

*Paulo Emílio Sales Gomes*

**CINEMA: TRAJETÓRIA NO  
SUBDESENVOLVIMENTO**

**2ª EDIÇÃO**



**PAZ E TERRA**  
Coleção Leitura

© Editora Paz e Terra, 1996.  
*Editores responsáveis:* Christine Röhring e Maria Elisa Cevasco  
*Edição de texto:* Thais Nicoletti de Camargo  
*Produção gráfica:* Kátia Halbe  
*Capa:* Isabel Carballo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Gomes, Paulo Emílio Sales, 1916-1977.  
Pequeno cinema antigo / Paulo Emílio. — São  
Paulo : Paz e Terra, 1996. — (Coleção Leitura)  
ISBN 85-219-0217-4

1. Cinema — Brasil — História 2. Cinema — História  
I. Título.

96-2225

CDD-791.430981

Índices para catálogo sistemático  
1. Brasil : Cinema : História 791.430981

EDITORA PAZ E TERRA S.A.  
Rua do Triunfo, 177  
01212-010 — São Paulo — SP  
Tel.: (011) 223-6522  
Rua Dias Ferreira nº 417 — Loja Parte  
22431-050 — Rio de Janeiro — RJ  
Tel.: (021) 259-8946

*Conselho editorial:*  
Celso Furtado  
Fernando Gasparian  
Roberto Schwarz  
Rosa Freire D'Aguiar

2001

Impresso no Brasil / Printed in Brazil

## SUMÁRIO

1. Pequeno cinema antigo .....	7
2. Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966 .....	19
1ª Época: 1896 a 1912 .....	19
2ª Época: 1912 a 1922 .....	36
3ª Época: 1923 a 1933 .....	50
4ª Época: 1933 a 1949 .....	71
5ª Época: 1950 a 1966 .....	76
3. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento .....	85

## PEQUENO CINEMA ANTIGO

O Brasil se interessa pouco pelo próprio passado. Essa atitude saudável exprime a vontade de escapar a uma maldição de atraso e miséria. O descaso pelo que existiu explica, não só o abandono em que se encontram os arquivos nacionais, mas até a impossibilidade de se criar uma cinemateca. Essa situação dificulta o trabalho do historiador, particularmente o que se dedica a causas sem importância como o cinema brasileiro.

Há dez anos, apenas meia dúzia de pessoas tinha curiosidade pelo passado de nosso cinema. No estrangeiro, o único era Georges Sadoul, o que não espanta pois o historiador francês procurava conhecer a história do cinema de *todos* os países. Hoje um grupo razoável sente necessidade de conhecer o que foi nosso cinema. As pesquisas obedecem à norma válida para qualquer ramo do conhecimento: abordar criticamente o passado brasileiro com o espírito de servir o presente e o futuro, mas ao mesmo tempo se impregnar de simpatia. Escrever sobre cinema brasileiro não é mais uma tarefa pioneira: já se constituiu no país um pequeno público leitor familiarizado com

algumas dezenas de nomes de cineastas e títulos de filmes. É obvio que essa enumeração não teria qualquer poder evocativo para o leitor estrangeiro.

O aparecimento do cinema na Europa Ocidental e na América do Norte na segunda década dos anos 90 foi o sinal de que a Primeira Revolução Industrial estava na véspera de se estender ao campo do entretenimento. Esse fruto da aceleração do progresso técnico e científico encontrou o Brasil estagnado no subdesenvolvimento, arrastando-se sob a herança penosa de um sistema econômico escravocrata e um regime político monárquico que só haviam sido abolidos respectivamente em 1888 e 1889. O atraso incrível do Brasil, durante os últimos cinquenta anos do século passado e outro tanto deste, é um pano de fundo sem o qual se torna incompreensível qualquer manifestação da vida nacional, incluindo sua mais fina literatura e com mais razão o tosco cinema.

A novidade cinematográfica chegou cedo ao Brasil, e só não chegou antes devido ao razoável pavor que causava aos viajantes estrangeiros a febre amarela que os aguardava pontualmente a cada verão. Os aparelhos de projeção exibidos ao público europeu e americano no inverno de 1895-1896 começaram a chegar ao Rio de Janeiro em meio deste último ano, durante o saudável inverno tropical. No ano seguinte, a novidade foi apresentada inúmeras vezes nos centros de diversão da capital, e em algumas outras cidades. Em 1898, foram realizadas as primeiras filmagens no Brasil.

Durante dez anos, porém, o cinema vegetou, tanto como atividade comercial de exibição de fitas importadas, quanto como fabricação artesanal local. A explicação, como sempre, está no retardo do país. No caso específico, o que impedia o desenvolvimento do cinema no Rio, para não falar no resto do território ainda mais arcaico, era a insuficiência da energia elétrica. Nos poucos locais da capital da República que dispunham dessa comodidade, o menor temporal ou ventania interrompia o fornecimento, como ainda hoje acontece em largas porções relativamente prósperas — pois possuem eletricidade — do interior brasileiro. Só em 1907 houve no Rio energia elétrica produzida industrialmente, e então o comércio cinematográfico floresceu. A abertura contínua de dezenas de salas no Rio, e logo em São Paulo, animou a importação de filmes estrangeiros, e foi seguido de perto por um promissor desenvolvimento de uma produção cinematográfica brasileira. Um número abundante de curtas-metragens de atualidades abriu caminho para numerosos filmes de ficção cada vez mais longos.

O quadro técnico, artístico e comercial do nascente cinema era constituído de estrangeiros, notadamente italianos cujo fluxo imigratório foi considerável no final do século XIX e nos primórdios do XX. Em matéria de técnica, a incapacidade do brasileiro tornara-se tradicional. Essa situação aflitiva provinha do tempo recente em que o trabalho com a mão era, quando mais simples, obrigação de

escravo, e, quando mais complexo, função de estrangeiro. Tais atividades eram consideradas indignas de pessoa bem-nascida, isto é, qualquer brasileiro, a partir da segunda geração, com a pele não muito escura. Cinema era tido como difícil, e qualquer tarefa de filmagens, laboratório ou simplesmente projeção, foi de início executada exclusivamente por estrangeiros. Só mais tarde alguns brasileiros, vindos da profissão então recente de fotógrafo de jornal, aprenderam a manejar uma câmara. No terreno mais propriamente artístico, os encenadores e intérpretes provinham de elencos dramáticos em *tournee* sul-americana ou de grupos aqui radicados onde predominava o elemento estrangeiro. Certa tradição dramática brasileira, outrora brilhante, havia fenecido na obediência a uma das leis do subdesenvolvimento: as decadências prematuras. Os diretores e intérpretes brasileiros só tornaram-se mais numerosos quando o cinema se impregnou de gêneros teatrais ligeiros, revistas e operetas. **Quanto aos homens** que abordaram o cinema como negócio, **eles não pertenciam** ao mundo comercial estabilizado e rotineiro dominado por portugueses. Eram quase sempre italianos, freqüentemente aventureiros, em cujas vidas pitorescas não pesava muito o lastro da respeitabilidade. Esses **empresários** argutos eram, ao mesmo tempo, produtores, importadores e proprietários de salas, situação que condicionou ao cinema brasileiro um harmonioso desenvolvimento, pelo menos durante poucos anos.

Entre 1908 e 1911, o Rio conheceu a idade do ouro do cinema brasileiro, classificação válida à sombra da cinzenta frustração das décadas seguintes. Os gêneros dramáticos e cômicos em voga eram bastante variados. Predominaram inicialmente os filmes que reconstituíam os crimes, crapulosos ou passionais, que impressionavam a imaginação popular. No fim do ciclo o público era sobretudo atraído pela adaptação ao cinema do gênero de revistas musicais com temas de atualidade. Os artistas se postavam atrás da tela, falando ou cantando os textos de maneira a coincidir com as imagens mudas projetadas. Foram igualmente filmados numerosos melodramas e assuntos com críticas aos costumes urbanos. Essa idade do ouro não poderia durar, pois sua eclosão coincide com a transformação do cinema artesanal em importante indústria nos países mais adiantados. Em troca do café que exportava, o Brasil importava até palito e era normal que importasse também o entretenimento fabricado nos grandes centros da Europa e da América do Norte. Em alguns meses o cinema nacional eclipsou-se e o mercado cinematográfico brasileiro, em constante desenvolvimento, ficou inteiramente à disposição do filme estrangeiro. Inteiramente à margem e quase ignorado pelo público, subsistiu contudo um debilíssimo cinema brasileiro.

Do grande número de pessoas ativas até 1911, perseveraram apenas os cinegrafistas. Ao lado dos curtas-metragens de atualidade, que lhes asseguravam a subsistência, esses pio-

neiros teimosos se aventuraram ocasionalmente a realizar um filme dramático. De 1912 em diante, durante dez anos, foram produzidos anualmente apenas cerca de seis filmes de enredo, nem todos com tempo de projeção superior a uma hora. Os novos recrutas da profissão, técnicos, artistas ou encenadores, são ainda predominantemente italianos, mas já apontam alguns brasileiros tanto no Rio como em São Paulo, cidade cuja importância crescia e onde se verificava uma atividade cinematográfica paralela à da capital da República. Paralela é a expressão exata pois os cineastas de uma e outra nunca se encontravam, mais do que isso, se ignoravam quase totalmente. Entre os filmes desse tempo, destacam-se os calçados em obras célebres da literatura brasileira, principalmente as do período romântico. Anote-se igualmente a comicidade involuntária dos assuntos que tomaram como pretexto a participação puramente simbólica do Brasil na Primeira Guerra Mundial. A linguagem desse cinema marginalizado permanecera extremamente primitiva. O filme brasileiro se estiolava dentro de uma estrutura dramática rigidamente compartimentada, na qual a definição dos caracteres e situações, assim como o desenvolvimento do enredo, ficavam na inteira dependência dos letreiros explicativos. Essa situação medíocre vigorou até os primórdios da década de vinte. Daí por diante, sucedem-se os sinais de vitalidade. Nessa ocasião, os brasileiros já são maioria no quadro do cinema nacional, mas os únicos técnicos razoáveis ainda serão, durante algum tempo, os italianos.

Aproximadamente a partir de 1925, dobra a média de produção anual, e há progresso na qualidade. Além do Rio de Janeiro e de São Paulo, produzem também as capitais de Pernambuco, do Rio Grande do Sul e de Minas Gerais. Nesta última província surgem movimentos e personalidades promissoras até em pequenas cidades do interior. Paulatinamente esses diversos grupos estabelecem contatos através de jornalistas do Rio e de São Paulo que se interessam de forma militante pelos nossos filmes, delineando-se assim, pela primeira vez, uma consciência cinematográfica nacional. Um ou outro diretor consegue trabalhar com certa continuidade. Há uma progressão orgânica de filme para filme e surgem obras que atestam incontestável domínio de linguagem e expressão estilística. Em torno de 1930, nasceram os clássicos do cinema mudo brasileiro e houve uma incursão válida na vanguarda mais ou menos hermética. Era tarde, porém. Quando o nosso cinema mudo alcança essa relativa plenitude,<sup>1</sup> o filme falado já está vitorioso em toda parte.

1. Plenitude apenas artística. Comercialmente o cinema nacional permanecia marginalizado. A exibição dos filmes brasileiros era mais do que precária e dependia inteiramente da boa vontade de um ou outro dono de sala. Só foram realmente vistas pelo público algumas raras obras que, por um motivo qualquer, as distribuidoras estrangeiras incluíam ocasionalmente em seus circuitos de salas.

A história do cinema falado brasileiro abre-se com um longo e penoso reinício. Durante as décadas de 1930 e 1940, a produção se limita praticamente ao Rio, onde se criam estúdios mais ou menos aparelhados. Algumas leis paternalistas de amparo asseguram o prolongamento dos péssimos jornais cinematográficos e, numa fase posterior, obrigam as salas a exhibir uma pequena percentagem de filmes brasileiros de enredo. Alguns comerciantes de cinema importado dispõem-se a produzir filmes a fim de beneficiarem-se a si próprios com o cumprimento da lei. Dessa maneira, restabeleceu-se, pela primeira vez desde 1911, certa solidariedade de interesses entre o comércio de exibição e a fabricação nacional. O resultado mais evidente foi a proliferação de um gênero de filmes — a comédia popularesca, vulgar e freqüentemente musical — que desolou mais de uma geração de críticos. Uma visão mais aguda permitiria vislumbrar nessas fitas — destinadas aos setores mais modestos da sociedade brasileira — algumas virtualidades que mereceriam estudo e desenvolvimento. Durante vinte anos esse gênero — que só decaiu no cinema quando foi absorvido pela televisão — registrou e exprimiu alguns aspectos e aspirações do panorama humano do Rio de Janeiro. As tentativas de um cinema melhor não são freqüentes. Pouquíssimos diretores do cinema mudo permanecem na profissão e conseguem, eventualmente, conciliar a voga das canções com temas de realidade social. A crítica de costumes, filão

que não só o cinema mas também o magro teatro brasileiro sempre abordaram com proveito, aponta aqui e ali, de forma despreziosa mas eficaz. Acontecimentos como uma rebelião militar de inspiração comunista ou a instauração no país de um regime fascista não deixaram traços em nosso cinema. Nossa participação modesta na Segunda Guerra Mundial suscitou três filmes de circunstância, duas comédias e um drama. Também não foram felizes as adaptações de romances brasileiros célebres, antigos ou modernos. Estas últimas anunciavam a preocupação social — que já invadira a literatura do país — e que mais tarde se tornaria tão aguda no panorama cinematográfico brasileiro.

A década de 1950, última que nos cabe tratar, se abre em São Paulo, onde um imaginoso *manager* italiano tenta implantar a indústria cinematográfica logo após ter promovido um importante movimento teatral. Revelou-se enganosa a semelhança entre os dois tipos de empreendimento. O ato de produzir e representar uma peça é um só, ao passo que realizar e exhibir um filme são duas operações diversas. Os filmes relativamente custosos de São Paulo foram entregues a firmas distribuidoras estrangeiras pouco interessadas na audaciosa tentativa industrial, cuja vida foi efêmera. O saldo mais positivo consistiu na melhoria técnica graças à vinda de experimentados especialistas ingleses. Da Itália vieram encenadores e cenógrafos — que serviam igualmente aos propósitos teatrais em curso — e

até roteiristas. O resultado final foi uma dúzia de filmes razoáveis com acentuado ressaibo de cosmopolitismo improvisado e já meio fora de moda. O maior êxito comercial e cultural derivou de uma incursão na temática do banditismo rural brasileiro.

O malogro industrial não teve conseqüências fatais. Durante a década de 1950, a produção, com o Rio novamente à frente, não cessou de aumentar, chegando a estabilizar-se em torno de trinta filmes anuais. O principal beneficiário da herança do esforço cosmopolita foi um pequeno grupo paulista que adquiriu fisionomia própria e cuja influência se manifesta fortemente no cinema oficial de nossos dias. Justifica-se, pois, que se defina a ideologia do grupo apesar da pobreza de sua contribuição à cultura nacional. Essa definição facilitará, aliás, a compreensão de um traço curioso no fenômeno do subdesenvolvimento: a tonalidade especial que pode assumir o anseio de ascensão individual no *status quo* da sociedade. A afirmação dos aspectos exteriores da riqueza e do poder, isto é, o arrivismo, pode coexistir ou ser totalmente substituída pela vivência de sentimentos fantasiosos atribuídos à elite, nostalgia, pessimismo e gosto pela decadência, enfocados na mais total ausência de senso crítico e de humor. Os arrivistas do espírito desejam atingir verdades universais e permanentes do ser humano, acima de qualquer conjuntura social definida. As intenções sublimes não se separam, po-

rém, — e aqui o grupo entra realmente em comunhão com a camada social à qual aspira —, de um conservantismo que pode eventualmente descambar na delação. Esse tipo de arrivista é recrutado nas camadas modestas de uma pequena burguesia citadina de origem européia. Durante algum tempo, o empenho maior do grupo foi reagir passionalmente contra o cinema do pós-guerra, notadamente o italiano, que dignificava uma humanidade que lhes era biograficamente próxima mas à qual desesperavam em dar as costas. Seus filmes revelam no melhor dos casos um ta-lento de feitura perdido na indigência dos argumentos e roteiros.

A influência do cinema italiano do pós-guerra não teve apenas o efeito negativo acima registrado. Cineastas do Rio e de São Paulo adaptaram a lição ao nosso cinema, tendo resultado obras profundamente nacionais sem a menor semelhança com eventuais modelos originais. Os autores desses filmes provinham do Partido Comunista, tão medíocres no terreno político brasileiro quanto o fascismo ou o liberalismo. Um jovem intelectual comunista encontrava, porém, no Brasil do pós-guerra, estímulo para a imaginação e gosto pela realidade nos livros de alguns autênticos grandes escritores membros do Partido. Essa formação literária, aliada ao método cinematográfico italiano de identificação com o universo social circundante, condicionou a eclosão de quase todos os filmes significati-

vos realizados durante a década de 1950. A ressalva é para permitir a inclusão de alguns êxitos isolados e para marcar o reaparecimento de um veterano do cinema mudo com um filme regional saboroso e maduro. No fim da década, a produção, quantitativamente considerável, quase só apresenta filmes vulgares, de natureza cômica ou, em número menor, sentimental. O cinema de 1959 era tão ruim que, num dado momento, as expectativas se cristalizaram em torno de uma bobagem bem-cuidada e custosa do grupo dos arrivistas do espírito.

No fim da década de 1950 e início da de 1960, o Brasil vivia momentos de aguda esperança e tornava, por contraste, ainda mais desalentador o panorama cinematográfico. Já estavam, porém, agindo os jovens desconhecidos que iriam provocar uma reviravolta no cinema brasileiro, sintonizando-o com o tempo nacional e conferindo-lhe, pela primeira vez, um papel pioneiro no quadro de nossa cultura.

## PANORAMA DO CINEMA BRASILEIRO: 1896/1966

### *1ª ÉPOCA: 1896 a 1912*

Em 1896, o cinema chegou ao Brasil. Ignora-se o nome do empresário, mas a máquina chamava-se *Omniographo*, e as exibições desenrolaram-se numa sala da rua do Ouvidor, o coração do velho Rio antes da inauguração da avenida. Longamente os jornais comentaram a novidade e o aparelho deve ter funcionado duas ou três semanas. Depois disso o *Omniographo* se eclipsou para provavelmente ressurgir mais tarde, com outro nome.

A partir das primeiras semanas de 1897, aparelhos denominados *Animatographo*, *Cineographo*, *Vidamographo*, *Biographo*, *Vitascopio*, ou mesmo *Cinematographo*, são apresentados no Rio, em Petrópolis, e logo em seguida em São Paulo e outras cidades importantes. Os prestidigitadores acrescentam o cinema aos seus números e torna-se freqüente a presença das fitinhas curtas de então nos programas dos teatros de variedades e dos cafés-concertos. A nova invenção é manipulada por artis-

tas ambulantes, em geral estrangeiros, dotados de algum conhecimento mecânico.

A primeira sala fixa foi instalada no nº 141 da rua do Ouvidor, em 31 de julho de 1897, e chamou-se “Salão de Novidades”. Cinema era novidade francesa e o local passou logo a ser o “Salão Paris no Rio”, nome com que cumpriu seu papel na história do cinema no Brasil e do filme brasileiro. O principal dono do empreendimento era Paschoal Segreto.

Eram os Segreto um grupo de irmãos imigrados da Itália, em épocas diversas, e no momento que nos ocupa vamos encontrar quatro deles no Rio: Gaetano, Afonso e Luiz, além de Paschoal. É de se presumir que Gaetano devia ser o mais velho: não traduziu o nome e já constituía família. Tinha um serviço de distribuição de jornais e participava igualmente das atividades do “Salão”. Paschoal devia andar pelos trinta anos e os dois outros irmãos, certamente mais jovens, trabalhavam para ele. Moravam todos nos andares superiores do salão de diversões da rua do Ouvidor.

Além de cinema, o “Salão Paris no Rio” oferecia grande variedade de divertimentos visuais e mecânicos. Contudo, as “vistas animadas” constituíam a principal atração e, como havia necessidade de se renovar constantemente o repertório, emissários de Paschoal Segreto seguiam com frequência para Nova York ou Paris, a fim de obter vistas

novas e aparelhamento mais aperfeiçoado. Afonso era em geral o encarregado dessas missões.

Em 1898, voltando ele de uma das suas viagens, tirou algumas “vistas” da Baía da Guanabara com a câmara de filmar que comprara em Paris. Nesse dia — domingo, 19 de junho —, a bordo do paquete francês “Brésil”, nasceu o cinema brasileiro.<sup>1</sup> Daí por diante, sucedem-se as filmagens. Dia 29, Afonso registrou o cortejo que conduziu ao cemitério os despojos de Floriano Peixoto e, no dia 5 de julho, o desembarque de Prudente de Moraes e comitiva no Arsenal da Marinha. Os pontos importantes da cidade foram focalizados: o Largo do Machado, a Praia de Santa Luzia, a Igreja da Candelária, o Largo de São Francisco de Paula... A rua do Ouvidor, apesar de sua importância, era estreita e demasiado sombreada para se prestar a filmagens que exigiam luz natural.

Chegaram, pois, até nós, e razoavelmente bem, as circunstâncias em que foram rodadas no Brasil as primeiras dezenas de metros de película virgem. Muito mais difícil será fixar quando foram projetadas pela primeira vez as “vistas” nacionais. Os jornais cariocas de julho e da pri-

---

1. Esse e muitos outros dados relativos aos primórdios do cinema brasileiro encontram-se no importante trabalho, ainda inédito, de Vicente de Paula Araújo, *O cinematógrafo no Rio de Janeiro (1896-1912)*. (N. do E. — Publicado pela Editora Perspectiva, S. Paulo, 1976, com o título: *A bela época do cinema brasileiro*.)

meira semana de agosto de 1898 noticiam com freqüência a próxima apresentação de vistas locais no Animatographo do "Salão Paris no Rio"; contudo, nenhuma dessas anunciadas exibições se realizará até 8 de agosto, data em que o estabelecimento foi totalmente destruído por um incêndio. Só alguns meses depois, em janeiro de 1899, é que se reabriu o "Salão", tornando-se a exibição de filmagens de assuntos brasileiros então habitual. Mas é possível que as primeiras atualidades de Afonso Segreto tenham sido projetadas no ano anterior, se não no Rio, pelo menos em Campos, no Estado do Rio de Janeiro, onde por ocasião do incêndio estava Paschoal Segreto montando uma sucursal de sua próspera empresa de diversões.

Durante alguns anos foram os irmãos Segreto os principais exibidores de filmes e, até pelo menos 1903, os únicos produtores dos escassos filmezinhos nacionais de atualidades. Prosseguiu Afonso Segreto nas suas viagens de negócios aos Estados Unidos e à Europa e, ao que tudo indica, lá pelos meados de 1900, não mais voltou ao Brasil. As tarefas técnicas de filmar e revelar foram então assumidas por outros colaboradores de Paschoal Segreto, cujos nomes a pesquisa ainda não descobriu.

O desaparecimento de Afonso Segreto, e o silêncio que os parentes guardaram em torno dele, fez com que seu nome caísse num quase total esquecimento; é fácil traçar os dados biográficos de qualquer um dos seus irmãos, mas precisa-

mente os dele tornam-se obscuros e no final se perdem com suas pegadas. Teria prosseguido com seus trabalhos no exterior? Ou teria voltado para cá e se dedicado a outras atividades? Paschoal e Gaetano deixaram muitos sulcos na vida carioca até o dia em que foram levados ao Cemitério São João Batista, onde se encontram sob o jazigo em mármore de Carrara, com figuras simbolizando a Arte Teatral e a Imprensa amparadas pelo Anjo da Morte. Já a passagem de Luiz Segreto foi mais modesta nos meios artísticos nacionais. Mas a respeito de Afonso Segreto, o primeiro nome do cinema brasileiro, não se sabe rigorosamente nada.

Os dez primeiros anos de cinema no Brasil são paupérrimos. As salas fixas de projeção são poucas, e praticamente limitadas a Rio e São Paulo, sendo que os numerosos cinemas ambulantes não alteravam muito a fisionomia de um mercado de pouca significação. A justificativa principal para o ritmo extremamente lento com que se desenvolveu o comércio cinematográfico de 1896 a 1906 deve ser procurada no atraso brasileiro em matéria de eletricidade. A utilização, em março de 1907, da energia produzida pela usina do Ribeirão das Lages teve conseqüências imediatas para o cinema no Rio de Janeiro. Em poucos meses foram instaladas umas vinte salas de exibição,<sup>2</sup> sen-

2. Vicente de Paula Araújo registra 18 inaugurações de salas novas, entre 10 de agosto e 24 de dezembro de 1907.

do que boa parte delas na recém-construída Avenida Central, que já havia desbancado a velha Rua do Ouvidor como centro comercial, artístico, mundano e jornalístico da capital federal. Esse súbito florescimento do comércio cinematográfico em 1907 influiu diretamente na produção de filmes brasileiros. Seguindo a trilha aberta pelo pioneiro Paschoal Segreto, alguns dos novos empresários cinematográficos procuraram se dedicar simultaneamente à importação, exibição e produção de filmes. Assim fizeram os italianos José Labanca e Jácomo Rosario Staffa, até então empresários do "jogo do bicho"; assim fizeram os franceses Marc Ferrez e filhos, instalados como fotógrafos. O mesmo caminho ainda foi seguido pelo alemão Cristóvão Guilherme Auler, fabricante de móveis da Rua do Ouvidor, e pelo espanhol Francisco Serrador. Tal entrosamento entre o comércio de exibição cinematográfica e a fabricação de filmes explica a singular vitalidade do cinema brasileiro entre 1908 e 1911.

Todas as filmagens brasileiras realizadas até 1907 limitavam-se a assuntos naturais. A ficção cinematográfica, ou melhor a fita de enredo, o "filme posado", como se dizia então, só apareceu com o surto de 1908. Pairam ainda dúvidas sobre a primeira fita de ficção realizada no Brasil, mas a tradição aponta *Os estranguladores*, filme de grande relevo na história do cinema brasileiro. Não são levados

em muita consideração os filmezinhos produzidos por Francisco Serrador em São Paulo, provavelmente em 1907, filmes posados por um duo de cantores que sonorizavam a projeção escondidos atrás da tela. Não se tratava propriamente de fitas de enredo.

Vicente de Paula Araújo localizou uma comédia projetada em junho de 1908, no Grande Cinematographo Pathé: *Nhô Anastácio chegou de viagem*. É uma séria concorrente ao título de primeira fita brasileira de ficção. "Narrava as peripécias de um matuto que veio passear no Rio de Janeiro, desembarcou na estação da Central, andou pelas ruas, viu a caixa de conversão, entrou no Palácio Monroe, visitou o Passeio Público, enamorou-se de uma cantora, mas tudo se complicou com a chegada súbita da esposa. Por fim, a série de quiproquós, a perseguição cômica, a reconciliação geral, o *happy end*..."<sup>3</sup> Foi filmada por Julio Ferrez, e interpretada por José Gonçalves Leonardo. "É a primeira vez, escreveu um cronista da época<sup>4</sup>, que se fazem entre nós fitas desse gênero." Devia ser *Nhô Anastácio* uma fita curta, com uns quinze minutos de duração no máximo. Vinte dias após o lançamento de *Nhô Anastácio*, já estava pronto um filme bra-

3. Vicente de Paula Araújo — Cap. XVIII da obra citada.

4. Figueiredo Pimentel, in *Gazeta de Notícias*, de 20/junho/1908. Citada por V. P. Araújo.

sileiro de mais de meia hora, o celebrado *Os estranguladores*, de Antonio Leal.

Durante muito tempo foi o português Antonio Leal apresentado e aceito como o fundador e criador do cinema brasileiro. Teria ele, não só realizado o primeiro filme de enredo, mas sido ainda o operador das primeiras filmagens feitas no Brasil. A dissipação dessas lendas não diminui em nada a importância de Leal. Em 1904 ainda o encontramos como fotógrafo de *O malho* e com ateliê instalado à Rua do Ouvidor. Sem dúvida foi no ano seguinte que começou a filmar, mas só decorrido algum tempo é que se criaram condições para que ele se transformasse num cinegrafista profissional, o melhor da época na opinião da imprensa contemporânea. Em maio de 1907, recebe Leal o difícil encargo de cinematografar, por conta talvez do empresário Jácomo Rosario Staffa, a operação das xifópagas realizada pelo Dr. Chapot Prévost. No ano seguinte, associa-se ele a José Labanca para fundar a firma "Photo Cinematographia Brasileira", inicialmente apenas uma "fábrica de vistas", mas que logo em seguida se concentraria nos filmes de enredo. Duas comédias curtas de Leal, *Os capadócios da cidade nova* e *O comprador de ratos*, são quase contemporâneas de *Nhô Anastácio*, comédias estimuladas certamente pelo êxito que o filme de Julio Ferrez alcançou. A realização, porém, de *Os estranguladores* colocou a empresa de Labanca e Leal na liderança da auspiciosa produção de 1908.

Dois anos antes um crime terrível havia causado profunda impressão no Rio: dois adolescentes, os irmãos Paulino e Carluccio Fuoco, sobrinhos e empregados de um joalheiro da Rua da Carioca, foram estrangulados por uma quadrilha composta de Gerônimo Pegatto, proprietário do barco "Fé em Deus", de Carletto e Epitácio, dois comparsas, e do contrabandista Eugenio Rocca, apelidado "o cabotino do crime", devido ao seu tipo enfatuado, cheio de recursos histriônicos. Folhetos de literatura de cordel circularam logo com versos sobre a crueldade de Rocca e sobre o destino trágico dos jovens Fuoco. Um cinegrafista de Paschoal Segreto filmou Rocca, Carletto e Pegatto, na Casa de Detenção. O Teatro Lucinda apresentou no palco *Os estranguladores* ou *Fé em Deus*. Figueiredo Pimentel e Rafael Pinheiro, ambos conhecidos jornalistas, escreveram o drama *A quadrilha da morte*, que serviu de roteiro para o filme *Os estranguladores do Rio*, conhecido depois como *Os Estranguladores*, que Leal devia lançar em julho de 1908. Contornadas algumas dificuldades que surgiram com a polícia, a fita iniciou sua carreira triunfal no cinema de Labanca, o "Palace" da Rua do Ouvidor, nos primeiros dias de agosto.

Calcula-se que *Os estranguladores* foi exibida mais de oitocentas vezes, constituindo um empreendimento sem precedentes no cinema brasileiro. Tinha setecentos metros, isto é, quase quarenta minutos de projeção, e compunha-

se de dezessete quadros: — 1ª Trama do crime; 2ª Na Avenida Central; 3ª Embarque na Prainha; 4ª Na Ilha dos Ferreiros; 5ª Primeiro estrangulamento; 6ª A procura da pedra; 7ª Desembarque em São Cristóvão; 8ª O assalto; 9ª Segundo estrangulamento; 10ª Divisão das jóias; 11ª A pega; 12ª O informante; 13ª Prisão do primeiro bandido; 14ª Nas matas de Jacarepaguá; 15ª Prisão do segundo bandido; 16ª Dois anos depois; 17ª Na prisão.

Entre os colaboradores e intérpretes que Leal reuniu em *Os estranguladores* encontram-se vários nomes que estarão sempre presentes nessa fase primitiva do cinema brasileiro: Emílio Silva, Francisco Marzulo, João de Deus, Antonio Serra e João Barbosa\*. Notadamente Antonio Serra voltará a aparecer como diretor de cena de quase todos os filmes de enredo da "Photo Cinematographia Brasileira".

Encorajados diante do sucesso desse filme, resolveram os produtores aumentar a metragem de suas fitas, lançando-se a moda de aproveitar histórias calcadas nos crimes mais espetaculares da época. A filmografia de Leal, cujo momento áureo parece ser o ano de 1909, contém títulos que resumem toda a crônica policial do tempo: a professorinha de São Paulo que anavalhou o noivo na terça-feira de Carnaval é evocada em *Noivado de sangue* ou *Tragédia paulista*. Um assassinato que ficou famoso nos

\* N. do E. — Em *70 Anos*, consta também o nome de Eduardo Leite.

círculos mundanos do Rio inspirou *Um drama na Tijuca*. Quando o estrangulador Miguel Trad esquartejou sua vítima Elias Farhat e a despachou dentro de uma mala, não só Leal e Labanca sentiram-se atraídos pelo macabro tema: Marc Ferrez também enviou seu filho Julio acompanhado de artistas a São Paulo e Santos com o objetivo de reconstituir os fatos nos próprios locais da tragédia. Tiveram as fitas rivais título idêntico, *A mala sinistra*, e foram lançadas quase ao mesmo tempo. Houve uma terceira fita sobre o mesmo episódio, filmada por Alberto Botelho<sup>5</sup>, jovem fotógrafo da *Gazeta de Notícias*, e que iniciava sua carreira cinematográfica em São Paulo.

O cinema brasileiro não se especializou, porém, só em enredos de crimes. De 1908 a 1911, foram ensaiados no Rio todos os gêneros de espetáculo cinematográfico: melodramas tradicionais como *A Cabana do Pai Tomás*, *O remorso vivo* e *João José*; dramas históricos como *Dona Inês de Castro*, *A Restauração de Portugal em 1640* e *A República portuguesa*; patrióticos como *A vida do Barão de Rio Branco* ou abordando temas religiosos como *Os milagres de Santo Antonio* e *Os milagres de Nossa Senhora da Penha*. Os temas carnavalescos tiveram início com os filmes *Pela vitória dos clubes* e *O cordão*. Numerosas foram também as comédias,

5. Peri Ribas — "Il cinema in Brasile fino al 1920", in *Cinema Brasileiro*, Silva Editore, Gênova, 1961, p. 24, nota 2.

baseadas algumas na atualidade política, como *Zé Bolas* e o *Famoso telegrama nº 9* — onde era ridicularizado o *chanceler* argentino Zeballos, adversário de Rio Branco — e *Pega na chaleira*, sátira aos bajuladores mais em evidência na política do país. Outras comédias como *Os capadócios da cidade nova*, *O comprador de ratos*, *O 9º mandamento*, *Uma lição de maxixe* e *Um cavalheiro deveras obsequioso\** seguiam uma linha mais do gênero de *sketches* criticando os costumes da época. Oportuno destacar aqui, entre as comédias mais longas, *As aventuras de Zé Caipora*, com oitocentos metros e mais de vinte quadros narrando as peripécias de um matuto.

A maior parte desses filmes — cômicos ou dramáticos, curtos ou longos — foi realizada por Antonio Leal e José Labanca, que dominaram a produção nacional durante os dois anos que permaneceram juntos na "Photo Cinematographia Brasileira". Mas houve um gênero no qual foram vencidos pelos concorrentes, notadamente Cris-tóvão Guilherme Auler e Francisco Serrador: o dos chamados filmes cantantes ou falantes.

Desde os primeiros anos do século foram numerosas as apresentações no Rio, em São Paulo e em outras capitais, de espetáculos de origem estrangeira, e nos quais ha-

\* N. do E. — Em *70 Anos*, consta também o título *Passaperna e companhia*.

via a combinação de cinematógrafo e gramofone. Já o filme cantante brasileiro exigia que os artistas se escondessem atrás das telas e acompanhassem com a voz a movimentação das imagens. Esse tipo de espetáculo, que Serrador teria iniciado em São Paulo no ano de 1908, adquiriu no Rio de Janeiro, de 1909 a 1911, um desenvolvimento verdadeiramente surpreendente.

Eram de início filmezinhos curtos: Eduardo das Neves cantava um número de seu repertório, ou então Santiago Pepe e Claudina Montenegro interpretavam e cantavam em dueto um trecho de ópera. Fitas curtas desse gênero foram produzidas às centenas; contudo, logo começou a moda das operetas mais ou menos completas, mais ricas de enredo e movimentação. Não escapou nenhum título prestigioso do repertório internacional: *A viúva alegre*, *O conde de Luxemburgo*, *A geisha*, *Sonho de valsa*, *A condessa descalça...* Algumas dessas fitas — com a trupe completa de intérpretes atrás da tela — foram apresentadas centenas de vezes. Intensa era a rivalidade entre os produtores, e assim houve um momento em que nada menos de três versões cinematográficas de *A viúva alegre* disputavam o favor do público: uma de Leal, outra de Auler, e uma terceira do tipo brejeiro, fabricada talvez por Serrador\*, que

\* N. do E. — Em *70 Anos*, em lugar do nome de Serrador está o de Paschoal Segreto.

se dedicava cada vez mais aos programas picantes, impróprios para menores, senhoras e senhoritas. Não faltou uma paródia, *O viúvo alegre*, de Mauri.

O que houve porém de mais interessante no gênero falado e cantado foram os filmes-revistas de atualidade política. Retornava-se, assim, à antiga tradição da revista de fim de ano, ilustrada não havia muito por Artur de Azevedo. Em *O chantecler*, o título já era uma alusão a Pinheiro Machado, o chefe da vida política na época. *O cometa*, escrito por Raul Pederneiras, fez também bastante sucesso, bem como *606*, cujo título completo era *606 contra o espirocheta pálido*. Mas nenhum desses filmes teve o êxito financeiro e artístico de *Paz e amor*. Exibida mais de mil vezes, a partir de março de 1910, e saudada por toda a imprensa, essa produção de Auler, filmada por Alberto Botelho, foi a primeira verdadeiramente a se enquadrar no gênero de filme-revista, focalizando as principais figuras e acontecimentos político-sociais. Com roteiro e versos de José do Patrocínio Filho, o filme mal poupa o Presidente Nilo, que aparece sob o transparente pseudônimo de "El Rei Olin". Já Rui Barbosa e Hermes da Fonseca surgem como tais, disputando a principal personagem feminina, a "Presidência". Outras personagens femininas como "A Imprensa", a "Banda Alemã" e a "Viúva Alegre" têm atuação destacada como símbolos da sociedade de então, ao lado de "Compadre Xícara" e "Pajé-Acioly",

reconhecidos imediatamente como os políticos Pires Ferreira e Nogueira Acioly. A ação era conduzida por Tibúrcio da Anunciação, personificação do matuto que a *A Careta* tornara popularíssimo: chega o herói para conhecer o Mundo da Lua, então sob o governo do Rei Olin. Como cicerone, é-lhe oferecida "A Imprensa", que ele recusa por ser essa senhora sabidamente faladeira e venal. Quem o acompanha então nas aventuras é "Mussiú Baboseira", em quem o público imediatamente reconhece o poeta-profeta Múcio Teixeira. Terminava o filme com uma apoteose ao "Minas Gerais", navio de guerra recentemente adquirido que fizera do Brasil — na opinião de alguns patriotas — a terceira potência naval do mundo.

Ismenia Mateos era a intérprete da principal personagem feminina de *Paz e amor*. Seria ela ainda a figura central de *A geisha*, *Sonho de valsa*, *A marcha de Cadiz*, *O cordão* e inúmeras outras fitas de menor importância. Enorme era o entusiasmo do público por essa sua deusa que — segundo consta — tinha bela voz e "uma plástica maravilhosa", como muitos anos depois ainda recordará um cronista<sup>6</sup>. Mas não foi o cinema que a popularizou, pois quando Auler foi procurá-la para posar nos tais famosos filmes cantados, Ismenia Mateos estava no auge de sua carreira artística. Os lineamentos de sua biografia assemelham-se

6. Pedro Lima — SELECTA — Ano X — nº 44, 1º/novembro/1924.

aos de muitas atrizes de então: nascida no estrangeiro, a menina nos meios teatrais, as andanças pela América do Sul, o encontro do amor no Rio... Perdurando ou não o amor, foi no Brasil que tantas daquelas "divas" prolongaram suas carreiras no teatro, com incursões no cinema, de mistura às vezes com o mundanismo elegante de boêmio da *belle époque*.

Nos primórdios de 1911, reinava ainda animação nos meios da produção cinematográfica: enquanto Serrador lançava *A serrana*, opereta de costumes portugueses "inteiramente bailada e cantada, sem nenhuma declamação"<sup>7</sup>, era exibida a revista *606*, filmada por Paulino Botelho, o irmão mais velho de Alberto, também fotógrafo de imprensa e que o cinema acabara por conquistar. Continuava intensa a concorrência entre Auler e Serrador, cada qual apresentando o seu *Conde de Luxemburgo*. Alberto Moreira — principal criador do filme-revista — realizou um drama cinematográfico declamado: *A República portuguesa* ou *5 de outubro*. Salvatore Lazzaro, um empresário que até então não cuidara de cinema, produziu por sua vez *O guarani*, em quatro partes<sup>8</sup>, com intérpretes-cantores contratados em Buenos Aires. A publicidade apresentava o filme como

7. Citada por V. P. Araújo.

8. V. P. Araújo informa que Leal havia filmado em 1908 *Os Guaranis*, peça do palhaço negro Benjamim de Oliveira, baseada na obra de Alencar.

"a única ópera lírica completa feita até hoje".<sup>9</sup> Todo esse esforço era porém um canto de cisne. Em junho de 1911 era exibida *A dançarina descalça*, de Auler, o último filme cantante. Os dois últimos filmes mudos de enredo, a comédia *O casamento de Esteves* e o drama *Triste fim de uma vida de prazeres*, já datavam de 1910. Encerrava-se assim, em meados de 1911, um ciclo particularmente movimentado, talvez brilhante mesmo do cinema nacional. Em 1912, foi realizado apenas um filme de enredo no Rio de Janeiro, e que nem foi exibido, censurado pela Marinha de Guerra por ter focalizado a vida do cabo João Candido, líder da rebelião dos marinheiros contra o uso da chibata como punição.

Intensifica-se a crise: quase todos aqueles que participavam ativamente da fabricação de filmes nacionais abandonam as lides cinematográficas. Argumentistas, roteiristas e diretores de cena que haviam surgido, aos poucos vão retornando às suas origens jornalísticas e teatrais. O desinteresse generalizado atinge também os primeiros produtores e dele não escapa nem um Paschoal Segreto, que cada vez mais se dedicará apenas ao teatro ligeiro. Agrava-se a deserção: Labanca abandona definitivamente a profissão cinematográfica. Permanece Serrador, mas sua frutuosa carreira no cinema apóia-se agora exclusivamente no co-

9. Citado por V. P. Araújo, pp. 42-3.

mércio do filme produzido no estrangeiro. Rompe-se a antiga solidariedade de interesses entre os fabricantes de filmes nacionais e o comércio local de cinematografia. Os que persistem em fazer filmes nacionais encontram crescente dificuldade em exhibi-los. Entre esses teimosos, encontramos Leal, os irmãos Botelho, e alguns outros poucos técnicos e cinegrafistas que não desistem. Viriam eles a assegurar um mínimo de continuidade entre a época que se encerra em 1912 e a seguinte, que cobrirá os próximos dez anos.

## 2ª ÉPOCA: 1912 a 1922\*

Após o colapso assinalado em 1911-12, a continuidade do cinema brasileiro repousou inicialmente na atividade de alguns cinegrafistas, ou seja, técnicos em filmagem. Não foi, entretanto, realizando filmes de enredo que esses profissionais conseguiram ganhar a vida: tanto Antonio Leal — veterano com sete anos de atividades cinematográficas — como Paulino e Alberto Botelho dedicam-se sobretudo aos documentários e jornais cinematográficos. E quando eventualmente filmam um enredo, não é por terem encontrado um empresário interes-

\* N. do E. — Em 70 Anos, a 2ª época se inicia em 1913.

sado em seus serviços técnicos, pois serão seus próprios produtores nessas raras investidas no campo do cinema de ficção.

A idéia de que o crime compensa — pelo menos como enredo de filme — deve ter inspirado os responsáveis pela produções que tentaram arrancar o cinema nacional do marasmo em que mergulhara por volta de 1912. Historicamente, a idéia é certa, e havia sido testada entre nós com o grande êxito de *Os estranguladores*, de Leal, e de outras fitas de crime, nacionais ou estrangeiras. De qualquer forma, os únicos três filmes de enredo realizados no Brasil em 1913 giram em torno desse tema: *O caso dos caixotes*, *O crime de Paula Matos* e *O crime dos Banhados*, trindade de crimes famosos e recentes, como convinha para atingir maior público.

*O caso dos caixotes*, também conhecido como *O roubo dos 1 400 contos*, inspirou-se num assalto sensacional. *O crime de Paula Matos* focaliza o assassinato do industrial Adolfo Freire por Augusto Henriques, nomes que encontravam muito eco na imaginação popular. Ambos esses filmes, realizados no Rio pelos irmãos Botelho, eram filmes médios, em três partes, isto é, davam cerca de quarenta minutos de projeção. Já o terceiro filme, *O crime dos Banhados*, era uma supermetragem, com quase duas horas de projeção.

O produtor desse filme foi o velho ator português Francisco Santos, que se aposentara do palco e resolvera,

por desfastio, fazer cinema na cidade gaúcha de Pelotas. Inspirava-se a fita num bárbaro episódio de recentes lutas políticas que haviam culminado no massacre de uma família inteira, na Fazenda de Passo da Estiva. Os nomes dos personagens são fictícios, o móvel do crime aparece como sendo o roubo, mas não se podia iludir o público com esses e outros disfarces diante de um episódio que lhe era extremamente familiar; foi, sem dúvida, devido a tal reconhecimento que o filme teve assegurada uma longa carreira.

Na próspera Pelotas da industrialização do charque, o patriarca Francisco Santos, dono de uma sala de cinema e ligado ainda a outros negócios, escrevia, produzia, dirigia, filmava e interpretava seus filmes. Além de *O crime de Banhados*, chegou a completar mais duas produções, *Álbum maldito* e a comédia *Os óculos do avô*, supondo-se que ambos não atingiram a importante metragem do primeiro. Informa Peri Ribas que Francisco Santos era afilhado de Camilo Castelo Branco, e assim teria aproveitado o famoso romance *Amor de perdição* para um filme, como homenagem ao padrinho. Isso em 1914. Com a eclosão da Primeira Guerra Mundial e devido à restrição de filme virgem, o trabalho teve que ser interrompido.<sup>1</sup>

1. Peri Ribas, "Il Cinema in Brasile fino al 1920" in *Cinema Brasiliano*, *op. cit.*

Nesse ano, com efeito, em conseqüência ou não da guerra, as atividades cinematográficas no Brasil foram mínimas. Além dos esforços de Francisco Santos, só encontramos registro de mais de uma fita de enredo, *A Estrangeira*, escrita e dirigida em Petrópolis por um adolescente de quinze anos: Henrique Pongetti. Aos poucos, porém, recomeçou o movimento. Enumera Peri Ribas mais de uma dúzia de firmas produtoras criadas no Rio e em São Paulo durante os quatro anos que durou o conflito. Os novos nomes são em geral italianos: Michele Milani, Franco Magliani, Italo Dandini\*, Arturo Carrari, Guelfo Andaló, os irmãos Lambertini, Eduardo Vitorino, Vittorio Capellaro, Paulo Aliano, Gilberto Rossi, Paulo Benedetti, William Jansen... Os diretores desse grupo eram na maioria homens com alguma experiência teatral, quando não artistas profissionais que vieram para o Brasil em *tournee*, como Vittorio Capellaro. Os cinegrafistas, às vezes muito bons, como Benedetti ou Rossi, pertencem à categoria daqueles imigrantes ricos de habilidade artesanal, sem os quais o desenvolvimento tecnológico brasileiro seria sem dúvida mais precário. A essa lista de estrangeiros — sem dúvida incompleta — devem ser acrescentados alguns brasileiros que vieram ampliar o grupo nacional, até então representado quase que exclusivamente pelos Botelho.

\* N. do E. — Em *70 Anos*, em lugar de Italo Dandini está Cesare Dandini.

Pouco mais de meia dúzia dão uma idéia aproximada do novo contingente: Simões Coelho, Fausto Muniz, Salvador de Aragão, Antonio Campos, João Stamato, José Medina, Luiz de Barros... A esses cinegrafistas e diretores, acrescentemos o jornalista Irineu Marinho, que pelo menos durante o ano de 1917 teve um estimulante papel de produtor. Mas até aproximadamente 1922-23, os cineastas de maior relevo serão Luiz de Barros, no Rio, e José Medina, em São Paulo.

Luiz de Barros nasceu no Rio, em 1893. Aos 19 anos vamos encontrá-lo em Paris, estudando pintura na Academia Julien. Acompanhou igualmente as aulas de cenografia de Francesco Mallerba, na Academia Brera de Milão. Em Paris, freqüentou assiduamente os estúdios de León Gaumont, onde aprendeu junto ao diretor Dubois os rudimentos da profissão; de volta ao Rio, aproximou-se de Italo Dandini e João Stamato, com os quais em 1914 iniciou-se profissionalmente em cinema. Da longa carreira de Luiz de Barros, que se prolonga até nossos dias, os dez primeiros anos terão maior significação para o cinema brasileiro, verificando-se que de 1915 a 1920 foi ele certamente a figura mais positiva no Rio.

José Medina nasceu em 1894, em Sorocaba, Estado de São Paulo. Estudou pintura decorativa no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Em 1910, interessou-se pelo cinema ao ver Alberto Botelho realizar algumas filmagens, na

Fábrica Votorantim, nos arredores de Sorocaba: a entrada para a profissão cinematográfica data de seu encontro com o cinegrafista Gilberto Rossi, em 1918.

O fato de termos facilmente enumerado cerca de vinte novos cineastas pode levar a crer que foi grande a florescência dos filmes de ficção no período do cinema brasileiro que ora focalizamos. Contudo, a média anual entre 1912 e 1922 foi de apenas seis filmes. Da quase paralisação dos anos 1912-14, chegamos a uma produção relativamente abundante de dezesseis filmes em 1917, para haver uma brusca queda no ano seguinte, com uma medíocre reação até 1922.

Já nos referimos aos raros filmes dos anos 1912-14. Na produção que se desenvolve a partir de 1915, o que chama logo a atenção é o número de fitas inspiradas na nossa literatura. *Inocência* e *A retirada da Laguna* foram baseadas nos romances de Taunay; de Bilac foi aproveitado *O caçador de esmeraldas*; e de Macedo, *A moreninha*. Bernardo Guimarães foi lembrado para as bases de *O garimpeiro*, enquanto de Aluísio Azevedo aproveitou-se *O mulato*, apresentado com o título *O cruzeiro do sul*. A obra de José de Alencar foi naturalmente o ponto de partida para maior número de filmes: *O guarani* (duas versões), *Iracema*, *Ubirajara* e *A viuvinha*. Um conto de Monteiro Lobato serviu de inspiração para *O Faroleiro*. Já Medeiros Albuquerque, Cláudio de Sousa e Coelho Neto escreveram enredos espe-

cialmente para o cinema, sendo que o de Coelho Neto era para um filme em série, *Os Mistérios do Rio de Janeiro*, do qual foi realizado só o primeiro episódio.

A participação do Brasil na guerra provocou um número razoável de filmes, sobretudo se levarmos em conta que essa participação foi exclusivamente simbólica: *Pátria e Bandeira*, com história escrita por Cláudio de Sousa, focalizando a espionagem alemã em nosso território, foi uma das produções que contou com a cooperação das Forças Armadas, inclusive da nossa incipiente aviação militar. A essa ingênua veleidade patriótica feita no Rio corresponde outra realizada em São Paulo, *Pátria brasileira*, cuja filmagem foi seguida de perto por Olavo Bilac. Mais curiosa ainda deveria ter sido a fita que recebeu um título francês, *Le Film du Diable*, com letreiros em versos de Bastos Tigre, a ação desenrolando-se no Rio e na Bélgica invadida pelos alemães. A mesma inspiração presidiu o primeiro desenho animado brasileiro, *O Kaiser*, do caricaturista Seth, e que não deve ser confundido com *O castigo do Kaiser*, filme posado em 1918. Datam também desse período alguns ensaios patrióticos, como *O grito do Ipiranga* e *Tiradentes*. Com esse surto de filmes mais ou menos históricos, a crônica criminal perdeu aquela antiga vitalidade, mas em 1920 retorna com *O crime de Cravinhos*, filme baseado num famoso assassinato que teria sido encomendado por uma fazendeira paulista, conhecida como a rai-

nha do café. O assalto a um banco italiano de São Paulo inspira também os cineastas da época, que não tardam em levar a história para a tela sob o título de *O furto dos 500 milhões*.

Apesar do interesse documental, ressentiam-se essas fitas da pressa nas filmagens de histórias que não podiam esperar para não perder a oportunidade. Muito mais elaborados deveriam ser os filmes *A quadrilha do esqueleto* ou *Rosa que se desfolha*, cujos crimes eram imaginários, exigindo assim uma ordenação mais trabalhada e lúcida. Foram essas duas fitas produzidas pela empresa Veritas-Film, de Irineu Marinho, jornalista, diretor de *A Noite*, personalidade importante, cujo ingresso no mundo do filme deve ter significado uma grande esperança para o nosso cinema. Poderia ter sido o Auler do novo período que se iniciava. Mas após quatro fitas Irineu Marinho abandonou definitivamente as atividades cinematográficas.

Luiz de Barros é o responsável por mais de meia dúzia de filmes do período que ora focalizamos. *Perdida*, o primeiro a ser realizado, teve larga repercussão na crônica da época, por contar talvez com a participação de Leopoldo Fróes, ator já famoso nos meios teatrais. Sobre *Vivo ou morto*, o segundo filme de Luiz de Barros, os testemunhos que ficaram foram unânimes em reconhecer seu grande interesse: é a história de uma mulher extremamente elegante e vaidosa, abandonada pelo amante. A dama — interpre-

tada pela atriz italiana Tina d'Arco — jura que ele há de voltar. Desenrola-se então a intriga em meio das mais complicadas peripécias até o momento em que o cadáver do amante é-lhe entregue afinal. Triunfante, com uma taça de champanhe na mão, ela exclama: "Ele voltou!" Esse melodrama eivado de situações ridículas teve um elenco de artistas de prestígio e foi filmado em cenografias cuidadosamente montadas. Os documentos fotográficos evocam o cinema francês de antes da guerra; contudo, os contemporâneos foram surpreendidos pela vivacidade e agilidade da interpretação.

Para o leitor de hoje, a maior parte dos velhos filmes de Luiz de Barros não passa de simples título com alguns nomes de intérpretes, e uma ou outra foto. Mas, sempre que se aprofundam as investigações a respeito dos trabalhos que realizou até aproximadamente 1920, avulta a importância de sua contribuição ao cinema brasileiro. Não é pois de estranhar que na ocasião fosse ele o cineasta mais procurado pelos jovens como os cariocas Pedro Lima e Ademar Gonzaga ou o paulista Antonio Tibiriçá.

José Medina, diferentemente do que sucedeu com Luiz de Barros, só mais tarde dará sua melhor medida. Dentro do período que nos ocupa, realizou ele, em três anos, uma dúzia de filmes. *Como Deus castiga* era uma longa história em dez partes, situada na Espanha de 1850, toda feita de carrascos e inocentes. A ação de *Perversidade*

já era mais moderna: um patrão simula um roubo, com o intuito de provocar a prisão de um empregado, por cuja mulher se enamorara. Baseada num roteiro do estudante de direito, Canuto Mendes de Almeida, *Do Rio a São Paulo para casar*, ao contrário das outras, vem a ser uma fita de história leve e ação rápida, sem resquício de melodrama. Mas de todos os filmes de Medina realizados nessa época só chegou até nossos dias *Exemplo regenerador*, datado de 1919. Trata-se de um filme de curta-metragem, cujo enredo todo moralizante se desenvolve com relativa fluidez: um mordomo exemplar simula um romance com a patroa a fim de provocar ciúmes no marido negligente, alertando-o para o cumprimento dos deveres conjugais. Aparentemente, a estrutura dos filmes nacionais por volta de 1919 era baseada ainda numa rígida compartimentação em episódios; desejando demonstrar ao seu companheiro de equipe, Gilberto Rossi, a possibilidade de se praticar no Brasil a continuidade cinematográfica, Medina teria realizado *Exemplo regenerador* em algumas horas apenas. Contudo, nos filmes *Como Deus castiga* ou *Perversidade*, de maior duração e mais ambiciosos, nada indica que tenham sido aproveitados os recursos que ele revelou na pequena experiência da lição do mordomo.

Depois de Luiz de Barros e José Medina, cabe igualmente uma menção especial a um terceiro cineasta do período: Vittorio Capellaro. Foi esse italiano o principal res-

ponsável pela voga dos filmes inspirados em obras literárias brasileiras. Entre 1915 e 1918, adaptou *Inocência*, *Iracema*, *O guarani*, *O mulato* e *O garimpeiro*; num outro período do cinema nacional, vamos encontrá-lo como o autor de nova versão de *O guarani*. Nenhum filme de Capellaro foi preservado, excetuando-se *O caçador de diamantes*, de 1933. Lamentavelmente, a crítica histórica tende a julgar as primeiras obras desse autor à luz do pesado academicismo dessa produção tardia, pois é bem provável que suas fitas primitivas, baseadas nos romances brasileiros, tivessem a graça e o frescor que faltou a esse *Caçador de diamantes*.

Mas da coleção de filmes inspirados na nossa literatura, o que provocou na época maior impressão foi sem dúvida *Lucíola*. Produzida e cinematografada pelo veterano Leal, a fita adquiriu as características de um melodrama mundano, com algumas semelhanças com *Vivo ou morto*. Coube à atriz Aurora Fulgida viver na tela a heroína de Alencar. Alguns cronistas viram *Lucíola* quando ainda adolescentes, e anos mais tarde registravam com calor suas impressões, fazendo-nos vislumbrar o encantamento de toda uma geração de estudantes pela erótica atriz dos anos 1916-17. Durante o período que abordamos neste capítulo, além de em *Lucíola*, trabalhou ela no filme *O dominó misterioso*, uma das produções de Irineu Marinho. Seu nome verdadeiro era Amélia Cocaneanu. Nascida em Bucareste, fugiu de casa aos dezessete anos para ser bailarina. Alcan-

çou o objetivo, e por ocasião de uma *tourné* pela América do Sul, para não fugir à regra, encontrou no Rio um amor, e ficou pelo Brasil. O fato de ter posado apenas para duas fitas aumenta a singularidade do impacto que causou.

Antonia Denegri, atriz preferida de Luiz de Barros, teve momentos de alguma popularidade, mas nem sempre vinculados aos filmes ou peças que interpretou. Nascida na Califórnia em 1901, veio pequena para o Brasil, onde fez um curso de bailarina, ao mesmo tempo em que se iniciava no teatro, na Companhia Lucinda; teve algum mérito, porém modesto. Maior fama alcançaram no teatro as atrizes Abigail Maia — a Cecy de uma das versões de *O guarani* — e a portuguesa Otília Amorim, que participou igualmente de alguns filmes de Luiz de Barros, entre os quais *Alma sertaneja*, em 1919. Nesse filme, Otília Amorim aparecia nua, o que não foi esquecido; sua precursora foi Miss Ray, que tivera a audácia de aparecer também nua numa seqüência com o demônio no *Le Film du Diable*, brasileiroíssimo apesar do título.

E aqui convém lembrar que entre as atrizes que mais se destacaram no período incluem-se duas brasileiras, Iolanda Diniz\* e Iracema de Alencar, precisamente a heroína de *Iracema*. Seu nome real era Ida Kerber, nascida em

\* N. do E. — Esta frase é do texto *70 Anos*. No original conta apenas Iracema de Alencar, "a única brasileira nata".

1899 no Rio Grande do Sul. Aos dezessete anos, foge com o namorado para tentar o teatro. Ingressou na Companhia Itália Fausta e estreou no Rio de Janeiro no papel de Hamedryada.

Quanto aos atores, nada há de especial a registrar. Alguns veteranos da primeira fase, como Leonardo Loponte e João de Deus, reaparecem aqui com freqüência, assim como alguns diretores, entre os quais Vittorio Capellaro e Franco Magliano\*, como intérpretes das próprias fitas. Repetindo o fenômeno das atrizes principais, quase todos os astros são estrangeiros oriundos do teatro, predominando no Rio os portugueses, e em São Paulo, os italianos.

Esta segunda época do cinema brasileiro está bem longe da importância e do brilho da primeira. Embora entre 1912 e 1922 o comércio cinematográfico tivesse se desenvolvido consideravelmente, tornou-se cada vez mais difícil o acesso da produção nacional aos circuitos de salas. De um modo geral, os filmes conseguem ser exibidos graças apenas à benevolência de um ou outro proprietário de cinema. Uma certa aproximação de homens de prestígio como Irineu Marinho, Olavo Bilac, Coelho Neto ou Medeiros Albuquerque, durou pouco, desde que essa aproximação fora suscitada pela breve animação que reinou em 1917, ano em que a produção atingiu o seu ponto

\* N. do E. — O nome de Franco Magliano foi cortado em *70 Anos*.

mais alto. Tomada em conjunto, a realização de filmes de enredo foi precária e escassa; os sessenta filmes posados encerram uma porcentagem considerável de curtas-metragens, destinados às vezes à mais variada publicidade comercial, indo desde a propaganda de loteria até a divulgação de remédios contra a sífilis. Por outro lado, a imprensa que poderia colaborar exercendo sua influência na opinião do público acaba por não tomar mais conhecimento da produção cinematográfica que se define cada vez mais como uma atividade marginal.

Em 1922, o Presidente Epitácio Pessoa encarrega uma comissão de organizar as comemorações do Centenário da Independência, e entre os planos elaborados está incluído o cinema. Falou-se então muito na realização de um grande filme histórico, cujo roteiro seria escrito por Coelho Neto, sendo que o diretor da Exposição do Centenário, Dr. Pinto de Almeida, chegou a sugerir um projeto dividido em quatro partes. A idéia foi tomando vulto: o empresário Mocchi, arrendatário do Teatro Municipal, dispôs-se a participar do empreendimento, o deputado Cincinato Braga, em nome de toda a bancada paulista, propôs que fossem produzidas várias fitas, para dar maior realce às festas programadas... Apesar de todo esse movimento, o "filme do Centenário" não foi feito. Observaram as pessoas bem-informadas que o governo deveria ter encarregado do trabalho uma companhia estrangeira. Tudo

ocorreu como se não existissem no Brasil pessoas capazes de realizar um filme posado.

O cinema acabou por participar intensamente das comemorações do Centenário, mas em forma de documentários e jornais de atualidade. Não houve cinegrafista do Rio, de São Paulo ou de qualquer outra cidade que não tivesse recebido encomendas de trabalhos nesse ano de 1922: ficou claro que no Brasil o único cinema possível era o natural. É a partir dessa melancólica situação de fato que se iniciará a terceira época do filme brasileiro de enredo.

### 3ª ÉPOCA: 1923 a 1933

*Paratodos* e *Selecta* eram em 1923 as duas revistas brasileiras que mais se interessavam por cinema. O que não impediu que Mário Behring e Paulo Lavrador, respectivamente os redatores principais, nutrissem pelo nosso filme de enredo o maior desprezo. “Esse fantasma que é a cinematografia nacional”, escreve Behring, “sem artistas, sem técnicos, sem diretores de cena, sem estúdios, e, finalmente, sem dinheiro.”<sup>1</sup> E conclui Paulo Lavrador: “Seria melhor que não existisse”.<sup>2</sup> Paradoxalmente, ao mesmo tempo que

1. *Paratodos* — 1º/março/1924 e 18/outubro/1924.

2. *Selecta* — 10/maio/1924.

difundiam essas idéias, tanto *Selecta* quanto *Paratodos* transformavam-se nos maiores veículos da primeira campanha contínua e sistemática em favor do cinema brasileiro de ficção. O que tornou possível essa curiosa contradição foi sem dúvida o liberalismo daquelas publicações, bem como a tenacidade e paixão com que alguns jovens se dispuseram a lutar pelo cinema no Brasil. Pedro Lima em *Selecta*, e Adhemar Gonzaga em *Paratodos*, ambos mais tarde na revista *Cinearte*, procuraram orientar e conjugar a ação de grupos em geral jovens, ignorando-se uns aos outros, dispersos pelo país. É desse momento em diante que se manifesta uma verdadeira tomada de consciência cinematográfica: as informações e os vínculos fornecidos por essas revistas, o estímulo do diálogo e a propaganda teceram uma organicidade que se constitui como um marco a partir do qual já se pode falar em um movimento de cinema brasileiro. Mesmo as manifestações hostis — justas ou injustas — contra o filme de enredo revelaram o interesse pela nossa produção, praticamente ignorada num passado próximo.

Entre 1923 e 1933, foram completados cerca de cento e vinte filmes, isto é, o dobro da década anterior. Qualitativamente, o avanço foi ainda mais considerável, surgindo nessa época os nossos clássicos do cinema mudo. A coexistência do cinema mudo e falado de 1929 a 1933 justifica por certo o fato extraordinário de terem sido feitas no ano

de 1930 cerca de vinte fitas. Realmente, o cinema falado desempenhou um papel estimulante na nossa produção, mas isso antes de 1934, quando então houve um colapso quase tão radical quanto o de 1911 ou de 1921.

Outra característica da pujança deste terceiro período é o aparecimento de focos de criação em pontos diversos do território, além de Rio e São Paulo. Em 1923, filma-se em Campinas, Recife e Belo Horizonte, estendendo-se o movimento ao Rio Grande do Sul e diversas cidades mineiras do interior, sendo que numa delas, Pouso Alegre, já em 1921 haviam sido ensaiadas fitas de enredo.

O homem de Pouso Alegre é Francisco de Almeida Fleming, nascido em Ouro Fino, no ano de 1900. Pertencendo a uma família de recursos, dona de alguns cinemas na região, bastante cedo Almeida Fleming maneja uma câmara; aos vinte anos realiza seu primeiro filme posado, de curta-metragem, *A canção do bandido*, seguindo-se *In hoc signo vincis*, fita mística mais longa e ambiciosa, com reconstituições de época. Essa ambição não se desmentiu nas duas outras fitas que fez com alguns anos de intervalo, *Paulo e Virgínia* e *O valle dos martyrios*. Os precários recursos técnicos disponíveis em Pouso Alegre e Ouro Fino, somados à bisonha adaptação do então popularíssimo romance de Bernadin de Saint Pierre e ao argumento original de Almeida Fleming, redundaram em melodramas que beiravam o cômico involuntário. Contudo, apesar de to-

das as falhas e imperfeições, foi com esses dois filmes que Francisco de Almeida Fleming ingressou de forma honrosa na história do cinema brasileiro. O talento inato de Fleming em dirigir as cenas — fazendo esquecer o grotesco de certas cenografias ou o tom carregado das situações —, bem como a sutileza que soube imprimir à pantomima e à mímica dos intérpretes, parece ter salvo todo o conjunto, e até o elenco, no qual figurava apenas um profissional, Paulo Rosanova, de São Paulo.

Em Belo Horizonte, o pioneiro dos filmes de enredo foi Igino Bonfioli, nascido em 1886 na província de Verona, chegando ao Brasil antes do fim do século: é bem o exemplo do artesão italiano imaginoso e hábil, tão presente no amanhecer do nosso cinema. O dinheiro que ganhou filmando documentários para a Exposição do Centenário foi gasto na produção de *Canção da primavera*, seguida alguns anos mais tarde por *A tormenta*. Esses filmes, bem como mais uns quatro ou cinco realizados em Belo Horizonte até 1934, não passaram de um esforço sem maior repercussão, mesmo local. José Silva foi o responsável por três dessas produções, *Boêmios*, *Perante Deus* e *Calvário de Dolores*\*, tendo apelado para a colaboração dos veteranos Antonio Leal e Paulino Botelho, e em seguida

\* N. do E. — 70 Anos não inclui este último filme.

para a de Almeida Fleming. É provável que *Entre as montanhas de Minas*, de Manuel Talon, tenha conseguido alcançar maior repercussão do que as outras que passaram quase despercebidas.

A presença de Almeida Fleming e do ator Paulo Rosa-nova no genérico de algumas produções belo-horizontinas indica o liame existente entre as tentativas de Pouso Alegre e o movimento da capital do Estado. Já o mesmo entrelaçamento não se verificou em Guaranésia, onde Américo Masotti — durante sua breve vida — animou um grupo que produziu pelo menos *Corações em Suplício*; aliás, os nomes conhecidos que se destacam no núcleo dessa cidade são os de pitorescos aventureiros como um Rolando ou um Kerrigan, que ainda aparecerão neste capítulo.

Mas a cidade mineira que deu real importância cinematográfica ao Estado foi Cataguases. Encontramos aí Pedro Comello, tipo humano que já nos é familiar: o do artesão italiano experiente e empreendedor. Foi ele o iniciador de Humberto Mauro em cinematografia, a primeira personalidade de primeiro plano revelada pelo cinema brasileiro. Filho de pai italiano e mãe mineira, nasceu ele em 30 de abril de 1897, na Fazenda São Sebastião, em Volta Grande, distrito de Além Paraíba.

Iniciam-se em 1925 as experiências de Comello e Humberto Mauro. Munidos de uma *Pathé-Baby*, filmam

uma história de cinco minutos, *Valadião, o Cratera*, onde há um bandido que rouba uma mocinha e a leva para uma pedreira. No segundo ensaio, *Os três irmãos*, há uma jovem com amnésia e um incêndio, sendo que nessa altura já trabalham com uma câmara comprada no Rio. Já em 1926, realizam *Na primavera da vida*, história de contrabando de cachaça pelo Rio Pomba, e que é exibida com êxito nas cidades da região. Entusiasmados com os resultados dessas produções, dois comerciantes de Cataguases asseguram os recursos para o prolongamento da aventura artística de Comello e Mauro. Entretanto, desentendem-se no início das filmagens de *Tesouro perdido*: afasta-se Comello, produzindo mais tarde *Senhorita agora mesmo*, especialmente para sua filha Eva Nil, artista sensível e vibrátil, principal intérprete feminina de *Na primavera da vida*. Vêmo-la figurar ainda em vários filmes do Rio e Belo Horizonte.

Humberto Mauro, que completara sua formação graças ao grupo da revista *Cinearte*, não era mais um aprendiz. Com *Tesouro perdido*, iniciou ele em 1927 a primeira carreira contínua, coerente e bela que o cinema do Brasil conheceu. Além de *Tesouro perdido*, a fase de Cataguases compreende mais dois filmes igualmente importantes, *Brasa dormida* e *Sangue mineiro*. Já participava então de sua equipe Edgar Brasil, o primeiro cinegrafista brasileiro a igualar e ultrapassar os melhores artesãos estrangeiros,

como Rossi ou Benedetti. A próxima etapa de Humberto Mauro será no Rio de Janeiro; só quando lá chegarmos é que poderemos avaliar o que ele representou para o nosso cinema mudo.

O movimento gaúcho teve importância bem menor do que o mineiro, tanto em quantidade como em qualidade. Após as tentativas de Pelotas — anteriores à Primeira Guerra Mundial — só em 1927 serão realizados novamente filmes de enredo no Estado. Concentra-se a produção em Porto Alegre, limitando-se até 1933 a meia dúzia de filmes, alguns com razoável distribuição sobretudo no interior. Mas nenhum deles alcançou exibição comercial fora do Rio Grande do Sul. Destacam-se três nomes: José Picoral, Eduardo Abelim e Eugênio Kerrigan. Enquanto o primeiro foi apenas um esforçado cinegrafista, Abelim, *chauffeur* de táxi, desdobrou-se em atividades de ator, produtor, diretor e eventualmente fotógrafo. “Sobretudo foi um sedutor”, segundo o definiu uma atriz que após trabalhar ao seu lado em *Castigo do orgulho* ou *Pecado da vaidade* enveredou pelo mau caminho. Antes de se fixar em Niterói, com uma reduzida empresa de cinema publicitário, Abelim foi palhaço de pequenos circos ambulantes. A modesta aventura de sua vida aproxima-o de numerosos tipos semelhantes que episodicamente transitaram pelo pobre cinema nacional.

Kerrigan possui, certamente, maior envergadura; já vimos seu nome no ciclo mineiro e quando focalizarmos Campinas, onde iniciou sua carreira, procuraremos delinear sua fisionomia; acrescentemos apenas, por ora, que o filme *Amor que redime*, resultado da associação entre Kerrigan e Abelim, foi talvez a produção gaúcha de maior relevo. É o que se deduz dos artigos escritos na época por Pedro Lima e Fridolino Cardoso. Na mesma linha de *Castigo do orgulho* ou *Pecado da vaidade* — sem falar de *Em defesa do irmão* —, *Amor que redime* devia ser um melodrama urbano, moralista e sentimental. Conhece-se melhor, pelo menos o enredo, de *Revelação*, cuja primeira parte girava em torno de uma situação bem moderna de conflito industrial, para cair em seguida — apesar de certa preocupação com a cor local — numa caricatura de filme de aventuras. A história foi de Lobo da Costa, responsável também pelo argumento de *Um Drama nos Pampas*; vamos encontrá-lo ainda como produtor de *Ranchinho do Sertão*, que forma com a anterior a dupla mais tipicamente gaúcha de toda a série. Ao movimento cinematográfico regional acrescenta-se pois o nome desse escritor rio-grandense. Quanto aos artistas mais constantes desses elencos, salientam-se Ivo Morgova, Nely Grant e Roberto Zango, ator característico que causou impressão.

Dentre os ciclos regionais, o que mais produziu foi o pernambucano, com um total de treze filmes em oito anos.

No centro das atividades encontramos dois jovens ourives, Edson Chagas e Gentil Roiz. O círculo não tardou em se alargar, participando da realização de filmes cerca de trinta jovens, entre vinte e vinte e cinco anos: jornalistas, pequenos funcionários, comerciantes, artesãos, operários, atletas, músicos, atores de teatro... Em meio de polêmicas e divergências, após muita briga, fundaram nada menos de nove firmas sucessivas, diferentes e rivais. Estrelas surgiram, como Almeri Esteves e Rilda Fernandes, nome que se tornaram familiares dos leitores de *Cinearte*; outro nome que deve ser registrado é o do ator, argumentista e diretor Jota Soares, mais tarde o cronista do ciclo cinematográfico de Recife.

Os primeiros filmes, *Retribuição* e *Jurando vingar*, eram de aventuras e tesouros escondidos, figurando alguns personagens que lembravam *cowboys*. Os temas regionais aparecem com os jangadeiros de *Aitaré da praia* ou com os coronéis e cultivadores de cana de *Revezes* e *Sangue de irmão*; a nota curiosa de *Filho sem mãe* é que nessa fita aponta um cangaceiro. Com seus melodramas mundanos de grande cidade, Recife é assunto em *A filha do advogado*, bem como teria sido alvo da comédia satírica *Herói do século XX*, onde Pedro Neves imitava Buster Keaton. Já o ambiente de *Dança, amor e ventura* busca o exotismo de um acampamento de ciganos onde se passa a intriga. Quanto ao drama religioso, pagou também Recife o seu tributo

com *História de uma alma*, reconstituição fiel da vida de Santa Teresa de Lisieux.

Eram demasiado precárias as condições técnicas, artísticas e econômicas dessas produções pernambucanas; só mesmo o fervor juvenil e o orgulho regional de fazer cinema explicam a continuidade do esforço, que não foi em vão, diante de alguns resultados alcançados. As fitas eram exibidas num pequeno cinema da Rua Nova, o "Royal", onde o co-proprietário Joaquim Matos transformava cada estréia de fita pernambucana numa verdadeira festa, com a rua embandeirada, a fachada enfeitada com rosas e a sala perfumada com folhas de canela profusamente espalhadas pelo chão. No trabalho ainda inédito de Lucila Ribeiro Bernardet sobre cinema pernambucano, conta-nos ela que algumas dessas estréias tinham tanta repercussão quanto as mais importantes regatas, partidas de futebol ou bailes de carnaval. O custo de algumas das produções foi pago com esses lançamentos no "Royal", o que muito impressionou o grupo de *Cinearte*, preocupado com a dificuldade de se exibirem as fitas brasileiras. Mas sempre que o cinema pernambucano tentava transpor as fronteiras do Estado, fracassava; apenas um filme logrou ser apresentado comercialmente no sul do país.

Nos vários ciclos regionais que percorremos, a iniciativa de realizar filmes foi tomada em geral por pequenos artesãos ou jovens técnicos. Em Campinas, foi um intelec-

tual em plena maturidade que se fez pioneiro: Amilar Alves. Esse cineasta, que em 1923 já tinha mais de quarenta anos, teve uma infância áspera: menino ainda, perdeu o pai, vítima da febre amarela. Sem recursos, chegando a alcançar apenas o 2º ano do Grupo Escolar, foi num absoluto autodidatismo que se tornou jornalista, filólogo, poeta e dramaturgo. Suas comédias, *Qui, quae, quod* e *Targarelices de papagaio* foram bastante divulgadas entre os amadores do interior, sendo que a primeira ainda é solicitada à SBAT, por pequenos grupos teatrais. Ensaíador predileto de Dom Nery, 1º Bispo de Campinas, liderava todo o movimento campineiro de teatro amador. *João da Mata*, um drama regional com diálogos impregnados de dialeto caipira, era sua peça mais importante; quando resolveu adaptá-la ao cinema, encontrou na cidade tudo de que necessitava em matéria financeira, artística e mesmo técnica. Seu fotógrafo, Tomás de Tullio, será o cinegrafista de quase todas as fitas do ciclo campineiro. A julgar pelos poucos fragmentos que chegaram até nossos dias, o filme *João da Mata* não só conservou e transmitiu a visão da realidade cabocla que a peça continha, mas realçou os seus valores. O êxito de bilheteria em Campinas e redondezas cobriu largamente os oito contos que a fita custou; em São Paulo, mesmo numa apresentação descuidada houve lucro, e no Rio, embora não tenha sido explorada comercialmente, numa exibição especial no Cinema Central, em

3 de novembro de 1923, valeu-lhe a mais calorosa crítica nos jornais cariocas.

Tal sucesso comercial e artístico da fita de Amilar Alves ateou fogo na imaginação campineira: fundaram-se companhias produtoras, terrenos foram adquiridos para a construção de estúdios... Foi nesse clima propício que surgiu um personagem que se fazia chamar conde Eugenio Maria Piglinioni Rossiglione de Farnet, e que logo após preferiu adotar o nome de Eugenio C. Kerrigan. Afinal, seu nome verdadeiro seria Eugenio Centenaro, segundo afirma Georges Sadoul, baseando-se nas pesquisas de Caio Scheiby sobre o cinema campineiro<sup>3</sup>. Mas é como Kerrigan que prolongará sua carreira até o Rio Grande do Sul, conforme já foi visto. Dirige em Campinas *Sofrer para gozar* — melodrama rural brasileiro que se desenvolve em parte num *saloon* provido de roleta e *croupier* chinês — e colabora numa versão de *A carne* de Júlio Ribeiro. Contudo, neste último filme a figura predominante é Felipe Ricci, que já dirigira *Mocidade louca*; juntamente com Tomás de Tullio, vem ele a ser o principal cineasta do movimento campineiro desde que Amilar Alves — apesar de todo o sucesso de *João da Mata* — não voltou à experiência cinematográfica.

3. Georges Sadoul. *História do Cinema Mundial*, Martins Editora, S. Paulo, 1963, vol. II, p. 498.

Acrescentando-se *Alma gentil*, de Antonio Dardes Neto, temos cinco produções completas entre 1923 e 1926. Depois de quatro anos de intervalo, em 1930, Felipe Ricci e Tomás de Tullio conseguirão realizar ainda *Os falsários*. Essa meia dúzia de fitas modestas, pouco vistas, com exceção da primeira, constituem a contribuição de Campinas ao cinema mudo nacional.

E chegamos à capital paulista, onde a produção cinematográfica é relativamente intensa entre 1923 e 1933. Com cinquenta filmes aproximadamente, São Paulo ultrapassa o Rio durante esses dez anos, pelo menos em quantidade. Em matéria de qualidade, tem-se a impressão de que são numerosas as fitas de mérito razoável, mas extremamente raras as obras marcantes.

A equipe formada por José Medina, Gilberto Rossi e Canuto Mendes de Almeida, que já tinha nos dado *Do Rio a São Paulo para casar*, realiza ainda *Gigi*, baseada num conto de Viriato Corrêa. Há em seguida uma certa dispersão do grupo, indo Canuto Mendes de Almeida associar-se a Jaime Redondo, produtor de *Passai minha vida num sonho*; para esse produtor, dirige *Fogo de palha*, comédia dramática em torno de um caça-dotes, vindo ainda a participar mais tarde da realização de *Escrava Isaura*. Nesse período, Canuto Mendes de Almeida faz críticas de filmes em jornais, vindo a ser o autor do primeiro livro importante sobre cinema publicado no Bra-

sil<sup>4</sup>. Não se conclua, daí, que os filmes nos quais colaborou tenham sido algo de excepcional; mas não resta dúvida de que foi ele uma das personalidades mais consistentes do cinema na época.

Quanto a José Medina, acompanhado sempre do cinegrafista Rossi, realizou naqueles anos *Fragmentos da vida*, sua obra-prima e o melhor filme paulista de então; adaptando à cidade de São Paulo um conto de O. Henry, *Soap*, construiu Medina um trabalho extremamente simples, de uma graça comovente, que é hoje revisto com crescente interesse pelos estudiosos. Muito contribuiu também para a alta qualidade de *Fragmentos da vida* o gosto fotográfico de Gilberto Rossi; já alguns anos antes fora ele um fator decisivo na valorização de *O segredo do corcunda*, drama situado numa fazenda de café e dirigido por Alberto Traversa, italiano que chegou ao Brasil com alguma experiência cinematográfica, e que realizou ainda *Risos e lágrimas*, em Niterói.

O nome seguinte do cinema paulista que provocou maiores esperanças foi certamente o de Alberto Almada Fagundes. Proprietário da Fábrica Santa Catarina — considerada a maior indústria de louças da América do Sul —, era figura destacada no mundo dos negócios. O estúdio que fez construir na Barra Funda foi o primeiro do

4. *Cinema Contra Cinema*, Cia. Editora Nacional, S. Paulo, 1931.

Brasil a merecer realmente essa denominação. Ligou-se a várias rodas cinematográficas, inclusive ao inefável Kerrigan, afirmando-se que depois de lançada sua primeira produção, *Quando elas querem*, conseguira aumentar consideravelmente o capital da sua empresa, graças ao interesse de um grupo do qual participaria o velho Matarazzo, que era então o símbolo da própria indústria paulista. Por outro lado, Almada Fagundes não queria ser apenas um fabricante de louças e de filmes: tinha preocupações artísticas, gostava de teorizar sobre a obra de arte, escrevendo alguns textos que impressionaram muito o grupo de *Cinearte*. Mas tudo se limitou afinal a *Quando elas querem*, filme de média metragem. Industrialmente, foi um parto da montanha. Resta-nos destacar a modernidade do tema, girando em torno de conflitos industriais, bem como a linguagem, provavelmente a mais evoluída no seu tempo.

Já devia parecer então bastante antiquado o estilo do veterano Vittorio Capellaro, que em 1926 realizou uma nova versão de *O guarani*, e em 1933 o tardo *Caçador de diamantes*. Não é ele todavia o único a insistir nessa trilha: dois israelitas que se iniciam na produção, Jorge Konchin e Isac Saindemberg, escolhem respectivamente *Iracema* e *Escrava Isaura*. Na mesma linha ainda de reconstituição, anote-se o insólito *Anchieta entre o amor e a religião* e um filme bem primário, *Abnegação do gentio*.

*Alma do Brasil*, de Líbero Luxardo e Alexandre Wulfes, filmado em Mato Grosso, moderniza o gênero de reconstituição histórica, associando habilmente um documentário sobre as Forças Armadas à evocação da Retirada da Laguna. Inspirados na vitória da Revolução de 1930, não tardaram a aparecer filmes cívicos e militares, como o *Amor e patriotismo* ou *Alvorada de glória*. *As Armas* já foi anterior e se ocupava do serviço militar obrigatório; seu diretor era um jovem crítico de prestígio crescente, ligado ao grupo de *Cinearte*: Otávio Gabus Mendes. Nem a presença de generais importantes como Hastinphilo de Moura ou Bertholdo Klinger faltou a essas fitas patrióticas, concordando eles em posar eventualmente para algumas das cenas. Anos antes José del Picchia havia abordado a revolução de 1924 em *O trem da morte*, cuja intérprete principal era a esposa do célebre Tenente Cabanas, a atriz Olga Navarro.

A fita religiosa — outra constante da história do cinema brasileiro — estava na ocasião representada em São Paulo por *Rosas de Nossa Senhora*, de Pascuale di Lorenzo, o mesmo que dez anos antes já produzira um filme com idêntico título. No intervalo, só conhecemos de Pascuale di Lorenzo um filme policial situado no carnaval paulista, *O mistério do dominó negro*. Ainda com inspiração mística, temos *O Descrente*, de autoria de Francisco de Simone, nome relativamente obscuro, apesar de o reencontrarmos no elenco de *Enquanto São Paulo dorme*, de Francisco Madrigano.

Era este último conhecido vilão de numerosos filmes e diretor de alguns deles, como *Euphemia*, nome da heroína, aproveitado num título de mau gosto que chegou a irritar a crítica da época. As fitas enumeradas neste parágrafo, bem como outras que será desnecessário mencionar, receberam severo julgamento da crônica, na modestíssima medida em que foram vistas.

Quem conseguiu vasto público para algumas das suas produções foi Antonio Tibiriçá. Esse jovem advogado, como já vimos, começara sua carreira com *Jóia maldita*, dirigida por Luiz de Barros, responsável também por *Hei-de vencer*, a segunda produção de Tibiriçá. Este era um filme de aventuras, com aviões pilotados por Anesia Pinheiro Machado e João Ribeiro de Barros, que com seus famosos reides logo se transformariam em heróis nacionais. Não foi contudo essa fita que assegurou notoriedade e dinheiro a Antonio Tibiriçá, mas a seguinte, dirigida por ele próprio, e que se chamou *Vício e beleza*. A publicidade acentuava: "Inconveniente para senhoras" ou "Só para homens". O gênero não era novidade, pois numerosos filmes estrangeiros apresentados como científicos, e ocasionalmente proibidos, já haviam provocado ásperos protestos da imprensa. *Vício e beleza* era, porém, mais ambíguo do que os congêneres de outros países, conseguindo sem maiores empecilhos fazer uma rendosa carreira, não só em todo território nacional, mas igualmente no Uruguai e na

Argentina. O próximo êxito de Tibiriçá será *O crime da mala*, baseado no drama de Pistone e Maria Fea, que também inspirou a Madrigano um filme com título idêntico. Enquanto isso, *Vício e beleza* fazia escola, e em pouco tempo sucederam-se *Depravação, morfina, veneno branco, Messalina...*

Luiz de Barros — a quem se devem *Messalina* e *Depravação* — tudo tentou em matéria de gêneros cinematográficos. Num só ano, precisamente em 1923, vêmo-lo filmar uma farsa no gosto americano, uma peça típica brasileira, e uma aventura sem nacionalidade: *Augusto Aníbal quer casar, A capital federal* e *O cavaleiro negro*. O chamado "gênero livre" não lhe foi, contudo, favorável. Afastou-se temporariamente do cinema e, após cuidar da publicidade de uma agência americana, vem a ser o gerente da "Cia. de Variedades Tró-ló-ló". Retornando ao cinema, teve muito sucesso dirigindo Genésio Arruda e Tom Bill, numa série de filmes falados, os primeiros produzidos no Brasil, ainda pelo sistema de discos. Dirigiu sucessivamente *Acabaram-se os otários, Lua-de-mel* e *O babão*. Alcançou êxito duradouro o personagem encarnado por Genésio Arruda, oriundo — como tantos outros caipiras do cinema e do teatro — do popular Jeca Tatu, criação de Monteiro Lobato.

Outro tipo de farsa cinematográfica surgiu naqueles anos, no Rio e em São Paulo, em filmes como *A lei do inquilinato*, de William Schocair, ou *Filmando fitas*, de

Antonio Rolando. Próximas das tradições do circo e do teatro ligeiro nacional, é possível que essas comédias curtas e despretensiosas contivessem sugestões aproveitáveis, pois tanto Schocair quanto Rolando eram personalidades pitorescas e com alguma experiência em comum nos meios cinematográficos norte-americanos. Antonio Rolando chegou mesmo a trabalhar em vários filmes nos Estados Unidos; quando voltou ao Brasil, anunciou que um grupo de magnatas estava disposto a investir dois milhões de dólares para fundar definitivamente o cinema nacional. Dissipada a fantasia, seguiu para Campinas a fim de orientar a produção local. Lá desentendeu-se, durando pouco sua função de orientador. Logo após fez então *Filmando fitas* — o único filme que conseguiu de fato realizar na sua vida repleta de lendas e boêmia.

Entre 1923 e 1933, a produção carioca foi pouco expressiva em quantidade. Houve temporadas em que o Rio não só produziu menos filmes do que São Paulo, mas ainda ficou atrás inclusive de Minas e Pernambuco. Quando Luiz de Barros entrou em crise e partiu para São Paulo, o único produtor carioca que trabalhou com certa continuidade foi Paulo Benedetti, um daqueles últimos técnicos italianos da velha raça dos pioneiros. No passado, Benedetti já produzira um filme de experiência, *Uma transformista original*, tendo sido cinegrafista de várias equi-

pes. Em 1924, torna-se o proprietário do melhor laboratório do Rio, obtendo bons lucros como encarregado dos letreiros para filmes estrangeiros. Quando achou finalmente que chegara a hora de produzir, lançou *A gigolette*, e a seguir, *O dever de amar* e *Esposa do solteiro*, dirigidas por italianos da sua confiança: Vitorio Verga responsabilizou-se pelas duas primeiras, ficando a terceira a cargo de Carlo Campogalliani, vindo especialmente da Itália para esse fim. Contudo, o que Benedetti fez de mais importante, artisticamente, foi criar condições para a realização de *Barro Humano*, pelo grupo de jovens estuistas de *Cinearte*: Adhemar Gonzaga, Pedro Lima, Paulo Wanderley e Álvaro Rocha. *Barro humano* — feito em condições amadorísticas, desde que a equipe só trabalhava aos domingos e feriados — e *Brasa dormida*, que Humberto Mauro produziu na mesma ocasião, em Cataguases, vieram demonstrar que o cinema brasileiro começava a dominar os recursos narrativos. Isso porém ocorria em 1928, quando toda a linguagem cinematográfica, laboriosamente construída durante vinte anos na Europa e na América do Norte, já se encontrava condenada pela revolução sonora. Entretanto, o Brasil faria ainda cinema mudo durante cinco anos, até aproximadamente 1933. Muitos desses filmes mudos foram exibidos sonorizados pelo sistema de discos, o que não alterava em nada o fato de terem sido concebidos dentro das normas do cinema silencioso.

É dentro desse período que nasce a companhia Cinédia, até certo ponto conseqüência e prolongamento da revista *Cinearte* e da campanha em favor do cinema nacional. Foi a Cinédia um centro de atração: Gabus Mendes veio de São Paulo, Gentil Roiz de Pernambuco, e — principalmente — de Cataguases Humberto Mauro, que assina o primeiro filme da companhia, *Lábios sem beijos*. Estará também até certo ponto vinculada a esse estúdio a produção de um filme que adquiriu prestígio quase lendário: *Limite*, realizado por um jovem de dezoito anos, Mário Peixoto. E será finalmente ainda no quadro da Cinédia que Humberto Mauro apresenta em 1933 *Ganga bruta*, o melhor filme que realizara até então, e uma das indiscutíveis obras-primas do nosso cinema.

Além de *Ganga bruta*, os lançamentos de 1933 foram: *Onde a terra acaba*, de Gabus Mendes e Carmen Santos, presença atuante no mundo cinematográfico; *Honra e ciúmes*, feito por Tibiriçá em São Paulo; *Casamento é Negócio*, eco tardio do cinema pernambucano em Maceió; e *Caçador de diamantes*, de Capellaro. Lamentavelmente, a realização dessas fitas se arrastou durante dois anos, período que foi de transformações decisivas para o cinema: mesmo uma fita excelente como *Ganga bruta* era um belo exemplo em 1933 de um cinema morto.

Ainda uma última fita foi lançada em 1933, *A voz do carnaval*, improvisada por Adhemar Gonzaga e Humberto

Mauro no estúdio da Cinédia. Nela estreou a cantora Carmem Miranda.

Na nova crise de produção em que entrava o nosso cinema, *A Voz do Carnaval* anunciava agudamente uma das principais direções que tomaria o filme brasileiro na sua luta pela sobrevivência num mercado invadido pelas fitas importadas.

#### 4ª ÉPOCA: 1933 a 1949

No período de 1933 a 1949, a produção é quase exclusivamente carioca. Delineia-se em São Paulo um projeto industrial ambicioso, estúdios chegam a ser levantados, mas o resultado do esforço redonda apenas num filme, *A eterna esperança...* Numa busca mais profunda, encontraremos ainda uma fita com o palhaço Arrelia, filmada pelo veterano Gilberto Rossi, e uma outra de Oduvaldo Vianna. As demais cento e vinte e tantas fitas de enredo, realizadas durante esses dezesseis anos, são todas produzidas no Rio, com exceção de uma em Minas e outra em Pernambuco.

Artisticamente, permanece Humberto Mauro a figura de maior relevo; deixa a Cinédia e se associa inicialmente a Carmem Santos, atriz e empresária de origem portuguesa atuando no cinema brasileiro desde 1919. No

começo da década de 1930, constitui ela sua própria companhia, a Brasil Vita Film, e constrói estúdios onde anos depois conseguirá completar seu empreendimento de maiores proporções: *A inconfidência mineira*. Humberto Mauro dirigiu três filmes para Carmem Santos: *Favela dos meus amores*, *Cidade mulher* e *Argila*. Com *Favela dos meus amores* — o mais importante dos três — volta o nosso cinema aos morros cariocas, não para procurar celerados, como fez a polícia de *A jóia maldita*, mas para simplesmente contemplar com simpatia e lirismo uma parcela do povo. Os filmes de Humberto Mauro que se seguiram, *Descobrimento do Brasil* e *Os bandeirantes*, são reconstituições históricas, encomendadas por instituições públicas. O primeiro tem um frescor de tratamento histórico que é raro em qualquer cinematografia. Daí por diante, Humberto Mauro só realizará documentários e filmes educativos, com exceção da fita de enredo *O canto da saudade*, que se situa fora do período ora examinado; sua produção para o Instituto Nacional do Cinema Educativo incluía, entretanto, alguns curtas-metragens posados, de iniciação literária, como por exemplo *O apólogo*.

Wallace Downey, americano responsável pela repercussão de *Cousas nossas*<sup>1</sup>, produzia exclusivamente

1. Filme produzido em São Paulo e composto exclusivamente de números de variedades e musicais. Foi o primeiro grande êxito do cinema falado brasileiro.

filmes musicais, associando-se às vezes à Cinédia. Dessa aproximação surgiram muitos filmes, que tiveram o mérito de lançar cinematograficamente atores como Mesquitinha, Oscarito ou Grande Otelo, que assegurarão ao filme nacional um contato com o público há muito perdido.

A década de 1930 girou em torno da Cinédia, em cujos estúdios firmou-se uma fórmula que asseguraria a continuidade do cinema brasileiro durante quase vinte anos: a comédia musical, tanto na modalidade carnavalesca quanto nas outras que ficaram conhecidas sob a denominação genérica de “chanchada”. Apesar do interesse e comunicabilidade de *Bonequinha de seda*, de Oduvaldo Vianna, esse tipo de comédia não foi tentado muitas vezes entre nós. Tampouco o melodrama musical fez escola — como seria de esperar — embora tenha sido prodigioso e duradouro o êxito popular de *O êbrio* de Vicente Celestino e *Gilda de Abreu*. Eventualmente, a Cinédia lançava uma fita dramática de nível mais alto, como *Pureza*, baseada no romance de José Lins do Rego.

Revelaram também alguma preocupação de qualidade os filmes *Grito da mocidade* e *Aves sem ninho*, as primeiras produções de Roulien, de volta ao Brasil após obter relativo sucesso em Hollywood. Produziu ele ainda dois ou três filmes que não chegaram a ser exibidos, por uma curiosa fatalidade de sucessivos incêndios que provocaram a perda de todas as cópias negativas e positivas.

A produção de fitas de enredo — que já não fora grande na década de 1930 — quase cessou nos primórdios da década de 1940. Em 1942 houve apenas dois filmes; entretanto, a partir do ano seguinte avoluma-se o número, até atingir cerca de vinte filmes em 1949. Nesse período, a recém-fundada Atlântida foi a companhia de maior importância, criação de Moacir Fenelon, Alinor Azevedo e José Carlos Burle. Estréia com *Moleque Tião*, filme que deu o tom das primeiras produções: procura de temas brasileiros e relativo cuidado na feitura dos trabalhos. Logo porém predominou a chanchada, particularmente após a associação da Atlântida à poderosa cadeia de exibição de Luis Severiano Ribeiro. Esse encontro entre a produção e o comércio exibidor lembra a harmoniosa e nunca repetida conjuntura econômica que reinou no cinema brasileiro entre 1908 e 1911. Em 1947, porém, o resultado mais evidente da almejada confluência de interesses industriais e comerciais foi a solidificação da chanchada e sua proliferação durante mais de quinze anos. O fenômeno repugnou aos críticos e estudiosos. Contudo, um exame atento é possível que nos conduza a uma visão mais encorajante do que significou a popularidade de Mesquitinha, Oscarito, Grande Otelo, Ankito, Zé Trindade, Derci Gonçalves, Violeta Ferraz... Os personagens grotescos foram naturalmente o centro de gravidade da chanchada, o que não impediu que se configurasse pelo menos um tipo de galã: Anselmo Duarte.

Durante o período que estamos focalizando, foi a vida nacional sacudida por episódios políticos dramáticos: golpe comunista, golpe integralista, golpe de Getúlio Vargas, golpe contra Getúlio Vargas, nossa participação na Segunda Guerra Mundial... Mas só esse último acontecimento inspirou nossa ficção cinematográfica no drama *O Brasileiro João de Sousa*; duas chanchadas também foram feitas, *Samba em Berlim* e *Berlim na batucada*, de Luiz de Barros, cuja fecundidade nessa época foi extraordinária, pois realizou cerca de vinte e cinco filmes. Uma larga experiência e desenvoltura fez dele o homem ideal para o tipo de fita produzida às pressas e sem maiores preocupações. Ocasionalmente, aceitava a incumbência de dirigir fitas de mais responsabilidade, como *O cortiço* ou *Inocência*, e aí então o resultado era penoso. Em todo caso, a tentativa de filmar o romance de Aluísio Azevedo ou o de Taunay exprime uma intenção de cinema mais alto, intenção que animou igualmente os projetos baseados em textos de Jorge Amado, *Terra violenta* e *Estrela da manhã*, que não passaram de experiências melancólicas. Em *Vinte e quatro horas de sonho*, apelou-se para o que possuía o teatro nacional de mais prestígio no momento: o autor Juracy Camargo e o grupo de Dulcina. *Uma aventura aos quarenta*, do ator e autor teatral Silveira Sampaio — então em plena ascensão — sugeriu a possibilidade de uma comédia cinematográfica mais leve e sofisticada. Contudo, a

experiência ficou como simples exemplo isolado, sem conseqüências. Não há razão para esconder que nos últimos anos do período que estudamos era mesmo a chanchada o que havia de mais estimulante e vivo no cinema nacional.

### 5ª ÉPOCA: 1950 a 1966

O ano de 1950 assinala a volta de São Paulo ao cenário cinematográfico brasileiro. A Companhia Vera Cruz — empreendimento grandioso — e iniciativas ponderáveis como a Maristela e a Multifilmes, conferiram ao retorno paulista um tom sensacional. Tudo levava a crer que a indústria de São Paulo — o setor mais avançado da produtividade nacional — resolvera se ocupar do cinema, até então manipulado por modestos artesãos e jovens idealistas. É verdade que no Rio, durante os últimos três ou quatro anos, a produção cinematográfica, estimulada pelos comerciantes da Atlântida, não mais dependia de artesãos e muito menos de sonhadores. Os paulistas, entretanto, rejeitaram qualquer paralelo entre o que pretendiam fazer e aquilo que se fazia no Rio: renegando a chanchada, ambiçionaram realizar filmes de classe e em muito maior número. Com esse objetivo, contratou a Vera Cruz técnicos da Itália e da Inglaterra, trazendo de volta Alberto Cavalcanti, o patrício que se ilustrara no cinema francês e

inglês. Numerosos outros estrangeiros, vindos por conta própria e com maior ou menor experiência de cinema nos países de origem, constituíram ou completaram os quadros técnicos e artísticos da Maristela e da Multifilmes.

Esse período da cinematografia paulista foi rico em filmes e acontecimentos: os meios intelectuais, artísticos e de negócios tomaram afinal conhecimento do nosso cinema, que ficou sendo assunto constante nas rodas. Não há dúvida de que as promessas de melhoria do padrão técnico e artístico foram razoavelmente cumpridas, a partir de *Caiçara*, confirmando-se em muitos outros: *Ângela*, *O comprador de fazendas*, *Terra é sempre terra*, *Veneno*, *Sinhá Moça*, *Uma pulga na balança*... Contudo, diferentemente de Lima Barreto — que com *O cangaceiro* inaugurou um gênero que permanece ainda vivo e fecundo — os diretores desses filmes, quase todos estrangeiros, não deixaram marcas duradouras da sua passagem pelo cinema nacional. Afastou-se Cavalcanti dos grupos que o haviam contratado, mas antes de voltar para o estrangeiro logrou realizar uma comédia paulistana, *Simão, o caolho*, e um drama nordestino, *O canto do mar* — trabalhos que não comprometem a sua filmografia e enriquecem a nossa. Com *O saci*, inspirado numa história de Monteiro Lobato, Rodolfo Nanni ensaiou um cinema brasileiro muito promissor no gênero juvenil.

A esse variado e estimulante cinema paulista correspondia uma situação carioca igualmente animadora, surgindo sintomas de melhoria geral e renovação até da própria chanchada, notadamente em *Tudo azul*, de Moacir Fenelon e Alinor Azevedo. Outros filmes procuravam inserir drama e comédia num contexto fiel da crônica carioca. Citam-se como exemplos *Agulha no palheiro*, primeiro filme do jornalista e crítico do cinema Alex Viany, e *Amei um bicheiro*, dirigido pelo estreante Jorge Ileli e por Paulo Wanderley, da geração anterior, integrante da velha equipe de *Cinearte* e um dos responsáveis por *Barro humano*.

Como se não bastassem tantas atividades válidas, nesse início da década de 1950, eis Humberto Mauro que reaparece com um novo filme de enredo, após ter-se ocupado durante dez anos exclusivamente de cinema educativo. Voltando ele à região de Minas, onde nasceu e viveu, realizou *O Canto da saudade*, obra inspirada e plena, que permanece distante do burburinho de São Paulo e Rio.

A grande euforia provocada pelo surto paulista desvaneceu-se em 1954; malograra a tentativa de produzir industrialmente cinema no Brasil. O fracasso dos grandes empreendimentos não provocou, porém, o colapso temido por muitos. Durante a década de 1950, o aumento da produção foi constante, chegando a se estabilizar em torno de mais de trinta filmes anuais no fim do período. Não

esmorecia a vitalidade da fita musical e da comédia popularesca, ao contrário das previsões; houve certa diversificação na chanchada, sobretudo com o aparecimento de Amácio Mazzaroppi que trouxe de volta a figura do caipira representado por Genésio Arruda. Durante dez anos, foi Mazzaroppi a principal contribuição paulista à chanchada brasileira, embora não tivesse aquela crueza burlesca do seu antecessor, compondo um Jeca impregnado de um sentimentalismo que Genésio evitava. No mesmo período, delineia-se no Rio a silhueta muito mais atual de Zé Trindade, personagem bizarra e rica de cafajuste maduro e sem o menor encanto, mas cuja confiança em si próprio fascina as mulheres.

Não desapareceu o filme com intenções artísticas, e entre 1955 e 1959 são produzidos: *Rio 40 graus*, *O sobrado*, *A estrada*, *Osso*, *Amor e papagaios*, *Rio zona norte*, *Estranho encontro*, *O grande momento*, *Cara de fogo*, *Fronteiras do inferno*, *Ravina...* Dois realizadores se destacam: Nelson Pereira dos Santos e Walter Hugo Khouri.

*Rio 40 graus*, a fita de estréia de Nelson Pereira dos Santos, foi considerada na época principalmente uma utilização das lições do neo-realismo italiano. Prossegue crescente o interesse despertado por esse filme, não se cogitando mais hoje em vinculá-lo a qualquer tendência estética estrangeira; ao contrário, o que surpreende agora em *Rio 40 graus* é constatar a profundidade da impreg-

nação brasileira, tanto nos personagens como nas situações. Após alguns filmes desiguais, Nelson Pereira dos Santos realizou *Vidas secas* em 1963. A adaptação do texto antológico de Graciliano Ramos resultou num filme que, pesquisando e refletindo a condição subumana do vaqueiro nordestino, coloca-se pela sua universalidade entre os melhores já realizados no Brasil. É outra tendência artística de Walter Hugo Khouri: preocupa-se pouco com a sociologia que o envolve, procurando exprimir sentimentos universais em filmes enraizados nos padrões estrangeiros. Dentre o grupo paulista — no qual estreou — foi o único a atingir uma obra contínua e pessoal. Sua filmografia relativamente extensa revela uma pertinácia exemplar e rara coerência estilística. Desde *O gigante de pedra* e *Estranho encontro*, seus dois primeiros filmes, até *A noite vazia* e *Corpo ardente*, realizado em 1966, cada fita vem significando para Khouri uma aproximação do ideal estético a que se propôs. O rigor, contudo, não o impede de fazer promessas de concessão à bilheteria, promessas de natureza erótica, que o cineasta aliás não cumpre.

Os filmes de Nelson Pereira dos Santos e Walter Hugo Khouri constituem uma parcela apenas do todo complexo, variado e rico que é o cinema brasileiro contemporâneo. Os trinta filmes anuais produzidos a partir de 1960 distribuem-se de forma equilibrada entre os mais variados gêneros. A farsa popularesca cede terreno aos fil-

mes ligeiros de Carlos Hugo Christensen ou aos melodramas modernizados de Nelson Rodrigues. O ciclo do cangaço adquire novo alento, enquanto o cinema urbano estrutura um personagem convincente no galã mestiço e vulgar encarnado por Jece Valadão.

Os cinco primeiros anos da década de 1960 são dominados, entretanto, pelo fenômeno baiano, que se constitui de um conjunto de filmes realizados na Bahia, produzidos alguns por baianos e outros por sulistas: *Bahia de todos os santos* e *O pagador de promessas* destacam-se sobremaneira, o primeiro pelo pioneirismo da sua função, e o segundo pelo equilíbrio de sua fatura. Projeta-se então, no cinema propriamente baiano, a figura de Glauber Rocha, que em 1961 estreou com *Barravento* e a seguir realizou esse poderoso *Deus e o diabo na terra do sol*.

É a erupção do chamado Cinema Novo, movimento notadamente carioca, que engloba de forma pouco discriminada tudo o que se fez de melhor — em matéria de ficção ou documentário — no moderno cinema brasileiro. Seu quadro de excelentes diretores de fitas de enredo já é grande, tendendo sempre a aumentar dia a dia: Glauber Rocha, Paulo Cesar Sarraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, Luiz Sérgio Person, Leon Hirzman, Carlos Diegues, Sérgio Ricardo, Walter Lima Júnior... Depois de *Cinco vezes favela*, filme desigual mas revelador, produzido em 1962, tornou-se o Cinema Novo o respon-

sável por quase todos os filmes nacionais importantes que têm aparecido nos últimos anos: *Os cafajestes*, *Porto das caixas*, *Deus e o diabo na terra do sol*, *Os fuzis*, *Esse mundo é meu*, *Menino de engenho*, *A grande cidade*, *O desafio*, *São Paulo S. A.*, *O padre e a moça...*

Dois filmes importantes estão fora das fronteiras do Cinema Novo: *Vereda da salvação* e *A hora e vez de Augusto Matraga*. Anselmo Duarte aprofundou no primeiro a seriedade da busca iniciada em *O pagador de promessas*, *A hora e vez de Augusto Matraga* assinala a volta de Roberto Santos ao cinema de ficção. Em 1958 fora o autor do admirável *O grande momento*, equivalente em São Paulo ao que realizava Nelson Pereira dos Santos no Rio.

Algumas das melhores fitas realizadas atualmente renovam a antiga tradição de encontros da literatura brasileira com o cinema e confirmam que desapareceu finalmente o abismo que durante décadas divorciou o cinema nacional das elites intelectuais e artísticas do país.

A produção em nossos dias aparece razoavelmente diversificada. Entre os filmes artisticamente mais ambiciosos e aqueles endereçados ao público das antigas chanchadas, desenvolve-se uma produção intermediária corrente cujo bom nível é assegurado por profissionais como Carlos Coimbra, Roberto Farias ou Roberto Pires. A razoável continuidade do filme brasileiro de enredo durante os últimos anos pode levar o observador superficial à conclusão

de que existe uma indústria cinematográfica funcionando normalmente em nosso país. Tal não acontece. Os interesses do comércio cinematográfico nacional giram em torno do cinema importado, prosseguindo o mercado atual saturado pelo produto estrangeiro. São obrigados os nossos filmes a enfrentar o desinteresse e conseqüente má vontade do comércio, conseguindo exibição graças apenas ao amparo legal.

Uma das conseqüências dessa situação injusta é levar produtores e cineastas a se preocuparem demasiadamente com a exportação dos respectivos filmes, superestimando a importância dos festivais internacionais. As inteligências e energias ficam assim distraídas do único objetivo que realmente importa ao nosso filme: o público e o mercado brasileiros. O problema não é aumentar o número de filmes a serem apresentados no exterior, mas sim diminuir o número de fitas estrangeiras aqui exibidas. Será preciso reconquistar, em modernos termos industriais, a harmoniosa situação que existiu no Brasil de 1910: a de solidariedade de interesses entre os donos das salas de cinema e os fabricantes de filmes nacionais.

## CINEMA: TRAJETÓRIA NO SUBDESENVOLVIMENTO

O cinema norte-americano, o japonês e, em geral, o europeu nunca foram subdesenvolvidos, ao passo que o hindu, o árabe ou o brasileiro nunca deixaram de ser. Em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela. O cinema é incapaz de encontrar dentro de si próprio energias que lhe permitam escapar à condenação do subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fabricação de filmes.

No caso da Índia, com uma produção das maiores do mundo. As nações hindus possuem culturas próprias de tal maneira enraizadas que criam uma barreira aos produtos da indústria cultural do Ocidente, pelo menos como tais: os filmes americanos e europeus atraíam moderadamente o público potencial, revelando-se incapazes de construir por si um mercado. Abriu-se assim uma oportunidade para os ensaios de produção local que durante décadas não cessou de aumentar e em função da qual teceu-se a

rede comercial da exibição. Teoricamente a situação era ideal: uma nação ou um grupo de nações com cinema próprio. Tudo isso ocorria, porém, num país subdesenvolvido, colonizado, e essa atividade cultural aparentemente tão estimulante, na realidade refletia e aprofundava um estado cruel de subdesenvolvimento.

Farei abstração aqui do papel de capital metropolitano inglês na florescência do cinema hindu, para só me deter na significação cultural do fenômeno. Pelos assuntos abordados, o filme hindu permanece fiel às tradições artísticas do país e o ritmo majestoso com que são tratadas — notadamente quando os temas são mitológicos — eventualmente confirma essa impressão. A raiz mais poderosa dessa produção é, entretanto, constituída por idéias, imagens e estilo já fabricados pelos ocupantes para consumo dos ocupados. O manancial de onde derivam os filmes hindus em nosso século foi fabricado nas últimas décadas do XIX pela indústria gráfica inglesa — e respectiva literatura — através da vulgarização de uma alta tradição plástica, de espetáculo e literária. A massa de oleogravuras e textos, impregnada pelo culto da "Mother India", raramente escapa do mais conformista e esterilizante comercialismo, herdado tal qual pelos filmes produzidos no país. Os cineastas hindus que depois da independência procuram reagir contra a tradição coagulada pela manipulação do ocupante, voltam-se necessariamente para te-

mas e ritmos inspirados pelo cinema estrangeiro. O esforço de progresso apenas cultural num quadro de subdesenvolvimento geral leva os cineastas a se debaterem diante da adversidade, ao invés de realmente combatê-la.

No Japão, que não conheceu o tipo de relacionamento exterior que define o subdesenvolvimento, o fenômeno cinematográfico foi totalmente diverso. Os filmes estrangeiros conquistaram de imediato uma imensa audiência e foram de início o estímulo principal na estruturação do mercado consumidor do país. Essa produção de fora era no entanto, por assim dizer, japonizada pelo "benshis" — os artistas que comentavam oralmente o desenrolar dos filmes mudos — que logo se transformaram no principal atrativo do espetáculo cinematográfico. Na verdade, o público japonês nunca aceitou o produto cultural estrangeiro tal qual, isto é, os filmes mudos apenas com os legendários traduzidos. A produção nacional, ao se desenvolver, não encontrou dificuldades em predominar principalmente depois da chegada do cinema falado que dispensou a atuação dos "benshis". Diferentemente do que ocorreu na Índia, o cinema japonês foi feito com capitais nacionais e se inspirou na tradição, popularizada mas direta, do teatro e da literatura do país.

No mundo do cinema subdesenvolvido o fenômeno árabe — que foi inicialmente sobretudo egípcio — não possui a nitidez do hindu. Nos países norte-africanos e do

O Oriente Próximo a carapaça de cultura própria não foi propícia ao alastramento do filme ocidental, mas o resultado aqui foi um desenvolvimento da exibição incomparavelmente mais lento do que na Índia. O pouco interesse pelo filme ocidental não foi acompanhado no mundo árabe pelo florescimento da produção local. A penetração imperial tendeu naturalmente a fornecer ao habitante dessas regiões uma idéia de si próprio adequada aos interesses do ocupante. Se aqui isso não levou à criação de um cinema equivalente ao hindu, deve-se provavelmente à tradição antiicônica nas culturas derivadas do Corão. A indústria cultural do Ocidente encontrou escassa imagem original para servir de matéria-prima na produção de *ersatz* destinados aos próprios árabes. A fabricação de imagem árabe foi intensa, mas destinada ao consumo ocidental: o modelo nunca se reconheceu. O eixo do espetáculo corânico — mesmo dançado — é o som e o cinema árabe só se desenvolveu realmente a partir do falado. O cinema islâmico à primeira vista parece mais subdesenvolvido do que o da Índia. Está muito longe de ser presença dominante inclusive nas salas do Egito e do Líbano, os principais produtores, mas em compensação é provável que sua economia seja mais independente. Como suas matrizes não são as oleogravuras exóticas de fabricação européia, mas a técnica fotográfica do Ocidente — através da qual os árabes acabaram por aceitar a imagem como componente de sua

autovisão — os filmes egípcios e dos outros países árabes tomaram diretamente como modelo a produção ocidental. Parecem menos autênticos do que os hindus mas a natureza do vínculo com o espectador é a mesma: dentro da maior ambigüidade e amesquinçados pela impregnação imperial, uns e outros asseguram a fidelidade do público por refletirem, mesmo palidamente, a sua cultura original.

Essa evocação de alguns traços das situações cinematográficas subdesenvolvidas mais importantes do mundo pode servir de introdução útil à nossa. A diferença e a parecença nos definem. A situação cinematográfica brasileira não possui um terreno de cultura diverso do ocidental onde possa deitar raízes. Somos um prolongamento do Ocidente, não há entre ele e nós a barreira natural de uma personalidade hindu ou árabe que precise ser constantemente sufocada, contornada e violada. Nunca fomos propriamente ocupados. Quando o ocupante chegou o ocupado existente não lhe pareceu adequado e foi necessário criar outro. A importação maciça de reprodutores seguida de cruzamento variado, assegurou o êxito na criação do ocupado, apesar da incompetência do ocupante agravar as adversidades naturais. A peculiaridade do processo, o fato de o ocupante ter criado o ocupado aproximadamente à sua imagem e semelhança, fez desse último, até certo ponto, o seu semelhante. Psicologicamente, ocupado e ocupante não se sentem como tais: de fato, o segundo também é

nosso e seria sociologicamente absurdo imaginar a sua expulsão como os franceses foram expulsos da Argélia. Nossos acontecimentos históricos — independência, república, Revolução de 1930 — são querelas de ocupantes nas quais o ocupado não tem vez. O quadro se complica quando lembramos que a metrópole de nosso ocupante nunca se encontra onde ele está, mas em Lisboa, Madri, Londres ou Washington. Aqui apontaria algum parentesco entre o destino hindu ou árabe e o nosso, mas a luz que o seu aprofundamento lançaria sobre os respectivos cinemas seria indireta demais. Basta por ora atentar para a circunstância de o emaranhado social brasileiro não esconder, para quem se dispuser a enxergar, a presença em seus postos respectivos do ocupado e do ocupante.

Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar. O fenômeno cinematográfico no Brasil testemunha e delinea muita vicissitude nacional. A invenção nascida nos países desenvolvidos chega cedo até nós. O intervalo é pequeno entre o aparecimento do cinema na Europa e na América do Norte e a exibição ou mesmo a produção de filmes entre nós nos fins do século XIX. Se durante aproxima-

damente uma década o cinema tardou em entrar para o hábito brasileiro, isso foi devido ao nosso subdesenvolvimento em eletricidade, inclusive na capital federal. Quando a energia foi industrializada no Rio, as salas de exibição proliferaram como cogumelos. Os donos dessas salas comerciavam com o filme estrangeiro, mas logo tiveram a idéia de produzir e assim, durante três ou quatro anos, a partir de 1908, o Rio conheceu um período cujo estúdio-oso Vicente de Paula Araújo não hesita em denominar “A Bela Época do Cinema Brasileiro.”<sup>1</sup> Decalques canhestros do que se fazia nas metrópoles da Europa e da América, esses filmes em torno de assuntos que no momento interessavam a cidade — crimes, política e outros divertimentos — não eram fatores de brasilianismos apenas na escolha dos temas, mas também na pouca habilidade com que era manuseado o instrumental estrangeiro. As fitas primitivas brasileiras, tecnicamente muito inferiores ao similar importado, deviam aparecer com maiores atrativos aos olhos de um espectador ainda ingênuo, não iniciado no gosto pelo acabamento de um produto cujo consumo apenas começara. O fato é que nenhum produto importado conheceu no período o trunfo de bilheteria desse ou daquele filme brasileiro sobre crime ou política, sendo de anotar que o público assim conquistado incluía a

1. Editora Perspectiva, São Paulo

*intelligentsia* que circulava pela Rua do Ouvidor e pela recém-inaugurada Avenida Central. Essa florescência de um cinema subdesenvolvido necessariamente artesanal coincidiu com a definitiva transformação, nas metrópoles, do invento em indústria cujos produtos se espalharam pelo mundo suscitando e disciplinando os mercados. O Brasil, que importava de tudo — até caixão de defunto e palito —, abriu alegremente as portas para a diversão fabricada em massa e certamente não ocorreu a ninguém a idéia de socorrer nossa incipiente atividade cinematográfica.

O filme brasileiro primitivo foi rapidamente esquecido, rompeu-se o fio e nosso cinema começou a pagar o seu tributo à prematura e prolongada decadência tão típica do subdesenvolvimento. Arrastando-se na procura da subsistência, tornou-se um marginal, um pária numa situação que lembra a do ocupado, cuja imagem refletiu com frequência nos anos 1920, provocando repulsa ou espanto. Esse tipo de documento, quando verdadeiro, nunca é belo e tudo ocorria como se a inabilidade do cinegrafista concorresse para revelar a dura verdade que traumatizou não só os cronistas liberais da imprensa carioca mas também um conservador como Oliveira Viana. Essas imagens da degradação humana afloravam também nos filmes de enredo que iam sendo produzidos ocasionalmente e que vez ou outra obtinham exibição normal graças à complacência, sempre passageira, do comércio norte-ame-

ricano. Era pela força das coisas que essas fitas se mostravam contundentes, pois os denodados lutadores do filme brasileiro que surgiram na era do mudo se esforçavam em impedir a imagem da penúria, substituída pela fotogenia de inspiração norte-americana.

Logo após o estrangulamento do primeiro surto cinematográfico brasileiro, os norte-americanos varreram os concorrentes europeus e ocuparam o terreno de forma praticamente exclusiva. Em função deles e para eles o comércio de exibição foi renovado e ampliado. Produções européias continuaram a pingar, mas durante as três gerações em que o filme foi o entretenimento principal, cinema no Brasil era fato norte-americano e, de certa forma, também brasileiro. Não é que tenhamos nacionalizado o espetáculo importado como os japoneses o fizeram, mas acontece que a impregnação do filme americano foi tão geral, ocupou tanto espaço na imaginação coletiva de ocupantes e ocupados, excluídos apenas os últimos estratos da pirâmide social, que adquiriu uma qualidade de coisa nossa na linha de que nada nos é estrangeiro pois tudo o é. A amplíssima satisfação causada pelo consumo do filme americano não satisfazia porém o desejo de ver expressa uma cultura brasileira que, sem ter uma originalidade básica — como a hindu ou a árabe — em relação ao Ocidente, fora se tecendo com características próprias indicativas de vigor e personalidade. A penetração do cinema amesqui-

nhou muito as artes do espetáculo tradicionalmente tão vivas em todo o país, mas elas sempre encontraram meios de permanecer, o que faz pensar que correspondem a necessidades profundas de expressão cultural. A chegada do rádio deu novo alento às formas ou elementos sonoros dessas artes de espetáculo. Na primeira oportunidade que se ofereceu a cultura popular violou o monopólio norte-americano e se manifestou cinematograficamente. Por ocasião da implantação do cinema falado, que coincidiu com a grande crise de Wall Street, houve um transitório alívio da presença norte-americana, seguido imediatamente pelo recrudescimento de nossa produção. Durante cerca de dois anos a cultura caipira, originalmente comum a fazendeiros e colonos e de larga audiência nas cidades, tomou forma cinematográfica, o mesmo sucedendo com nossa expressão musical urbana. Esses filmes tiveram imensa audiência em todo Brasil, mas em breve as coisas cinematográficas do país voltaram ao eixo norte-americano e o cinema brasileiro mais uma vez pareceu morrer, isto é, retornou à condição de marginal rejeitado apesar da qualidade artística crescente de algumas de suas obras da década de 1930. A obrigatoriedade de exibição forneceu uma base sólida para a produção de filme curto documental, destituído agora da função reveladora que anteriormente o caracterizara tão agudamente. Continuou em todo caso a refletir com melancolia a área do ocupante, notadamente

as cerimônias oficiais. De uma maneira geral, entretanto, o cinema falado foi, mais do que o mudo, propício à expressão nacional.

O fenômeno cinematográfico que se desenvolveu no Rio de Janeiro a partir dos anos 1940 é um marco. A produção ininterrupta durante cerca de vinte anos de filmes musicais e de chanchada, ou a combinação de ambos, se processou desvinculada do gosto do ocupante e contrária ao interesse estrangeiro. O público plebeu e juvenil que garantiu o sucesso dessas fitas encontrava nelas, misturados e rejuvenescidos, modelos de espetáculo que possuem parentesco em todo o Ocidente mas que emanam diretamente de um fundo brasileiro constituído e tenaz em sua permanência. A esses valores relativamente estáveis os filmes acrescentavam a contribuição das invenções cariocas efêmeras em matéria de anedota, maneira de dizer, julgar e de se comportar, fluxo contínuo que encontrou na chanchada uma possibilidade de cristalização mais completa do que anteriormente na caricatura ou no teatro de variedades. Quase desnecessário acrescentar que essas obras, com passagens rigorosamente antológicas, traziam, como seu público, a marca do mais cruel subdesenvolvimento; contudo o acordo que se estabelecia entre elas e o espectador era um fato cultural incomparavelmente mais vivo do que o produzido até então pelo contato entre o brasileiro e o produto cultural norte-americano. Neste caso

o envolvimento era inseparável da passividade consumidora ao passo que o público estabelecia com o musical e a chanchada laços de tamanha intimidade que sua participação adquiria elementos de criatividade. Um universo completo se construía através da sucessão de filmes norte-americanos mas a absorção feita através do distanciamento o tornava abstrato, enquanto os fragmentos irrisórios de Brasil propostos por nossos filmes, delineavam um mundo vivido pelos espectadores. A identificação provocada pelo cinema americano modelava formas superficiais de comportamento em moças e rapazes vinculados aos ocupantes; em contrapartida a adoção, pela plebe, do malandro, do pilantra, do desocupado da chanchada, sugeria uma polêmica de ocupado contra ocupante.

O eco do lucro alcançado por essa produção carioca despreziosa e artesanal teve, nos primórdios de 1950, um papel determinante na tentativa paulista de um cinema mais ambicioso ao nível industrial e artístico. Alguns motivos do malogro são claros. Os produtores cariocas eram comerciantes da exibição e a conjuntura criada nos anos 1940 lembrava a bela época do cinema brasileiro no começo do século. Os empresários paulistas que se lançaram à aventura vinham de outras atividades e nutriam a ilusão ingênua de que as salas de cinema existem para passar qualquer fita, inclusive as nacionais. Culturalmente o projeto foi igualmente desastrado. Não reconhecendo a vir-

tude popular do cinema carioca, os paulistas resolveram — encorajados por quadros técnicos e artísticos chegados recentemente da Europa — colocar o filme brasileiro num rumo totalmente diverso daquele que estava seguindo de maneira tão estimulante. Quando descobriram, mais ou menos ao acaso, o veio do cangaço ou apelaram conscientemente para a comédia do rádio, nascida nos mambembes do interior e do subúrbio, já era tarde.

A animação provocada pela tentativa industrial foi, porém, positiva e o seu fracasso não alterou a ascensão quantitativa e qualitativa do filme brasileiro. A marginalização de nosso filme de enredo não era mais, como antigamente, um fenômeno aparentemente tão natural que ninguém tomava conhecimento dele a não ser os diretamente interessados. O fato de setores ponderáveis da área ocupada terem se chamuscado com o cinema nacional fez dele um assunto mais sensibilizante. Sua mediocridade não impedia sua função e não escondia sua presença. As ocasionais e paternalistas medidas de amparo do poder público começaram a ser cobradas com exigência crescente. Mais de uma vez o governo forneceu a ilusão de que estava sendo delineada uma política cinematográfica brasileira, mas a situação básica nunca se alterou. O mercado permaneceu ocupado pelo estrangeiro de cujos interesses o nosso comércio cinematográfico é, no conjunto, o representante direto. A ação governamental, pressionada pelo

desejo de lucro dos produtores brasileiros, representando na circunstância o interesse dos ocupados, se limitou sempre a procurar obter junto aos ocupantes estrangeiros e nacionais uma pequena reserva de mercado para o produto local. Como a solidariedade fundamental do poder público é com o ocupante, do qual emana, é claro que a pressão do último sempre foi decisiva. Mesmo depois do cinema ter perdido em favor da televisão a predominância no campo do entretenimento, não se alterou substancialmente o escandaloso desequilíbrio entre o interesse nacional e o estrangeiro. De qualquer maneira a concessão, por mais modesta que fosse, assegurou um respiradouro para o nosso cinema de ficção. A habitual impregnação estrangeira não impediu que os filmes continuassem nos refletindo muito. A voga do neo-realismo, logo após o término da guerra, teve conseqüências extremamente frutuosas para nós. Aconteceu que o difuso sentimento socialista que se alastrou a partir do fim dos anos 1940, envolveu muita gente de cinema e particularmente as personalidades mais criativas surgidas após o malogro do surto industrial em São Paulo. O próprio comunismo político, ortodoxo e estreito, acabou tendo uma função cultural na medida em que por um lado procurava, mesmo desajeitadamente, compreender a vivência dos ocupados e por outro encorajava a leitura de grandes escritores membros ou simpatizantes do partido, Jorge Amado, Graciliano Ramos ou

Monteiro Lobato. Esse clima intelectual e mais a prática do método neo-realista conduziram à realização de alguns filmes do Rio e São Paulo que glosavam artisticamente a vida popular urbana. O antigo herói desocupado da chanchada foi suplantado pelo trabalhador, mas nos espetáculos cinematográficos que essas fitas proporcionavam, os ocupados estavam muito mais presentes na tela do que na sala. Em matéria de construção dramática consistente e eficaz, essas obras deixaram longe não só a tenaz chanchada carioca mas também os produtos mais ou menos diretos da efêmera industrialização paulista. No terreno das idéias a contribuição que trouxeram foi ainda maior. Sem ser propriamente políticas ou didáticas, essas fitas exprimiam uma consciência social corrente na literatura pós-modernista mas inédita em nosso cinema. Além de um vasto elenco de méritos intrínsecos esses poucos filmes realizados por dois ou três diretores constituíram o tronco poderoso do qual se esgalhou o Cinema Novo.

O Cinema Novo é, depois da Bela Época e da Chanchada, o terceiro acontecimento global de importância na história de nosso cinema, cabendo notar que apenas o segundo teve um desenvolvimento harmonioso, devido a sua melhor adequação e submissão à condição geral do subdesenvolvimento. Como o da Bela Época, o Cinema Novo viveu uma meia dúzia de anos sendo que ambos tiveram o seu destino truncado, o primeiro pela pressão

econômica do império estrangeiro, o segundo pela imposição política interna. Apesar da diversidade de circunstâncias o que sucedeu a um e outro se insere no quadro geral da ocupação. O Cinema Novo é parte de uma corrente mais larga e profunda que se exprimiu igualmente através da música, do teatro, das ciências sociais e da literatura. Essa corrente — composta de espíritos chegados a uma luminosa maturidade e enriquecida pela explosão ininterrupta de jovens talentos — foi por sua vez a expressão cultural mais requintada de um amplíssimo fenômeno histórico nacional. Tudo ainda está muito perto de nós, nenhum jogo fundamental foi feito ou desfeito e os dias que correm não facilitam a procura de uma perspectiva equilibrada sobre o que aconteceu. Resta a possibilidade de uma visão genérica em termos de ocupado e ocupante que nos aproxime da significação do Cinema Novo no processo.

Qualquer estatística de variada origem que a imprensa divulga confirma o que percebe a intuição ética a respeito da deformidade do corpo social brasileiro. Toda a vida nacional em termos de produção e consumo que possam ser definidos envolve apenas trinta por cento da população. A força produtora urbana e rural com identidade nítida, os estratos medianos em sua complexa graduação, as massas dos comícios de antigamente e que hoje só o futebol é autorizado a estruturar, tudo está englobado na

minoría hoje de trinta milhões, o único povo brasileiro a respeito do qual alcançamos um conceito e sobre o qual podemos pensar. A impressão que se tem é a de que o ocupante só utiliza uma parcela pequena de ocupados e abandona o resto ao deus-dará em reservas e quilombos de novo tipo. Esse resto, hoje de setenta milhões, vai fornecendo a conta-gotas o reforço de que o ocupante lança mão para certas atividades como por exemplo a construção de Brasília ou a interminável reconstrução do monstro urbano paulistano, a face mais progressista de nosso subdesenvolvimento. Nessas ocasiões as poucas centenas de milhares que escapam ao universo informe das muitas dezenas de milhões, adquirem uma identidade: candango ou baiano.

Foi precisamente de iniciativas governamentais na segunda metade dos anos 1950 que surgiu a procura de um melhor equilíbrio nacional. O ocupante sem imaginação libelou a animação social que daí decorreu com um *slogan*: a subversão em marcha. É possível que o próprio ocupante otimista, desejoso de ver integrados à nação os setenta por cento de marginais, não atinasse para a singularidade da situação criada. O fenômeno brasileiro é daqueles cuja originalidade está a exigir uma expressão nova. A palavra subversão, tacaña e em última análise ingênua, pode ser oposta a noção de superversão, que resume com maior probidade as ocorrências que se desenvolveram até meados de 1964. A realidade que então se impôs

foi a de que os verdadeiros marginais são os trinta por cento selecionados para constituir a nação. O estabelecimento de canais comunicantes entre esta minoria e o universo imenso dos restantes estava a exigir o deslocamento dos eixos habituais da história brasileira. Um primeiro passo consistia em encorajar o descobrimento ativo por parte de todos do que possa ser a vida humana. O poder público participou da nobre esperança — notadamente através de um método de alfabetização cuja prática chegou a ser delineada — que impregnou até uma mensagem presidencial, documento que por esse motivo será um dia um dos clássicos da democracia brasileira. O setor artístico jovem, inseparável do público intelectual igualmente jovem que suscitou, foi sem dúvida o que melhor refletiu o clima criativo e generoso então reinante, inclusive através de obras dotadas de valores permanentes. Nesse terreno foi grande o papel do cinema.

Os quadros de realização e, em boa parte, de absorção do Cinema Novo foram fornecidos pela juventude que tendeu a se dessolidarizar da sua origem ocupante em nome de um destino mais alto para o qual se sentia chamada. A aspiração dessa juventude foi a de ser ao mesmo tempo alavanca de deslocamento e um dos novos eixos em torno do qual passaria a girar a nossa história. Ela sentia-se representante dos interesses do ocupado e encarregada de função mediadora no alcance do equilíbrio social. Na rea-

lidade esposou pouco o corpo brasileiro, permaneceu substancialmente ela própria, falando e agindo para si mesma. Essa delimitação ficou bem marcada no fenômeno do Cinema Novo. A homogeneidade social entre os responsáveis pelos filmes e o seu público nunca foi quebrada. O espectador da antiga chanchada ou o do cangaço quase não foram atingidos e nenhum novo público potencial de ocupados chegou a se constituir. Apesar de ter escapado tão pouco ao seu círculo, a significação do Cinema Novo foi imensa: refletiu e criou uma imagem visual e sonora, contínua e coerente, da maioria absoluta do povo brasileiro disseminada nas reservas e quilombos, e por outro lado ignorou a fronteira entre o ocupado dos trinta e o dos setenta por cento. Tomado em conjunto o Cinema Novo monta um universo uno e mítico integrado por sertão, favela, subúrbio, vilarejos do interior ou da praia, gafieira e estádio de futebol. Esse universo tendia a se expandir, a se complementar, a se organizar em modelo para a realidade, mas o processo foi interrompido em 1964. O Cinema Novo não morreu logo e em sua última fase — que se prolongou até o golpe de estado que ocorreu no bojo do pronunciamento militar — voltou-se para si próprio, isto é, para seus realizadores e seu público, como que procurando entender a raiz de uma debilidade subitamente revelada, reflexão perplexa sobre o malogro acompanhada de fantasias guerrilheiras e anotações sobre o terror da tor-

tura. Nunca alcançou a identificação desejada com o organismo social brasileiro, mas foi até o fim o termômetro fiel da juventude que aspirava ser a intérprete do ocupado.

Desintegrado o Cinema Novo, os seus principais participantes, agora órgãos de público catalisador, se dispersaram em carreiras individuais norteadas pelo temperamento e gosto de cada um, dentro do condicionamento estreito que envolve todos. Nenhum deles, porém, se instalou na falta de esperança que cercou a agonia desse cinema. A linha do desespero foi retomada por uma corrente que se opôs frontalmente ao que tinha sido o cinemanovismo e que se autodenominou, pelo menos em São Paulo, Cinema do Lixo. O novo surto situou-se na passagem dos anos 1960 para os 1970 e durou aproximadamente três anos. A vintena de filmes produzidos se situou, com raras exceções, numa maior ou menor área de clandestinidade decorrente de uma opção fortalecida pelos obstáculos habituais do comércio e da censura. O Lixo não é claro como a Bela Época, a Chanchada ou o Cinema Novo, onde se formou a maior parte de seus quadros. Estes poderiam, em outras circunstâncias, ter prolongado e rejuvenescido a ação do Cinema Novo cujo universo e tema retomam em parte, mas agora em termos de aviltamento, sarcasmo e uma crueldade que nas melhores obras se torna quase insuportável pela neutra indiferença da abordagem. Conglomerado heterogêneo de artistas nervosos da cidade e de artesãos do subúrbio, o Lixo propõe um anarquismo sem

qualquer rigor ou cultura anárquica e tende a transformar a plebe em ralé, o ocupado em lixo. Esse submundo degradado percorrido por cortejos grotescos, condenado ao absurdo, mutilado pelo crime, pelo sexo e pelo trabalho escravo, sem esperança ou contaminado pela falácia, é porém animado e remido por uma inarticulada cólera. O Lixo teve tempo, antes de perfazer sua vocação suicida, de produzir um timbre humano único no cinema nacional. Isolada na clandestinidade, essa última corrente de rebeldia cinematográfica compõe de certa forma um gráfico do desespero juvenil no último quinquênio. Não foi porém somente através do Lixo que o nosso filme se vinculou de maneira aguda às preocupações brasileiras do período. O setor documental com intenções culturais e didáticas reassumiu, em nível de consciência e realização mais alto, a função reveladora que o gênero desempenhara anteriormente. Focalizando sobretudo as formas arcaicas da vida nordestina e constituindo de certa forma o prolongamento, agora sereno e paciente, do enfoque cinemanovista, esses filmes documentam a nobreza intrínseca do ocupado e a sua competência. Quando se voltou para o cangaço esse cinema o evocou com uma profundidade — só igualada num recente programa de televisão<sup>2</sup> — de que a melhor ficção fora incapaz.

2. *Confronto*, de Humberto Mesquita. Emissão do Canal 11 em julho de 1973.

Qualquer filme exprime ao seu jeito muito do tempo em que foi realizado. Boa parte da produção contemporânea participa alegremente do atual estágio de nosso subdesenvolvimento: o milagre brasileiro. Apesar do ocupante permanecer desinteressado em relação ao nosso cinema<sup>3</sup> a presente euforia dos donos do mundo encontra meios de se transmitir a muitos de nossos filmes. Ela se manifesta sobretudo em comédias ligeiras — também em um ou outro drama epidérmico — situadas quase sempre em invólucros coloridos e luxuosos que espumam prosperidade. O estilo é próximo dos documentos publicitários cheios de fartura, ornamentados por imagens fotogenicamente positivas do ocupado e pelo bamboleio amável de quadris nas praias da moda, combinadas ao louvor de autoridades militares e civis. Essa simultaneidade audiovisual um pouco insólita não significa que um setor qualquer do poder público tenha inspirado — dentro da fórmula de que hoje o circo complementar do pão é o sexo — o erotismo que irrompeu no cinema brasileiro de uns anos para cá. A idéia divertida infelizmente não é verdadeira; foi certamente propalada por espíritos desconfiados

3. A recíproca nunca foi verdadeira. O ocupante foi tratado, em geral, de maneira respeitosa pelo cinema mudo, foi gozado pela Chanchada e fustigado pelo Cinema Novo, ao mesmo tempo que uma tendência nascida do malogro industrial paulista se interessava pelo tédio existencial do ocupante ocioso.

e insensatos, mas chegou a intrigar as altas esferas. Essa facilidade de circulação da tolice nos tempos que correm esclarece em todo caso a relutância oficial diante do condimento mais atraente que possui o espetáculo de um Brasil milagroso, com muito apetite e tendo como satisfazê-lo, morando bem e vestindo-se melhor, trabalhando pouco e sem problemas de locomoção. O erotismo desses filmes, apesar do afobamento, da vulgaridade ineficaz, da tendência autodestruidora em acentuar nos quadris a nádegas e no seio a mama, é com efeito o que têm de mais verdadeiro, particularmente quando retratam a obsessão sexual da adolescência. De qualquer maneira e apesar de tudo vão essas fitas cumprindo bem a missão de tentar substituir o produto estrangeiro. Não obstante a proliferação, constituem elas apenas uma parte da centena de filmes brasileiros produzidos anualmente dentro do tecido habitual de embaraços, ainda intato, criado pelos interesses das metrópoles.

O leque extremamente variado de produtos que o cinema nacional de hoje propõe ao mercado, confirma a sua vocação em exprimir e satisfazer a complexa gradação de nossa cultura. Se a chanchada e parcialmente o melodrama foram aspirados pela televisão, o filme caipira não perdeu vigor nas cidades grandes e pequenas. Estas últimas alentam dramas e comédias associadas a cantores sertanejos e outros filmes sentimentais de diversa natureza

que percorrem quase despercebidos os mercados mais densos. A safra atual de aventuras rurais derivada do cangaço é vista exclusivamente no interior ou, talvez, numa ou noutra capital menor. Um público difícil de definir e localizar exatamente assegura a continuidade de dramas psicológicos situados na esfera mais alta — a figura do ocupante não é encarnada apenas pelo frascário da comédia erótica — ou procura espelhar a crise no relacionamento familiar e no comportamento social da população mediana. Filmes históricos nascem de uma superprodução faustosa ou de um empenho intelectual e artístico exemplar e as duas categorias, tão discrepantes, têm função útil: a primeira fornece uma sucessão de cromos convencionais que correspondem, porém, a uma de nossas matrizes, a cultura cívica primária, enquanto a segunda suscita reflexão crítica a respeito do que fomos e somos. A autoridade pública encoraja uma com benevolência e recua vivamente diante da outra.

A legislação paternalista — promulgada para compensar a ocupação do mercado pelo estrangeiro — pode ter conseqüências econômicas de algum vulto e a freqüente retração governamental diante de nossos melhores filmes inclina os seus autores a buscar financiamento nas metrópoles culturais, onde adquiriram prestígio intelectual desde os tempos do Cinema Novo, em parte graças à moda Terceiro Mundo nos países do Primeiro. Os melho-

res quadros de nosso cinema ainda derivam, com efeito, do cinemanovismo e de suas adjacências ou mesmo dos precursores imediatos. A ruptura na natureza do processo criativo em que se envolveram, entre doze e dezoito anos atrás, impediu qualquer amadurecimento coletivo. O salve-se-quem-puder ideológico e artístico iniciado em 1968 deslocou o eixo da criatividade, a crise individual substituindo a social e permitindo que quarentões vividos experimentassem uma nova juvenildade. Os fragmentos da crença antiga foram manipulados e triturados pelo deus ou demônio íntimo de cada um, mas continuou fecundante a poeira da construção coletiva sonhada por todos. As obras individuais das maiores figuras que o cinema brasileiro já conheceu estão longe de terem sido completadas, elas continuam a se tecer diante de nossos olhos e seria prematuro tentar abarcá-las. A amizade teve papel importante na constituição do cinemanovismo e a permanência da camaradagem nascida na idade do ouro indicaria a persistência de uma comunhão cuja face nova ainda não se revelou. Há um clima nostálgico no moderno filme brasileiro de qualidade e é possível que esteja se delineando em torno do índio o sentimento nacional de remorso pelo holocausto do ocupado original. O que há de mais profundamente ético na cultura brasileira nunca cessará de dessoldar-se do ocupante. Cabe ainda sublinhar o fato de que o melhor cinema nacional não tem mais como an-

tigamente um destinatário certo e assegurado. Seus autores defrontam um público não identificado envolvido pela rede do comércio e são constrangidos a conviver com a burocracia ocupante desconfiada, quando não hostil. A ocorrência de uma larga comunicação com os espectadores é por demais ocasional para dissipar o intrincado mal-estar em que se debatem. Nos piores momentos a alternativa para a opacidade é o vácuo. Nessas condições não é de espantar que na busca de reconhecimento se voltem para a cultura das metrópoles e com isso prejudiquem a nossa.

Se em determinado momento o Cinema Novo ficou órfão de público, a recíproca teve conseqüências ainda mais aflitiva. O núcleo de espectadores recrutados na *intelligentsia* — particularmente em seus setores juvenis — tendia por um lado a se ampliar socialmente e por outro a se interessar por outras faces do filme brasileiro além da cinemanovista. A deterioração da conjuntura estimulante dos inícios de 1960 fez com que o público intelectual que corresponde hoje ao daquele tempo se encontre órfão de cinema brasileiro e voltado inteiramente para o estrangeiro onde julga às vezes descobrir alimento para sua inconfidência cultural. Na realidade ele encontra apenas uma compensação falaciosa, uma diversão que o impede de assumir a frustração, primeiro passo para ultrapassá-la. Rejeitando uma mediocridade, com a qual possui vínculos profundos, em favor de uma qualidade

importada das metrópoles com as quais tem pouco o que ver, esse público exala uma passividade que é a própria negação da independência a que aspira. Dar as costas ao cinema brasileiro é uma forma de cansaço diante da problemática do ocupado e indica um dos caminhos de reinstalação na ótica do ocupante. A esterilidade do conforto intelectual e artístico que o filme estrangeiro prodiga faz da parcela de público que nos interessa uma aristocracia do nada, uma entidade em suma muito mais subdesenvolvida do que o cinema brasileiro que desertou. Não há nada a fazer a não ser constatar: Este setor de espectadores nunca encontrará em seu corpo músculos para sair da passividade, assim como o cinema brasileiro não possui força própria para escapar ao subdesenvolvimento. Ambos dependem da reanimação sem milagre da vida brasileira e se reencontrarão no processo cultural que daí nascerá.