como pretensioso por Octavio de Faria; *Acabaram-se os otários*, uma “pachochada”; Oduvaldo Vianna – o pai, não o filho, que sequer havia nascido – era ridicularizado por trabalhar com Procópio Ferreira.

Ao contrário do que se passava na *Cinearte*, de perfil comercial, o Club se opunha à defesa de toda e qualquer realização brasileira, preferindo dourar a pílula e apostar naquilo que os meninos sessentistas viriam a repetir antes, durante e depois das refeições: “cinema de arte”.

Quanto aos outros três filmes citados, percebe-se a valorização de *Limite* – há, inclusive, trechos do *scenario* no último número – enquanto *Barro humano* era saudado pela qualidade do roteiro.

Braza dormida, apesar das atuações e dos poucos recursos era aplaudido pela unidade final e colocado em plano superior ao contemporâneo *Sally dos meus sonhos* (1928), de John G. Blystone – produção norte-americana também encabeçada por uma protagonista *prafrentex*.

No nono exemplar, *O Fan* se despedia, com a promessa de conseguir adeptos em outras unidades da federação. Sente-se uma aura amarga, esmagados que estavam pela “babel *talkista*”, que paulatinamente ganhava terreno.

Apesar do escândalo e da má vontade com o ente sonoro – o que se deveu pelo entusiasmo por uma concepção cinematográfica –, o Chaplin Club deu um solavanco de peso à prospeção crítica no país.

Já em 1930 apagava as luzes, antes do fim propriamente dito dos silenciosos. Mal sabiam, porém, que o fim é reinício, deixa a porta aberta para novos fantasmas e sombras que um dia seremos.

Do topo de 2008, décadas agora nos contemplam, com desvios e contornos terríveis – outros tantos sublimes – que nem Chaplin ou Al Jolson imaginariam. O cinema silencioso brasileiro é parte ínfima desta história no contexto mundial, mas não menos importante que qualquer outra. E esta afirmação não guarda qualquer ufanismo, mas antes de tudo um senso de justiça, para os tantos heróis que acabamos de rememorar.

6. AGRADECIMENTOS

Juntar informações diferentes, citadas em uma fonte e corrigidas em outras, não é tarefa das mais fáceis. Especialmente se o material foi destruído pelo tempo e sabe-se dele pelos noticiários da época. Mas dar cadência e tornar tudo palatável – abrir mão de certos detalhes, peneirar para o texto correr fluido – faz parte do esperado.

Neste processo de pesquisa, algumas origens fundamentais: além dos livros de Jurandyr Noronha, Alex Viany, João Carlos Rodrigues – e outros puxados pela memória –, exemplares da revista *Filme e Cultura*, bem como o *site* da Cinemateca Brasileira – todos os números do *O Fan* podem ser acessados no material da II Jornada de Cinema Silencioso, promovida em 2008.

Agradeço especialmente ao querido amigo Sergio Andrade pela dica valiosa: a biblioteca *online* do Museu Lasar Segall – aonde estão disponíveis as coleções completas de *A Scena Muda* e de *Cinearte*.

E, assim, terminado este seletto *programma de films e estrellas*, longa vida à historiografia do cinema nacional.

**FIM DO ARQUIVO DE
DEGUSTAÇÃO**

**ADQUIRA COM DESCONTO
NA LOJA OFICIAL
DA EDITORA ESTRONHO**
www.lojaestronho.com.br

OU VEJA OUTROS PONTOS DE VENDA EM
www.estronho.com.br/blog

 [estronhobook](#)
 [estronho](#)
 [estronho](#)
 [estronho.com.br](http://www.estronho.com.br)


EDITORA
ESTRONHO