

# OS PIONEIROS DO CINEMA BRASILEIRO

## Raízes do cinema brasileiro

Carlos Roberto de Souza

**A**penas recentemente, no limiar do terceiro milênio, foi possível ao Brasil conhecer com maior precisão, ter uma idéia mais clara, do que foi a produção cinematográfica do país. Isso se deu graças ao projeto, coordenado pela Cinemateca Brasileira, de um Censo Cinematográfico que tem por objetivo levantar quantos e quais filmes foram feitos no país, verificar sua existência ou desaparecimento e duplicar, em regime de urgência, os documentos cinematográficos em risco de perda por decomposição. Os arquivos de filmes no Brasil sempre padeceram de carência de recursos, e o primeiro depósito com condições adequadas para a conservação das películas só foi inaugurado em 2000. Para se avaliar a extensão das perdas do patrimônio cinematográfico brasileiro basta informar que, no período abordado neste texto, foram produzidos aproximadamente 4.800 filmes, dos quais apenas cerca de 300 ainda existem. A informação sobre essa produção pode ser consultada na base de dados do Censo Cinematográfico Brasileiro no endereço eletrônico [www.cinemateca.com.br/censo](http://www.cinemateca.com.br/censo).

No texto a seguir, portanto, estaremos abordando uma maciça quantidade de filmes inexistentes, sobre os quais temos apenas informações colhidas em jornais, revistas, livros e depoimentos.

### ***A primeira sessão de cinema no Brasil***

A primeira exibição de cinema no Brasil foi realizada na Rua do Ouvidor, 57, no Rio de Janeiro, a 8 de julho de 1896. O acontecimento foi noticiado da seguinte maneira:

Omniógrafo - Com esse nome tão hibridamente composto, inaugurou-se ontem às duas horas da tarde, em uma sala à Rua do Ouvidor, um aparelho que projeta sobre uma tela colocada ao fundo da sala diversos espetáculos e cenas animadas por meio de uma série enorme de fotografias. (...) cremos ser este o mesmo aparelho a que se dá o nome de cinematógrafo. (...)

Apaga-se a luz elétrica, fica a sala em trevas e na tela dos fundos aparece a projeção luminosa, a princípio fixa e apenas esboçada, mas vai pouco a pouco se destacando. Entrando em funções o aparelho, a cena anima-se e as figuras movem-se.

Talvez por defeito das fotografias que se sucedem rapidamente, ou por inexperiência de quem trabalha com o aparelho, algumas cenas movem-se indistintamente em vibrações confusas; outras, porém, ressaltavam nítidas, firmes, acusando-se um relevo extraordinário, dando magnífica impressão de vida real. Entre estas, citaremos a cena emocionante de um incidente de incêndio, quando os bombeiros salvam das chamas algumas pessoas; a da dança de serpentina; a da dança do ventre etc. Vimos também uma briga de gatos; uma outra de galos; uma banda de música militar; um trecho de *boulevard* parisiense; a chegada do trem; a oficina do ferreiro; uma praia de mar; uma evolução espetaculosa de teatro; um acrobata no trapézio e uma cena íntima.

O repertório do espetáculo é semelhante ao de várias primeiras sessões de cinema em todo o mundo. O problema da trepidação das imagens, que o cronista aponta, porém, pode ter sido provocado pela precariedade no fornecimento da energia elétrica, não apenas ao salão, mas a todo o país. A eletricidade mal engatinhava no Brasil, e durante algum tempo esse foi um dos motivos de as exhibições cinematográficas não se firmarem. Até meados de 1897, entretanto, o Rio será visitado por diversas companhias de variedades que, juntamente com zarzuelas, macacos, cães, cabras, mulheres barbadas e acrobatas, apresentarão aparelhos e vistas confeccionadas fundamentalmente em Portugal, na França e nos Estados Unidos.

### ***A primeira sala fixa e primeiras filmagens***

A primeira sala fixa, destinada, embora não exclusivamente, ao cinema, inaugurou-se em julho de 1897, na Rua do Ouvidor, e seus proprietários eram Pascoal Segreto e José Roberto Cunha Salles – este, um conhecido explorador do jogo do bicho e outros jogos de azar e criador de um famoso Pantheon Ceroplástico. Ao lado de bonecos automáticos, caça-níqueis, bibelôs excêntricos, números de variedades e aparelhos de entretenimento científico, o Salão de Novidades Paris no Rio de Janeiro exibia também um Cinematógrafo Lumière.

O sucesso do Salão de Novidades se firma de tal modo que, para atender à crescente demanda de novos filmes, partem emissários para os Estados Unidos e Europa a fim de adquirir novas vistas. Um dos irmãos de Pascoal, Afonso Segreto, afirma-se na função. As viagens são constantes, e as gazetas noticiam com frequência exposições especiais com quadros inteiramente novos.

Aparentemente, as primeiras imagens brasileiras foram captadas sobre película cinematográfica e exibidas ao público nesse mesmo ano. O responsável pela façanha foi o exibidor ambulante italiano Vittorio di Maio, e o evento aconteceu no Cassino Fluminense, em Petrópolis (RJ), em maio de 1897. Não existem informações sobre a projeção desses filmes em outros locais do país, e mais de um ano se passará antes de surgirem notícias a respeito de novas filmagens nacionais.

A 19 de junho de 1898, Afonso Segreto regressava de uma de suas viagens comerciais, trazendo consigo uma câmara de filmar. Ainda a bordo do paquete francês “*Brésil*”, ele tirou algumas vistas da baía de Guanabara. *Teremos para dentro em pouco verdadeiras surpresas*, profetizaram os jornais. A 5 de julho os irmãos Segreto filmam a visita do Presidente da República ao cruzador “Benjamin Constant” e, a partir de então, não deixam de filmar todos os acontecimentos políticos e populares cariocas, além de registrarem cenas recreativas.

A avidez do público por novos filmes e a aceitação das vistas nacionais fazem com que Pascoal Segreto – dono também de outras salas de variedades –, cognominado pelo povo e imprensa “Ministro das Diversões do Rio de Janeiro”, monte um laboratório próprio, “de forma que daqui a poucos dias, qualquer acontecimento (paradas militares, incêndios, manifestações, etc.) será reproduzido fielmente, 48 horas depois, no animatógrafo do Salão de Paris no Rio. Todos os dias vistas novas, nacionais e estrangeiras, dos últimos acontecimentos”.

## **O Rio civiliza-se**

O início do século XX brasileiro é um período movimentado: entre outras coisas estabiliza-se politicamente a jovem República, e o país se debate em crises financeiras agudas. Na Europa, o brasileiro Santos Dumont ensaia aeroplanos primitivos e se transforma em precursor das gerações modernas e velozes.

Ao assumir a presidência da República, em 1902, Rodrigues Alves prometeu cuidar do saneamento do Distrito Federal, que se via às voltas com epidemias constantes, sobretudo de peste bubônica e febre amarela. Para pôr em prática essa promessa deu carta branca ao prefeito Pereira Passos, que modificou radicalmente a fisionomia colonial do Rio de Janeiro. Conhecido como o “Ditador da Cidade” e o “Maluco da Prefeitura”, satirizado e elogiado em prosa e verso, Pereira Passos, cercado de competente *staff*, reestruturou a cidade, rasgando avenidas e praças que facilitaram a implantação do uso de automóveis. “O Rio civiliza-se” é a frase do

dia. Da meia dúzia de carros existentes no fim do século XIX, logo passa-se a 200. Pascoal Segreto é proprietário de um elegante Fiat e o cinematógrafo, identificado à maré de modernidade, é exibido não só em seus salões, mas em todos os teatros da cidade, sem contar os exibidores ambulantes que começam fazendo demonstrações cinematográficas pelas capitais e depois percorrem todo o país.

A esse tempo já fora iniciada pela *The Rio de Janeiro Tramway, Light and Power Company Limited* a construção da usina de Ribeirão das Lajes. A distribuição regular de eletricidade será um dado fundamental para o estabelecimento de salas fixas em todo o Brasil, e pode-se constatar a realidade do fenômeno no Rio de Janeiro. A partir do segundo semestre de 1907 são instalados mais de 20 cinematógrafos fixos, concentrando-se a maior parte na área da recém-inaugurada Avenida Central. Era enfim chegada a idade do cinema e o cronista João do Rio comenta a moda em suas colunas: “Cinematógrafos... É o delírio atual. Toda a gente quer ver os cinematógrafos. (...) Na Avenida Central, com entrada paga, há dois, três e a concorrência é tão grande que a polícia dirige a entrada e fica a gente esperando um tempo infindo na calçada”.

### **Aparecem os cinegrafistas**

Entre os cinemas inaugurados nessa época, três se destacam: o Grande Cinematógrafo Rio Branco, o Cinematógrafo Pathé e o Cinema Palace. O primeiro, de Cristóvão Guilherme Auler, antigo fabricante de móveis, logo se dedica também à filmagem, da qual se encarrega o fotógrafo Júlio Ferrez. Esse mesmo Julio cinegrafa também para o Cinematógrafo Pathé, de seu pai Marc Ferrez e Arnaldo Gomes de Souza. O Cinema Palace, na Rua do Ouvidor, resultou da sociedade de José Labanca, dono de uma agência de jornais e de bilhetes de loteria, com o fotógrafo da revista *O Malho*, Antônio Leal. Fotógrafos também eram os irmãos Botelho, Paulino e Antônio, que filmam em São Paulo e no Rio de Janeiro. Com essa enxurrada de cinegrafistas, Segreto resolve deixar de lado as filmagens. Muda o nome do Paris no Rio para Pavilhão Internacional, e dedica-se à exibição de fitas do gênero alegre.

Deve-se aos Ferrez a filmagem da primeira comédia feita no Brasil. Chamou-se *Nhô Anastácio chegou de viagem* e narrava, certamente de modo primitivo, as peripécias de um roceiro que visita o Rio: desembarque na Estação da Central, os passeios pela cidade, o namoro com uma cantora e o final de tudo com a chegada da esposa. Em junho de 1908 o cronista Figueiredo Pimentel escreveu: “Muito bem feita e curiosa. É a primeira vez que se faz entre nós fitas desse gênero. Damos os parabéns ao senhor Júlio Ferrez, o hábil operador da empresa Arnaldo”.

Contudo, a maior produtora carioca era a Fotocinematografia Brasileira, de Labanca, Leal e Cia., do Cinema Palace. Durante 1908 a atividade de Antônio Leal é contínua: filmes naturais (ou do natural, tradução do francês *vues d'après nature*), ou seja, atualidades, inclusive a primeira fita sobre futebol e a primeira sobre cor-

rida de automóveis; pequenas comédias sobre assuntos urbanos e um drama, *Os estranguladores*.

O filme retratava um crime horripilante acontecido no Rio de Janeiro no final de 1906 e que teve muita repercussão. Anunciado em julho de 1908, Figueiredo Pimentel comenta após uma sessão especial para a imprensa: “vai atrair a atenção de todo o povo desta capital. (...) Ver-se a fita é assistir-se ao desenrolar desse crime nefando que tanto emocionou o Brasil”.

*Os estranguladores* foi o primeiro grande triunfo do cinema brasileiro, alcançando mais de 800 exibições em apenas dois meses.

Outro sucesso de 1908 também foi inspirado num crime: em São Paulo, um comerciante é assassinado por um caixeiro que o esquarteja, coloca dentro de uma mala e remete para Santos. Os produtores haviam notado que o gênero policial atraía muito o público, e três deles se lançam à reconstituição do crime: Francisco Serrador, em São Paulo, produz *O crime da mala*, cinegrafado por Alberto Botelho; os Ferrez, no Rio, fazem um *A mala sinistra*; mas novamente Leal leva a melhor pois seu *A mala sinistra* não é somente o mais longo, mas ainda é anunciado como tendo “mais de 20 quadros e uma apoteose colorida”.

## **Filmes cantantes**

Em 1909 começa a se firmar a exibição de pequenos filmes cantados: atrás da tela ocultavam-se os artistas ou cantores, que iam falando ou cantando, conforme a cena. Pelo que se sabe o gênero começara em São Paulo, devido à iniciativa de Francisco Serrador. No Rio de Janeiro, o gênero é desenvolvido por Auler, do Cinematógrafo Rio Branco, que contrata alguns cantores líricos e produz diversos filmes. De início eram curtos – por exemplo, *Barcarola*, “belíssima fita tirada do natural, em Copacabana e no Arpoador” –, mas com o sucesso as fitas se alongam a ponto de, em 1911, ser produzido um *O guarani*, que era a filmagem quase integral da ópera, cantado por artistas vindos especialmente de Buenos Aires.

Labanca e Leal também exploram o gênero. O Cinema Palace exhibe com grande êxito uma opereta em três atos, *A viúva alegre*. Contudo, logo em seguida, Antônio Leal desliga-se da Fotocinematografia Brasileira e monta firma própria. Com essa cisão, chega a vez de Auler e do Rio Branco tornarem-se os favoritos do público. Em setembro de 1909 é lançada *A viúva alegre*, de Auler, com fotografia de Júlio Ferrez e direção de Alberto Moreira, e no fim do ano a fita atinge 300 exibições. *A tosca* e *Sonho de valsa* também são exibidas nesse ano, além de *A gueisha*, mandada colorir em Paris, na casa Pathé. Anúncios de *Paz e amor* – o filme brasileiro de maior sucesso nas duas primeiras décadas do século XX – encerram o ano.

*Paz e amor* – título inspirado no discurso de posse de Nilo Peçanha na presidência da República, ocasião em que ele teria declarado aos jornalistas: “farei um

governo de paz e amor...”, estreou a 25 de abril de 1910 e seguia a tradição da revista teatral glosando os acontecimentos políticos e sociais da atualidade. Dirigido por Alberto Moreira, mostrava um conhecido personagem da imprensa visitando um reino fictício – com muitas semelhanças com o Brasil – e se envolvendo com figuras e situações que o público facilmente identificava. Um jornalista escreveu: “situações hilariantes felicíssimas, músicas alegres, cenários magníficos e apoteoses de uma originalidade de ver para crer. (...) os cantos e os diálogos estão de tal forma bem adaptados ao movimento das figuras que se tem a ilusão completa de estar assistindo a uma representação no palco. E tem havido até quem peça bis”.

As enchentes no Rio Branco exigem intervenção da polícia para conter os assistentes mais afoitos e a multidão que interrompe o trânsito na Avenida. Em outubro a fita fora exibida mais de 900 vezes, batendo o recorde absoluto de qualquer fita nacional ou estrangeira que circulara pelo Rio. Para substituí-la entra *O chantecler*, revista cantante em três partes, duas apoteoses e um prólogo, direção e argumento de Alberto Moreira e interpretação da troupe do Rio Branco. Contudo, nem este filme, nem *O Rio por um óculo*, *O cometa*, *A marcha de Cadiz* – outras revistas desse ano – alcançaram o sucesso de *Paz e amor*.

### **A invasão do filme estrangeiro**

Em 1910, chega ao Rio de Janeiro Francisco Serrador, que instalara as primeiras salas fixas de São Paulo em 1907. Além dos de Serrador, quase nada se produziu em São Paulo nesse período, mesmo no campo dos filmes naturais.

No Rio, Serrador e Auler são os dois grandes produtores concorrentes no final desse período que os historiadores clássicos convencionaram chamar de “Bela época do cinema brasileiro”. Mas essa euforia estava com os dias contados. Em junho, o Rio Branco exibia *A dançarina descalça*, última opereta cinematográfica produzida no Rio de Janeiro. A derradeira fita de enredo desse período, *A vida de João Cândido* – biografia filmada do marinheiro que comandou a revolta da esquadra em novembro de 1910 – foi proibida pela polícia.

Em 1911 alguns cinemas já anunciam a exibição exclusiva de filmes americanos da Vitagraph. No Rio de Janeiro os primeiros alugadores de fitas substituem os antigos vendedores de filmes. Criara-se um novo estado de coisas: enquanto o Brasil ensaiava os primeiros passos no difícil artesanato do cinema, este adquirira, nos países desenvolvidos, uma fisionomia industrial. Nosso mercado para filmes era caótico e teve que se organizar daí em diante em função única e exclusiva do produto estrangeiro. A tarefa de sua criação foi entregue a empregados locais das firmas cujos nomes pontuam a era primitiva do cinema: Pathé, Nordisk, Itala, Cines, Vitagraph, Biograph. Um bom exemplo de como as coisas se passaram é Francisco Serrador: em São Paulo ele organizara a Companhia Cinematográfica Brasileira,

formada por industriais e banqueiros, agindo no campo da distribuição e da exibição. A Companhia adquirira todas as grandes salas exibidoras de São Paulo e no começo de 1912 compra cinemas no Rio e em outras cidades do país, ao mesmo tempo em que se torna distribuidora para o Brasil de firmas italianas, francesas, americanas, dinamarquesas e alemãs. Num país que aceitava com a maior cordialidade a entrada de interesses estrangeiros em todas as áreas de sua estrutura econômica, ninguém sequer pensava na possibilidade de dificultar a entrada do filme estrangeiro.

“E as fitas nacionais, a companhia não as exhibará?” – perguntaram à Companhia Cinematográfica Brasileira. Um dos diretores respondeu: “também. Mas a companhia procurará fitas com a mesma perfeição das fábricas estrangeiras”. Evidentemente essa perfeição era inalcançável, não apenas em termos de cinema, mas em qualquer ramo da incipiente indústria nacional. O filme brasileiro, em termos técnicos e artísticos muito inferior ao que chegava de fora, só poderia ser concebido em termos de curiosidade episódica, e não como produto destinado a alimentar um mercado. Obrigados a escolher entre o nacional e o estrangeiro, o distribuidor e o exibidor, não só nesse momento, como posteriormente em toda a história de nosso cinema, sempre optaram, como é normal, pelo lucro auferido com a fita pronta e importada.

Acompanhando a dominação econômica vinha a inevitável conseqüência: a colonização cultural. Os jornais e revistas passam a colocar, entre as matérias pagas, anúncios de página inteira com fotografias de artistas estrangeiros, cenas de filmes, pormenores sobre as filmagens. Para a construção do mundo mítico, cujas etapas podemos acompanhar passo a passo pelos jornais e revistas, participam de modo fundamental as fãs que, entrevistadas, respondem: “Tanto me encantam os ídolos românticos das fitas da Gaumont como a brutalidade das fitas alemãs”. Entretanto, os filmes franceses, alemães e italianos também acabaram expulsos do Brasil, não só devido à crise que a Primeira Guerra Mundial provoca na indústria européia como pelo fato de o mercado brasileiro haver se estruturado, já em 1916, em função da produção norte-americana de filmes.

Nesse período o filme brasileiro reduz-se aos jornais de atualidades. Alberto e Paulino Botelho são dos poucos que teimam em continuar na função. Iniciam a confecção do *Cine Jornal Brasil* e filmam para o *Pathé Jornal*, realizando de vez em quando um documentário.

### **Estímulos à produção comercial**

Durante 1913 a 1914 a produção ficcional em São Paulo não existe e no Rio é mínima. Enquanto isso, chegavam a São Paulo os italianos que formariam a corporação cinematográfica paulista durante os próximos 30 anos, pelo menos.

Em 1911 chega Gilberto Rossi. Um brasileiro, na Itália, enchera sua cabeça com notícias sobre o progresso paulistano e as possibilidades oferecidas a um ci-

nematografista por um terreno praticamente virgem. Chegando a São Paulo, Rossi percebe que as pessoas sequer entendiam que profissão era essa de cinegrafista. Segundo ele,

compreendi que a única forma de ganhar a vida era mostrar às pessoas para que servia o meu trabalho. Comecei a filmar a esmo o que quer que me parecesse interessante: os pequenos acontecimentos locais, fábricas, lojas, fazendas... Preparava os filmes e depois ia oferecê-los aos interessados. As pessoas achavam graça, acabavam comprando os filmes. Aos poucos comecei a receber encomendas de filmagens.

É dessa forma que Gilberto Rossi, tendo chegado ao Brasil para trabalhar em filmes de enredo, inaugura o que se convencionou chamar de “cavação”, base para o desenvolvimento do cinema paulista e de sustentação do cinema brasileiro durante décadas. Aos poucos outros cinegrafistas seguem o mesmo caminho: Antônio Campos, João Stamato, Arturo Carrari em São Paulo, os Botelho, Leal, Paulo Benedetti e outros, no Rio.

Dessa ampla produção de documentários e jornais, de fitas de propaganda política e comercial – tão desprezadas pela imprensa da época – chegaram até nossos dias uma série de filmes que registram com precariedade técnica ou maior qualidade artística (os documentários de Thomaz Reis e os de Silvino Santos, por exemplo) as diferentes faces de um Brasil rural e subdesenvolvido. A visão desses filmes, mesmo para as platéias atuais, assume ares de revelação e de conhecimento de uma vida pública ou privada que apenas o cinema pode proporcionar.

### ***Influência da imigração***

Diferentemente do que aconteceu com o Rio de Janeiro, a fisionomia paulistana deve muito à penetração maciça de imigrantes estrangeiros que se fixaram na cidade para trabalhar na indústria. Os italianos, sobretudo, tendiam a formar núcleos fechados com funções de defesa dos interesses profissionais do proletariado, mas também com o objetivo de preservar a cultura do país de origem, e formaram-se neles grupos de teatro que procuravam atender às necessidades de lazer e de divertimento dos associados. O cinema que se desenvolve em São Paulo a partir de 1915 está intimamente ligado à vitalidade desses grupos de amadores, não apenas no que diz respeito aos temas do seu repertório, mas também aos quadros técnicos e artísticos – diretamente requisitados do teatro operário.

Em 1915 chega a São Paulo a companhia teatral italiana dirigida por Alberto Capozzi, ator de cinema de sucesso. Nessa temporada conhece Antônio Campos – cinegrafista que trabalhava em São Paulo desde 1905 –, e encomenda-lhe a filma-

gem de algumas vistas naturais que pretendia levar para a Europa. Por intermédio de Capozzi, Antônio Campos conhece Victorio Capellaro, ator da companhia. Capellaro gostava do Brasil, onde estivera anteriormente com as companhias de Eleonora Duse e Tina di Lorenzo. Quando Capozzi retorna à Itália, Capellaro não o acompanha: disposto a fixar-se em São Paulo, passa a frequentar as sociedades italianas e associa-se a Antônio Campos para fazer cinema.

Por esse tempo Campos filmava documentários, embora seu sonho – como o da quase totalidade dos cinegrafistas – fosse fazer posados. Admirador da literatura brasileira, pensava em transpor para o cinema os romances e peças teatrais de que gostava. O encontro com Capellaro, que havia atuado em filmes italianos, é a oportunidade que esperava: ainda em 1915 filma *Inocência*, dirigido e interpretado por Capellaro, segundo adaptação que o próprio Campos faz do romance de Taunay, com o elenco formado por amadores italianos e membros da família Campos.

No mesmo ano em que Capellaro faz a sua estréia brasileira, surge no Rio Luiz de Barros, um dos mais prolíficos realizadores que o cinema brasileiro conheceu: sua carreira começa em 1914 e se prolonga até a década de 1970. Dono de extensa filmografia de longas-metragens de enredo – mais de 70 –, sua obra nunca foi estudada mais de perto, o que é de lamentar, pois o mero exame de fotos de alguns dos filmes de Luiz de Barros realizados antes de 1930 demonstra o quanto ele contribuiu para a evolução da linguagem cinematográfica brasileira. Sua longa experiência permitiu-lhe desenvolver qualidades fundamentais a um realizador brasileiro: rapidez e improvisação. A fecundidade de Lulu é inédita: responsabiliza-se, entre 1915 a 1920, por 10 filmes de enredo, sendo três deles adaptações de romances de José de Alencar – *A viuvinha*, *Iracema* e *Ubirajara*.

Em 1916, o mesmo grupo paulista de *Inocência*, filma *O guarani*, que estréia em noite memorável, sob a dupla égide das bandeiras italiana e brasileira, ao som dos acordes de Carlos Gomes, com a presença de autoridades especialmente convidadas e a fina flor da colônia italiana em São Paulo. Esse filme marca a estréia no cinema de Georgina Marchiani, atriz dos grupos Liga Lombarda e Muse Italiche, que seria a estrela de outras fitas. Georgina tinha um rosto nobre e bem feito e, como os filmes em que trabalhou não existem mais, apenas através de fotografias podemos recuperar seu rosto que é o mais próximo de uma “diva italiana” de todas as atrizes do cinema brasileiro antigo. Em *O guarani*, Victorio Capellaro não era apenas diretor: representava também o papel de Peri. Este *O guarani* foi precursor de uma série de outros, realizados por décadas afora, em São Paulo e no Rio de Janeiro.

A participação simbólica do Brasil na Guerra provocou um número razoável de filmes. No Rio de Janeiro é feito *Pátria e bandeira*, focalizando a espionagem alemã em território brasileiro; a fita contou com a cooperação das forças armadas e da aviação militar. Também cariocas são *Le film du diable*, intrigante fita com letreiros em versos, a ação desenrolando-se no Rio e na Bélgica invadida pelos alemães, e o

privilégio de apresentar o primeiro no artístico em filme nacional; *O Kayser*, primeiro desenho animado brasileiro, do caricaturista Seth. Esse empenho bélico produziu, por sua vez, em São Paulo, *Pátria brasileira*, cuja filmagem foi seguida de perto pelo poeta Olavo Bilac, que dirigiu algumas cenas num quartel. A principal intérprete feminina era Georgina Marchiani.

### ***A infra-estrutura do cinema paulista***

Um ano marcante no desenvolvimento do cinema paulista foi 1919: nesse ano, Gilberto Rossi começa a filmar posados. Associa-se a Arturo Carrari – cinegrafista de documentários – e em torno deles começa a se reunir um grupo de rapazes, filhos de imigrantes, na sua maioria antigos amadores dos grupos teatrais espanhóis e italianos. Desse agrupamento surge a Escola de Artes Cinematográficas Azzurri, a primeira de uma série que se espalha por todo o Brasil e cujo papel na continuidade do cinema em São Paulo é tão importante quanto a filmagem dos documentários de cavação. Essas escolas em geral tinham vida curta – e parece que a maioria era fechada pela polícia –, mas o grupo de pessoas que se agregava em torno delas não se dispersava completamente. Alguns ex-alunos abriam suas próprias escolas e, mesmo quando não o faziam formalmente, atraíam para si um certo número de candidatos a astros de cinema, ensinavam-nos a interpretar e com eles conseguiam o dinheiro necessário para a compra de filme virgem. Os alunos acompanhavam as filmagens, ajudavam no laboratório, familiarizavam-se com os procedimentos necessários à feitura de filmes. Mais que atores, as escolas formavam técnicos, operadores, cinegrafistas, laboratoristas, que por sua vez se encarregavam de transmitir a outros os conhecimentos adquiridos.

Da sociedade Rossi-Carrari surgiu apenas *O crime de Cravinhos*, na tradicional linha dos filmes baseados em fatos reais. O crime em questão envolvia gente importante: fazendeiros de café e políticos. *O crime de Cravinhos* ia ser exibido modestamente quando, na noite de lançamento, com o público na platéia, a polícia invade o cinema e apreende a fita. Carrari e Rossi impetram ação judicial de reintegração de posse e o filme é liberado. Com o escândalo em pleno auge, anuncia-se a segunda estréia, com bandas de música e cartazes sensacionalistas a percorrerem a cidade. O sucesso é extraordinário e – coisa rara – o filme dá lucro.

Desfeita a sociedade com Carrari, Gilberto Rossi conhece José Medina – descendente de espanhóis, fotógrafo e amador – e juntos organizam a Rossi Film. *Exemplo regenerador* é o primeiro de uma série de filmes que farão juntos, possivelmente os melhores que o cinema silencioso paulista produziu.

O objetivo da Rossi Film era fazer posados, mas os dois sócios filmam também naturais e propaganda. Rossi consegue com o governador Washington Luiz uma subvenção para fazer um jornal cinematográfico, o *Rossi Actualidades*. O jornal

de Rossi abre caminho à proliferação de jornais cinematográficos, regulares ou não. O primeiro concorrente será o *Sol e sombra*, jornal da Independência Omnia Film, fundada em 1922 com o objetivo de fazer documentários para a Exposição do Centenário da Independência do Brasil. Essa exposição, realizada no Rio de Janeiro, patrocinou documentários em todo o Brasil, concedendo verbas a cinegrafistas que viam na cavação institucional a mais lucrativa das atividades. Durante o transcorrer da década de 1920 encontramos um verdadeiro enxame de cinegrafistas paulistas trabalhando por conta própria ou para terceiros, cavando encomendas de filmagens para documentários ou jornais cinematográficos.

Depois de *Exemplo regenerador*, Medina e Rossi realizam juntos uma série de filmes, dramas e comédias, infelizmente desaparecidos. O único preservado até hoje, *Fragmentos da vida*, é do final da década de 1920 e, por sua concisão narrativa, direção de atores e desenvoltura na articulação de espaços cinematográficos, constitui-se em uma das obras-primas do cinema silencioso brasileiro.

A diversidade de elementos que circulavam no meio cinematográfico de São Paulo pode ser vislumbrada através da série de filmes ousados realizados nesse período. O gênero foi inaugurado por um filme de Antônio Tibiriçá, *Vício e beleza*, de 1926, que obteve estrondoso sucesso comercial não só no Brasil como também no Uruguai e na Argentina, exibido em sessões especiais exclusivamente para cavalheiros. Na mesma linha foram realizados ainda *Depravação*, de Luiz de Barros, *Absinto ou Mocidade inconsciente*, de Caetano Matanó, e *Morfina*, produção da União de Artistas Brasileiros (alunos da Escola Azzurri), além de várias tentativas frustradas.

### **Paulo Benedetti e a revista Cinearte**

A atividade carioca de ficção resumia-se praticamente a um nome: Paulo Benedetti. Chegando ao Brasil como imigrante, Benedetti optara por uma vida nômade, fazendo exibições de cinema pelo Brasil afora. Depois de alguns anos em Minas Gerais, onde filma curtas-metragens e faz experiências de sonorização de filmes com discos e após uma passagem por São Paulo, onde fotografa alguns filmes de Capellaro, estabelece-se com um laboratório no Rio. Produz então três fitas: *A Gigolete*, *O dever de amar* e *A esposa do solteiro*, dirigidos por italianos de sua confiança. Posteriormente, em 1929, produz e fotografa *Barro humano*, realizado pelos jovens que formavam o grupo da revista *Cinearte*.

Compensando a exigüidade da realização, é no Rio de Janeiro que se articula a primeira campanha relativamente organizada em prol do cinema brasileiro. Essa campanha, liderada por Adhemar Gonzaga e Pedro Lima e tendo como órgão oficial a revista *Cinearte*, repercute por todo o país. Seus líderes, apaixonados por cinema americano, tentam em seus escritos e mesmo através da intervenção direta, orientar a ação dos grupos que se dispunham a fazer cinema no Brasil. Adhemar Gonzaga e

Pedro Lima foram mestres respeitadíssimos por toda uma geração que se dedicou à realização de filmes e o texto abaixo (*Cinearte*, 18/06/1930) sintetiza de certa maneira as vinculações estéticas e culturais dos conselhos que esses defensores de nosso desenvolvimento cinematográfico davam a seus discípulos:

Um cinema que ensina o fraco a não respeitar o forte, o servo a não respeitar o patrão, que mostra caras sujas, barbas crescidas, aspectos sem higiene alguma, sordícies e um realismo levado ao extremo, não é cinema.

Imaginem um casal de jovens que vão assistir a um filme americano médio. Vêm lá um rapaz de cara limpa, bem barbeado, cabelo penteado, ágil, bom cavaleiro. E a moça bonitinha, corpo bem feito, rosto meigo, cabelos modernos, aspecto todo fotogênico. (...) O parzinho que assistir ao filme comentará que já viu aquilo 20 vezes. Mas sobre seus corações que sonham, não cairá a penumbra de uma brutalidade chocante, de uma cara suja, de um aspecto que tira qualquer parcela de poesia e de encantamento. Essa mocidade não pode aceitar essa arte que ensina a revolta, a falta de higiene, a luta e a eterna briga contra os que têm o direito de mandar.

### **Os ciclos regionais**

O maior mérito da campanha promovida por *Cinearte* talvez tenha sido conjugar em torno de um ideal – o cinema brasileiro – a ação de grupos produtores dispersos pelo país e que se ignoravam uns aos outros. A década de 1920 caracteriza-se pelo surgimento, fora do eixo Rio-São Paulo, de diversos núcleos que produzem uma, às vezes duas ou mais fitas. Assim se dá, por exemplo, em várias cidades de Minas Gerais, Rio Grande do Sul, São Paulo, Paraíba, Amazonas, Paraná e Pernambuco.

Evidentemente cada um desses grupos possui características próprias, e o de Cataguases teve o mérito de revelar a personalidade única de Humberto Mauro, primeira carreira contínua, coerente e bela que o cinema no Brasil conheceu. Mas em seu conjunto todos se delinham de modo semelhante: um começo entusiasmado, uma realização precária e a morte prematura no conflito com o mercado exibidor, dominado pelo filme importado. Como exemplo daremos algumas indicações sobre um ciclo, o de Recife – o mais fecundo; e sobre um personagem, E.C. Kerrigan – o mais curioso dos realizadores que surgiram com esses fenômenos regionais.

Por volta de 1922 encontram-se, no Recife, Edson Chagas, maníaco por fotografia, e Gentil Roiz, apaixonado pelos filmes americanos de aventuras da Universal. Seu encontro é o ponto de partida para a fundação de uma firma, a Aurora Film, destinada à fabricação de filmes posados e que, nos oito anos seguintes, desencadeia uma onda de produção da qual participam nove outras firmas, e que resulta em 13 filmes posados, além de alguns naturais.

Começaram por filmes de tipo aventuras e peripécias, bandido, tesouro e casal romântico (*Retribuição, Jurando vingar*); aproveitaram temas regionais: os jangadeiros (*Aitaré da Praia*), os cultivadores de cana, as usinas e os coronéis (*Revezes, Sangue de irmão*), um cangaceiro (*Filho sem mãe*); abordaram ainda os conflitos de uma cidade moderna (*A filha do advogado*) e o cômico urbano (*Herói do século XX*). Um extenso filme religioso (*História de uma alma*) reconstituiu a autobiografia de Santa Tereza de Lisieux, e a busca do exótico fez com que uma das fitas fosse ambientada entre ciganos (*Dança, amor e ventura*).

Contudo, nem o entusiasmo de um exibidor, proprietário de uma sala na capital, que fazia uma festa para a exibição de cada um dos filmes, foi suficiente para assegurar a continuidade do cinema pernambucano, minado pela total instabilidade econômica, as sucessivas falências quase a cada filme e os contínuos fracassos das tentativas de exibição fora de Pernambuco.

### **O aventureiro Kerrigan**

Em 1922/23, Amilar Alves, um intelectual da cidade de Campinas, no interior do estado de São Paulo, realiza *João da Mata*. O filme, que retrata um conflito de posse de terras entre um pequeno agricultor e um coronel, fez sucesso, tendo sido exibido no Rio de Janeiro e em São Paulo, o que chama, sobre Campinas, a atenção das pessoas que lidam com cinema. Pouco depois chega à cidade E.C. Kerrigan, que se apresenta como diretor americano com currículo em Hollywood, se envolve com algumas pessoas, faz com que reúnam um pequeno capital e organizem uma empresa. A companhia realiza então, sob a direção do americano, o *western Sofrer para gozar*. Logo em seguida, porém, um incidente impede a continuidade da carreira de Kerrigan em Campinas: colocado frente a frente com um americano de verdade, descobre-se que ele não sabe falar inglês. A situação é insustentável e o desmascarado diretor aceita o convite de um produtor de São Paulo, que montara um estúdio, e dirige *Quando elas querem*, comédia curta que provoca o entusiasmo dos redatores de *Cinearte*.

Por esse tempo, numa cidadezinha de Minas Gerais, os irmãos Masotti, hábeis fotógrafos, haviam instalado um laboratório e realizado alguns documentários. Não se sabe como nem por que, mas o fato é que surge-lhes pela frente o diretor americano E.C. Kerrigan, que os anima a filmar um posado. Os Masotti se entusiasмам, e assim é realizado *Corações em suplício*, dirigido por Kerrigan, que também faz o vilão. O fracasso comercial do filme é absoluto e a liquidação da Masotti Film, imediata: os dois irmãos leiloam casas e imóveis e saem da cidade. Kerrigan desaparece para despontar, algum tempo depois, em Porto Alegre, onde haviam sido feitas algumas fitas. E na capital gaúcha realiza as duas últimas produções de sua carreira: *Amor que redime* e *Revelação*, já no limiar da década de 1930. A acusação de traficar escravas

brancas e anúncios de um hindu que lê bolas de cristal são as pistas que Kerrigan deixa, antes que a história o perca.

No mesmo ano em que Kerrigan realiza *Revelação* (1929), Luiz de Barros dirige em São Paulo o primeiro filme falado brasileiro, sincronizado com discos: *Acabaram-se os otários*. A estória de um matuto (Genésio Arruda), que chega à cidade e acaba comprando um bonde, lembra a primeira comédia brasileira, *Nhô Anastácio chegou de viagem*, e era de gosto popular. O cinema chegava, mundialmente, a uma nova fase.

## **O cinema falado**

No alvorecer da década de 1930, a situação do cinema brasileiro era aparentemente boa. A década de 1920 tinha sido animadora, particularmente os últimos anos. Quando chega 1930, reina um otimismo como nunca o cinema brasileiro conhecera igual.

O sucesso extraordinário dos filmes falados, aliado ao desastre do *crack* da bolsa de Nova Iorque para a economia americana, fez com que a indústria de Hollywood não vacilasse em se lançar inteiramente na revolução do cinema sonoro. A consequência disso, no Brasil, foi um caos completo no comércio cinematográfico. Passado um primeiro momento de curiosidade pelos filmes falados, o público retraiu-se, pois a técnica do letreiro sobreposto ainda não estava desenvolvida. Os militantes do cinema brasileiro acharam que a sua hora havia soado. Pedro Lima, um dos líderes, cheio de confiança, escreveu em *Cinearte*: “a produção americana, que dominou nosso mercado, atravessa uma crise sem precedentes. Repudiada, raramente tolerada, deixa lugar a que possamos preencher seus claros”.

Durante um curto período isso realmente aconteceu: 1930 e 1931 foram anos de muita animação. A produção avolumou-se e os filmes feitos foram exibidos. Melhor do que isso: tiveram alguns um notável êxito de bilheteria.

Um filme que conseguiu se desligar completamente do cinema feito até então foi *Coisas nossas*, a começar pelos responsáveis por sua produção, que eram nomes ligados à indústria de discos e de aparelhos elétricos, novos no ramo. O realizador de *Coisas nossas*, um americano de verdade, Wallace Downey, era um espírito aventureiro. O aparecimento, depois de tantos cavadores modestos, europeus ou filhos de europeus, de um aventureiro norte-americano podia ter a significação de outros tempos para o nosso cinema.

*Coisas nossas* foi a primeira tentativa de fazer o cinema brasileiro enveredar na direção dos filmes musicais americanos que estavam fazendo furor. Apresentava cantores cujos nomes estavam sendo popularizados pelo rádio, música fina, e um jovem cantava *Singing in the rain* debaixo de um chuveiro. *Coisas nossas* era uma fita de longa metragem, mas não tinha enredo: uma sucessão de números artísticos concluía com um epílogo em estilo de *grand finale* cinematográfico mostrando a

grandeza e o dinamismo de São Paulo. Exibido em praticamente em todas as cidades que possuíam salas aparelhadas para o som, *Coisas nossas* foi um triunfo: nunca um filme brasileiro tinha dado tanto dinheiro.

## **Parentes**

Coincidindo com a euforia provocada pela rejeição ao filme falado americano, são construídos no Rio de Janeiro, sob os auspícios de Adhemar Gonzaga, os estúdios da Cinédia, dotados dos recursos necessários para dar ao cinema brasileiro a categoria de arte & indústria com que sempre sonhara *Cinearte*. E para dirigir o primeiro filme dessa produtora, *Lábios sem beijos*, Gonzaga importa Humberto Mauro, que vinha fazendo em Cataguases uma formosa carreira de cineasta.

É preciso informar que as bases econômicas para o ambicioso projeto industrial de Adhemar foram asseguradas por seu pai, concessionário da Loteria Federal, que durante anos vinha sendo bombardeado por insistentes pedidos do filho para que se tornasse um produtor cinematográfico. Finalmente as circunstâncias haviam se delineado favoráveis e o velho Gonzaga cedera.

Alicerçado também na fortuna de um parente – agora um marido – surgiria no Rio de Janeiro um outro estúdio, a Brasil Vita, de Carmen Santos, que o lado da Cinédia foi das maiores produtoras que o Brasil conheceu antes da Vera Cruz.

O marido, o industrial Seabra, mostrou-se sempre cioso da carreira da mulher. Ainda no tempo do cinema silencioso, Carmen Santos fora estrela de dois filmes – *A carne* e *Mademoiselle Cinéma* – que poderiam ter arruinado sua reputação, não fossem os cuidados do sr. Seabra, que nunca permitiu a exibição pública dessas fitas. Contudo, a participação, inclusive financeira, de Carmen, em *Sangue mineiro*, realizado em Cataguases sob a direção de Humberto Mauro, se não foi do empenho do sr. Seabra, também não o desagradou. Quando o entusiasmo toma conta dos meios cinematográficos do país, o sr. Seabra não pode mais continuar resistindo às solicitações da atriz, e é assim que essa bonita portuguesa, uma das mais tenazes lutadoras que o cinema brasileiro conheceu, realiza seu mais belo sonho e constrói a Brasil Vita Filmes.

Ao redor de Adhemar Gonzaga e Carmen Santos agitar-se-á, até 1945, um pequeno mundo de técnicos e laboratoristas, artesãos humildes e vivos, frequentemente aventureiros. Centro dessas cortes modestas, os dois produtores reinarão absolutos numa aristocracia sem sucessores.

## **Retorno ao desânimo**

A euforia do sonoro, porém, durou pouco. A técnica de condensação dos diálogos em letreiros sobrepostos fez progressos e, contra as expectativas dos especialistas da indústria cinematográfica americana, os públicos latino-americanos, inclusive o brasileiro, foram os primeiros a se acostumar aos *talkies*.

Ultrapassado o caos comercial, aflitivo para os americanos e animador para os produtores nacionais, a ordem voltou a reinar no mercado cinematográfico, isto é, os filmes brasileiros continuaram longe das telas dos cinemas. Logo não se produz mais nada em São Paulo e muito pouco no Rio em matéria de longa-metragem.

O período de animação fez com que aumentasse consideravelmente o número de pessoas interessadas em cinema brasileiro. Nos anos posteriores à Revolução de 1930, o espírito associativo conheceu muita vitalidade. Surgiram então a primeira Associação de Produtores e o primeiro Sindicato de Técnicos de Cinema. Foram organizadas convenções e manifestações de classe junto a Getúlio Vargas. O governo acabou nomeando uma comissão para tratar do assunto, mas aconteceu algo que depois se repetiria muitas vezes. Em vez de cuidar do cinema brasileiro, foram abordados os problemas da classe cinematográfica brasileira, num sentido amplo que abrangia toda a gente que tinha sua atividade ligada ao cinema, em primeiro lugar o setor do comércio cinematográfico, totalmente subordinado aos interesses da indústria americana de cinema. O governo aceitou as sugestões da comissão e prometeu: para os comerciantes, a diminuição de 60% das taxas que incidiam sobre os filmes importados; para os produtores, uma lei obrigando os cinemas a passarem um complemento nacional por sessão e uma fita de longa metragem por ano.

A promessa para os comerciantes e para os americanos foi cumprida imediatamente, e ampliou-se ainda mais a entrada em nosso mercado do produto norte-americano. As outras demoraram, mas acabaram sendo efetivadas. O comércio cinematográfico lutou o quanto pôde contra a obrigatoriedade do filme nacional: passar uma fita de enredo por ano não era nada, mas quanto a projetar um complemento nacional por sessão, era demais. Os exibidores não queriam abrir mão dos jornais cinematográficos americanos que recebiam de graça, como brinde.

A lei do curta-metragem era pouquíssima coisa, mas a situação do cinema era tão difícil que ela foi recebida com alegria. Pode-se dizer que com ela a cavação foi institucionalizada e as próprias figuras mais ambiciosas dedicaram-se com afinco aos filmes curtos: jornais, documentários, canções, situações cômicas etc. Mas os bons tempos do curta-metragem também foram tão breves. Com a instalação do Estado Novo, em 1935, não só a censura tornou-se muito restritiva como o governo lançou-se, através do Departamento de Imprensa e Propaganda, à produção de jornais cinematográficos. Os exibidores, é claro, preferiam cumprir a lei de obrigatoriedade com os filmes produzidos pelo governo. Alguns cavadores conseguiram se transformar em funcionários públicos, mas a maior parte da profissão ficou novamente marginalizada.

### ***Prestígio do musical***

Durante a idade de ouro do curta-metragem, o filme de longa metragem até certo ponto renasceu depois do colapso de 1934. São Paulo ficou ausente. No Rio,

a linha seguida é a que fora apontada por *Coisas nossas*, mas com variantes. Oduvaldo Viana realiza *Bonequinha de seda*, filme musical com enredo romântico, no gênero dos americanos. Os filmes que Humberto Mauro, afastado de Gonzaga e da Cinédia, realiza para Carmen Santos, apesar de impregnados pela personalidade de realizador também contêm muitos números musicais. O sucesso de bilheteria, e artístico, de alguns desses filmes foi muito grande, mas os que encarnaram a esperança do desenvolvimento industrial foram os produzidos por Wallace Downey, de parceria com Adhemar Gonzaga: *Alô, alô Brasil* e *Alô, alô Carnaval*, notadamente. Nesses filmes aparecia Carmen Miranda, já imensamente popular através de discos e do rádio.

A reflexão sobre as possibilidades para o cinema brasileiro era tão precária que um jornalista escreveu: “Carmen Miranda faria bonita figura em qualquer filme americano do mesmo gênero”. Celestino Silveira, crítico mais arguto, observou a propósito da exibição de um dos filmes de Carmen Miranda: “a sorte desliza ao nosso lado três vezes por dia. O negócio é descobrir quando ela vai deslizando. (...) E segurá-la... antes que passe!” Pois passou, e logo a indústria americana importou Carmen Miranda. Mais ou menos na mesma ocasião em que ela partiu para a América, a revista *Cinearte* publicou uma notícia a respeito de um bloco de minério de quartzo, cristal de rocha, encontrado em Minas Gerais e comprado por uma indústria óptica de Nova Iorque. Os especialistas em lentes cinematográficas manifestaram um grande entusiasmo pelo minério brasileiro, e o colunista da revista comenta com orgulho: “um pouco de matéria-prima brasileira para o cinema americano”. Com o cristal de rocha ou com Carmen Miranda, nós brasileiros cumpríamos nosso destino de país colonial: exportar matéria-prima e importar produtos manufaturados.

Antes de a década de 1930 terminar, aconteceu uma coisa no cinema brasileiro que teve importantes prolongamentos nas duas décadas seguintes. Pode servir como introdução ao assunto uma entrevista que o ator Jayme Costa deu na época. Dizia ele: “o nosso público, o carioca principalmente, vê em tudo e antes de mais nada a parte humorística. E é por isso que eu penso que em matéria de cinema devíamos explorar essa tendência. Nada de grandes emoções”.

Logo a tendência em questão tomaria força num filme produzido em apenas 18 dias, que foi sucesso e cujo título era *Tereré não resolve*. O ator principal era Mesquitinha e, na direção, o inefável Luiz de Barros. Delineia-se assim o gênero cinematográfico mais vivo que o cinema brasileiro conhecerá durante muito tempo: a chanchada.

*Carlos Roberto de Souza é pesquisador da Cinemateca Brasileira.*

### **Resumo**

Os arquivos de filmes no Brasil sempre padeceram de carência de recursos. Este ensaio traz informações sobre uma maciça quantidade de filmes que se perderam, produzidos até a década de 1930, que sobre os quais obtivemos conhecimento de sua existência no passado apenas por meio de jornais, revistas, livros e depoimentos.

### **Palavras-chave**

Década de 1930; arquivos de filmes; produção brasileira de filmes.

### **Abstract**

The films' archives in Brazil always suffered from privation of resources. This essay brings information about a massive number of films that were lost, produced till the 1930's decade. No knowledge of their existence was offered to the audience in the past, only some information was collected from newspapers, magazines, books and testimonials.

### **Key-words**

Decade of 1930; films' archives; brazilian's films production.