

JÚLIO CÉSAR LOURENÇO

**A CONTRIBUIÇÃO DA ATIVIDADE CINECLUBÍSTICA DO
CHAPLIN CLUB (1928-1931) PARA A MATURIDADE DA
CRÍTICA CINEMATOGRAFICA BRASILEIRA**

MARINGÁ - PR
2011

JÚLIO CÉSAR LOURENÇO

**A CONTRIBUIÇÃO DA ATIVIDADE CINECLUBÍSTICA DO
CHAPLIN CLUB (1928-1931) PARA A MATURIDADE DA
CRÍTICA CINEMATOGRAFICA BRASILEIRA**

Dissertação apresentada como pré-requisito
parcial para a obtenção do título de Mestre
em Ciências Sociais no Programa de Pós
Graduação em Ciências Sociais da
Universidade Estadual de Maringá

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Zuleika de Paula
Bueno

MARINGÁ - PR
2011

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá – PR., Brasil)

L892c Lourenço, Julio Cesar
A contribuição da atividade cineclubista do Chaplin Club (1928-1931) para a maturidade da crítica cinematográfica brasileira / Julio Cesar Lourenço. -- Maringá, 2011.
128 f. : il. color., figs., retrs.

Orientador : Prof.^a Dr.^a Zuleika de Paula Bueno.
Dissertação (mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Estadual de Maringá, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, 2011.

1. Cinematografia brasileira - Crítica. 2. Cineclubismo - Fórum intelectual - 1928-1931. 3. Pensamento social brasileiro. 4. Antropologia simbólica. I. Bueno, Zuleika de Paula, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. III. Título.

CDD 21.ed.791.43

AGRADECIMENTOS:

Este trabalho não seria realizado sem a colaboração inestimável de diversas pessoas. Agradeço à minha orientadora prof.^a Dr.^a Zuleika de Paulo Bueno pela atenção, paciência e por sempre acreditar neste trabalho, Saulo Pereira de Mello e Ayla Pereira de Mello gerenciadores do Arquivo Mario Peixoto, que me disponibilizaram diversos artigos, entrevistas, documentos e debateram comigo diversas ideias, concepções e as condições de realização do *Chaplin Club* e também do cinema brasileiro dos anos 1920. Ao Felipe Macedo, ex-presidente do Conselho Nacional de Cineclubes (CNC), pela paciência, incentivo, explicações e conselhos sobre a configuração dos cineclubes no Brasil, às professoras Eliane Sebeika Rapchan e Ana Cristina Teodoro da Silva pelas considerações e críticas para com meu texto.

Agradeço aos professores Walter Praxedes e Antonio Ozaí da Silva pelos exemplos e incentivos em diversos momentos, aos meus amigos Álan Mattos, Aline Ferreira, André Luís Câmara Pereira, Aristides João Moreira, Augusto (Calouro), Carlinhos, Damiceli Salgado, Douglas Tadeu da Silva Facci, Fernando Kalinke, Felipe Totoro, Igor Talarico, Priscila Alvares Soares, Rafael Chagas (Psico), Rafael Egídeo Leal e Silva, Leonardo Gabriel Ramos de Oliveira (Vônaldo), Wesley Bertolli e ao Celso Nicola Romano, à Daiane Dorneles Ibarгойen, ao Eliseu Pereira dos Santos, ao Éder Rodrigo Gimenes, à Elza Marques da Silva Mariucci, ao Marcelo Francisco de Assis, a Miriam Cristina Benedeti, ao Jeferson Soares Damascena, ao Jonas Jorge da Silva, à Luciana de Fátima Vidal, à Renata Oliveira dos Santos, ao Silvio José Bondezan, à Solange Santos de Araujo, ao Victor Garcia Miranda, ao Vitor Luis Colli Jordão e ao Tiago Valenciano meus colegas de mestrado com quem aprendi bastante nestes dois anos.

Não poderia deixar de citar meus pais Francisco Carlos Lourenço e Deonísia Ap.^a Mariano Lourenço que me deram a liberdade de seguir a profissão que escolhi, e me ofereceram condições de estudar em uma universidade pública, às minhas irmãs Ana Cláudia Lourenço e Marcela Cristina Lourenço, meus primos Luís Guilherme e Carlos Eduardo e à minha tia Antonia que sempre me apoiaram em todos os momentos. A minha namorada Michelle de Castro Carneiro que sempre me incentivou a seguir em

frente e dar o melhor de mim. Que apareceu em minha vida do nada e quando menos percebi, já estava totalmente apaixonado por ela.

Agradeço ainda aos leitores do meu blog Tempos Modernos, à UEM esta universidade que tanto adoro, a Fundação Araucária pela bolsa de mestrado que permitiu a realização deste trabalho.

Por fim, a Deus por colocar todas estas pessoas maravilhosas na minha vida. Em cada parte deste trabalho tem um pouco da atenção prestada por elas.

RESUMO:

Esta pesquisa teve como objetivo estudar a trajetória do *Chaplin Club*, o primeiro cineclube regular brasileiro e que, entre 1928 a 1931, ao se fazer reconhecido como espaço legítimo de cinema e discussão, estabeleceu uma inovadora forma de pensar o cinema como arte e não apenas entretenimento. Os debates e os trabalhos teóricos deste pioneiro cineclube inauguraram a crítica cinematográfica nacional.

Investigar a história social e intelectual do *Chaplin Club* compreende entender como a cultura do cinema foi absorvida e interpretada no Brasil. Problematizo este cineclube como fórum intelectual apresentando-o como prática social e buscando compreender sua produção, seus rituais, simbolismos e significado. Assim, estudei a agremiação, considerando o seu período de existência, seus principais dirigentes, filmes exibidos, principais temas debatidos, as influências sofridas e o tratamento dado ao cinema brasileiro.

Analisei as propostas para a constituição do clube, avaliando desde as premissas até às suas limitações e às contradições; as imagens da sociedade com a qual operavam e as formas de identidade social e intelectual que seus integrantes estavam dispostos a ostentar e quais seus objetivos sociais e culturais. O interesse da pesquisa foi compreender a experiência concreta do vivido, mostrando as práticas culturais de determinada sociedade; a formalização dessa prática em produtos simbólicos e as estruturas sociais que influenciaram esse produto.

ABSTRACT

This survey aimed to study *Chaplin Club's* route, the first Brazilian regular cineclub that between 1928 to 1931, when it made itself recognized as a legitimate place of cinema and discussion, established a new way to think of cinema as art and not only about entertainment. The debates and the theoretical works of this pioneer cineclub inaugurated the cinematographic national critique.

Investigating *Chaplin Club's* social and intellectual history includes to understand how the cinema culture was absorbed and construed in Brazil. I render problematic that cineclub as an intellectual forum presenting it as a social practice aiming to understand it's production, it's rituals, it's symbolisms and it's meaning. That way, I studied it's association considering it's existence period, it's main directors, the exhibited movies, it's main debated themes, the influences it caused and the treatment it gave to Brazilian cinema.

I also investigated which were the proposals to this club's constitution, analyzing since it's premises to it's limitations and contradictions, the society images which functioned the ways of a social and intellectual identity that it's components were inclined to assume. Eventually, which were *Chaplin Club's* social and cultural goals. The interest was to understand the concrete experience of life, exposing cultural practices of a determined society; the formalization of this practice in symbolical products and the social structures that influenced this product.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 - O Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX e as origens e discussões do <i>Chaplin Club</i>	23
1.1 - Uma arte moderna.....	27
1.2 – As primeiras exibições	30
1.3 – Projetando uma cidade moderna: O Rio de Janeiro no início do século XX.....	31
1.4 – A consolidação da linguagem cinematográfica e o surgimento de uma grande indústria	39
1.5 – O início do cineclubismo e a constituição do <i>Chaplin Club</i>	43
1.6 – O cinema brasileiro dos anos 1920	49
1.7 – <i>O Fan</i> e o cinema brasileiro	63
2 - A crise do cinema mudo e o debate em torno de <i>Aurora</i>	73
2.1 – A crise de uma linguagem e a fidelidade irrestrita a Charles Chaplin ...	73
2.2 – O cinema de vanguarda	81
2.3 – O debate em torno de <i>Aurora</i>	87
2.4 – Qual o futuro do cinema?	110
2.5 – <i>Limite</i> : a influência direta das contribuições do debate	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	123

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. Reprodução da primeira edição da revista *O FAN*..... 16
2. Casa de Cláudio Mello sede do *Chaplin Club* 26
3. Cartaz de *Braza Dormida* 68
4. Cena de *Luzes da Cidade* onde o andarilho Carlitos é confundido com um milionário 75
5. Cena de *Aurora* de Murnau 88
6. Cena de *A Turba*, um belo filme que aborda o tema da fragilidade e da impessoalidade das relações sociais dentro da sociedade moderna103
7. Capa da Revista *Vu* que inspirou Mário Peixoto e o close inicial de *Limite* 114

“Cineclubismo é paixão” – Rose Clair

“Se não fosse a aventura, o que seria o cinema brasileiro?” – Vinícius de Moraes

INTRODUÇÃO:

Almir Castro, Claudio Mello, Octávio de Faria e Plínio S. Rocha acabam de fundar o *Chaplin Club* em sessão realizada no dia 13 do mês passado. É o que nos comunica Claudio Mello, primeiro secretário. Louvamos a iniciativa porque o Brasil era um dos poucos países que não possuíam nenhum clube de cinema e um clube de cinema no Brasil muito pode realizar (CINEARTE, v.3, n.125, p. 4, 1928.).

A proposta deste projeto foi estudar o primeiro cineclube brasileiro de atividade regular e sistemática, o *Chaplin Club*, uma agremiação de intelectuais da elite carioca que, entre 1928 a 1931, dedicou-se a pesquisar e teorizar sobre a arte cinematográfica. Apesar da vida curta, o ineditismo do seu trabalho no país foi tão marcante que seus ecos repercutiram por décadas, sendo ainda hoje referência para nosso cineclubismo.

Os cineclubes surgiram do trabalho de cinéfilos, amantes de cinema que o pensavam como uma arte singular e um instrumento eficaz e interessante de cultura, os quais se encontravam para ver, conhecer, discutir, consumir e, em alguns casos, produzir cinema. Eles perceberam que para se afirmarem socialmente era necessário criar uma organização que os representasse enquanto grupo, assim como ocorria com os fãs de outras artes como a pintura, a literatura e a fotografia. Tratava-se de reunir pessoas com interesses em comum - no caso, a paixão pela arte cinematográfica, lutar para difundir seus princípios estéticos e apontar os filmes que mereciam ser consagrados ou, pelo menos, debatidos.

Desde o início de suas atividades, os cineclubes possuem um público variado que abrange estudantes universitários, literários, jornalistas, artistas, profissionais de cinema, sociólogos, historiadores, músicos, psicólogos, entre outros, e correspondem tanto a uma opção de lazer e entretenimento, uma oportunidade de conhecer pessoas com interesses em comum, como uma chance de descobrir novas perspectivas cinematográficas, além de uma alternativa eficaz de democratizar o acesso à produção audiovisual.

As ações cineclubistas se caracterizam pela exibição, em lugares os mais diversos possíveis, de filmes considerados não comerciais ou contrários à lógica

mercantil norte americana¹, de forma privada ou pública. De acordo com suas possibilidades, organizam conferências, encontros e exposições e produzem pesquisas e reflexões sobre a arte cinematográfica, formam bibliotecas e publicam seus resultados em revistas especializadas, com o objetivo de promover a discussão sobre a inserção do cinema na sociedade.

O consumo de cinema numa conjuntura cineclubística favorece a criação de redes de sociabilidades ricas simbolicamente, instituindo formas de representação e de ações coletivas que assumem grande diversidade, fundada pelo modo como os agentes instituem socialmente suas relações, formas de produção, de consumo e difusão de conhecimentos, bem como de valores, crenças, conteúdos estéticos e diálogos intelectuais, estabelecendo relações sociais, culturais e políticas entre os indivíduos e os meios sociais aos quais pertencem. O trabalho propicia aos seus participantes, tanto exibidores quanto espectadores, uma maior visão do cinema que permite lhe contextualizar dentro da cultura mais ampla. E é dessa maneira também que os cineclubes, desde sua origem, destacam-se como agentes propositores de novos paradigmas para a atividade cinematográfica, bem como de ações que visam alcançar tais paradigmas² (AZEVEDO, 2006).

Esses ritos e símbolos cultuados e defendidos pelos cineclubes devem ser lidos como um texto de atuação, como uma ação ou gesto que se torna público. Eles correspondem a um conjunto estruturado de normas e regras, de limites e percursos, de sequências preferenciais e lógicas alternativas, de repertórios e de códigos, uma configuração específica que organiza, enquadra, sistematiza, codifica e regulamenta as práticas sociais verificadas nesse quadro (AZEVEDO, 2006, p. 161).

Com a atividade dos clubes de cinema, os filmes começaram a ser concebidos não só como um instrumento lúdico, mas também como uma obra de arte, suscetível de

¹ O cinema comercial tem uma propriedade muito forte que é a busca incessante pelo lucro, ou seja, a partir do momento em que é uma mercadoria de uma indústria que produz e reproduz a arte e a cultura, padrões estéticos, ideológicos e políticos já estão impregnados nesta forma de cinema. Logo, os primeiros cineclubes surgiram com uma proposta de reação à intensa padronização que o monopólio do cinema americano estava estabelecendo. Não obstante, já nasceram como uma organização sem fins lucrativos - o que os separava de forma significativa dos valores de mercado - baseados em uma estrutura coletiva e democrática (em maior ou menor grau, mas sempre democrática), e com uma aberta disposição de se contrapor ao poder monopolizador e alienador do cinema comercial, valorizando as obras que não encontravam distribuição no mercado comercial ou que eram rejeitadas por motivos estéticos, políticos, econômicos, entre outros (MACEDO, 2010).

² Além da exibição, os clubes têm também como proposta, a produção e exposição de estudos sobre a arte cinematográfica, a organização de mostras e eventos e a busca pela ampliação da programação cultural, a inclusão cultural de inúmeros agentes nos espaços em que atuam. É um movimento que pretende intervir “social e esteticamente”, na vida cultural dos agentes.

várias interpretações, um objeto de fruição estética, de análise e de discussão. E correspondem a uma forma de organização institucional singular que os distingue de outras, como as salas especializadas, porém ainda comerciais, ou as sessões promovidas por publicações de cinema.

Como ressalta Clair (2008), as ações coletivas dos cineclubes estabelecem experiências compartilhadas, criam um espaço coletivo de discussão e construção de um saber mais plural, por isto é especialmente pela interação entre os frequentadores do cineclubes, nos debates, nas escolhas dos filmes, e no convívio entre os cinéfilos, que podemos compreender as múltiplas representações e sentidos que a experiência de assistir um filme suscita. Deste modo, os cineclubes, como enfatiza Gusmão (2008), comparecem como organizações atuantes que foram fundamentais para a formação de núcleos de discussão intelectual sobre cinema em diversos lugares do mundo.

Os cinéfilos estabelecem uma identidade porque compartilham interesses culturais e políticos. É um território propício para a construção de uma identidade enquanto grupo, a reafirmação de valores comuns ou a elaboração de novos valores, incluindo a contestação, inversão ou transposição das normas que organizam a vida social e cultural do grupo.

Esses espaços sociais se constituíram expressivas memórias do nosso tempo. Esse argumento se refere às múltiplas dinâmicas ensejadas por afinidades de consumo e gosto que espaços como esses viabilizaram por meio do compartilhamento de práticas atualizadas pela lógica do *habitus* internalizado, tanto na estima quanto na cognição dos agentes sociais. O que aponta para a importância do movimento instaurador dos clubes de cinema e para as inúmeras atividades e organizações que foram se constituindo historicamente em decorrência das vivências nesses espaços de sociabilidade (BOURDIEU, 1997).

Historicamente, ocorreu em 1907 a fundação do primeiro cineclubes. Mas, o movimento ganhou corpo com Riciotto Canudo e Louis Delluc que fundaram em 1921 o *Clube dos Amigos da Sétima Arte*, defendendo pela primeira vez o cinema como uma arte com especificidade estética, independente do valor comercial de seus filmes. Uma atitude ligada mais à crítica cinematográfica que à produção, preocupando-se em consolidar as bases da teoria e os fundamentos deste meio de expressão, que estava naquele momento ainda se consolidando (MACEDO, 2010; MANNONI, 1994).

No Brasil, a atividade teve início por volta de 1917, de forma ainda não estruturada com o cineclube *Paredão*, formado por Adhemar Gonzaga, Álvaro Rocha, Paulo Wanderley, Pedro Lima e Edgar Brasil, na cidade do Rio de Janeiro. Porém, o primeiro cineclube de atividade sistemática foi o *Chaplin Club*, formado em 13 de junho de 1928, na mesma cidade por Plínio Sussekind Rocha, Otávio de Faria, Almir Castro e Cláudio Mello (GATTI, 2009, p. 38).

Em consonância com os primeiros cineclubes europeus, o *Chaplin Club* logo cedo teve caráter bem definido quanto aos seus objetivos: exibir e promover debates de filmes; refletir e entender o processo da produção cinematográfica e se inserir no conhecimento dessa arte. A partir dele, as exposições e discussões de filmes se tornaram regulares e ganharam repercussão no meio cultural do Rio de Janeiro, embora nessa primeira fase, ainda se restringisse a um pequeno grupo de intelectuais.

O clube ao se fazer reconhecido como espaço legítimo de cinema e discussão transpôs uma atitude meramente contemplativa, de simples consumo de filmes para uma participação ativa na reflexão e pesquisa do produto, abandonando as crônicas casuais para se aventurar em estudos mais aprofundados, densos, complexos, iniciando a crítica cinematográfica brasileira. Fato que acompanhava o movimento do cinema brasileiro que caminhava, mesmo que a passos lentos, em direção a algo maior, uma almejada profissionalização.

Se nas salas tradicionais de cinema, não era exigido do público um conhecimento mais vasto sobre o cinema, no *Chaplin Club*, saber a que experiência estética ele pertencia era sempre estimulado. E a ideia de debater um filme não era somente conhecer sobre sua produção, seus diretores e atores, mas buscar compreender como ele dialogava com outras cinematografias e perspectivas cinematográficas.

Nas suas reuniões, o centro do debate eram as novas perspectivas que o cinema alemão trazia como novidade: a alteração dos temas, a mudança radical no efeito estético do cinema e a reconsideração do julgamento deste “entretenimento para as massas”, para a importância de sétima arte³. Nessas conversas, os participantes também discutiam sobre histórias análogas encontradas em outros filmes, livros, revistas, e

³ 1ª Arte - Música (som), 2ª Arte - Dança/Coreografia (movimento), 3ª Arte - Pintura (cor), 4ª Arte - Escultura (volume), 5ª Arte - Teatro (representação), 6ª Arte - Literatura (palavra), 7ª Arte - Cinema (síntese das artes anteriores, mais a fotografia, ou seja, a imagem).

debatiam ainda sobre situações de suas vidas traçando relações das obras com questões sociais, culturais e políticas que lhes inquietam.

Assim, buscavam perceber as transformações e as rupturas, as permanências e as continuidades. Em síntese, o que era o cinema? Como ele surgiu? E para onde caminhava a arte cinematográfica?

Surgido exatamente no momento da transição do cinema mudo⁴ para o cinema falado, o *Chaplin Club* se posicionou ferozmente contra o último, devido as precariedades técnicas e artísticas deste naquele período, estabelecendo amplo debate sobre a linguagem cinematográfica no Rio de Janeiro e materializando estas discussões na revista *O Fan*⁵ que editou entre 1928 a 1930.

Estas discussões teórico-ideológicas, análises de perspectivas cinematográficas datadas historicamente, ajudam na configuração de processos que permitem uma colocação de certas concepções do cinema em perspectiva e fornecem elementos para uma melhor definição das particularidades de como a cultura do cinema foi absorvida e interpretada no Brasil (XAVIER, 1978).

⁴ Utilizo nesta pesquisa o termo *cinema mudo*. Alguns autores como Mello (1997) preferem a expressão *cinema silencioso*. Porém, o termo é inadequado, o cinema das primeiras décadas do século XX nunca foi silencioso. Foi mudo, pois o vocábulo aborda sobre aquele que por algum motivo, não tem capacidade para falar, que não se manifesta, por gritos, gestos ou palavras. As cenas mudas são aquelas que se passam entre duas ou mais pessoas que exprimem seus sentimentos apenas por meio de gestos; denominação que se dava ao cinema antes do aparecimento dos filmes falados. O silêncio pressupõe a ausência de qualquer ruído. Neste sentido, um fator importante a considerar é que a falta de som mecanicamente sincronizado não significava exibição silenciosa. Para que houvesse entendimento do conteúdo eram introduzidas legendas no filme para esclarecer as situações para os espectadores. O acompanhamento musical era feito, normalmente, por um pianista ou pequena orquestra ao longo da exibição do filme, ocasionando uma “confusão” sonora, composta de música ao vivo, ruídos, locução improvisada, gargalhadas. Desta forma, os sons existentes acompanham os movimentos das personagens e suas emoções de forma a transmitir a intensidade da trama. Desta forma, como contraposição ao cinema mudo, utilizo a expressão *cinema falado*.

⁵ Todos os números de *O Fan* foram digitalizados recentemente pela Cinemateca Brasileira e estão disponíveis publicamente para consulta em sua página na internet: http://www.cinemateca.gov.br/jornada/2008/colecoes_fan.html.



Ilustração 1- Reprodução da primeira edição da revista O FAN

Procurei, portanto, apresentar o *Chaplin Club*, seus integrantes, os debates em que se envolveram, seus objetivos, quais foram as ideias, as atividades e os valores partilhados que contribuíram para a formação do grupo e para que ele se distinguisse de outros grupos sociais, o meio social ao qual pertencia e com quem dialogava, a lógica interna do clube, os debates que o inspirava e as posturas políticas que defendera a respeito do cinema brasileiro e a estética defendida para o cinema por estes intelectuais e suas contradições.

Em seguida, busquei resgatar a imagem com que seus integrantes se viam e queriam ser apresentados e a análise desses termos a partir de seus significados sociais e culturais mais gerais. O interesse foi compreender as marcas distintivas intelectuais e artísticas, e as tomadas de posição assumidas por este grupo, analisadas no momento de sua formulação na história cinematográfica brasileira.

Deste modo, discuto o papel deste pioneiro cineclube na formação de um pensamento sobre o cinema, assim como o problematizo como um espaço surgido para se debater a relação entre a produção e circulação de bens culturais tendo por base a pesquisa, a construção coletiva do conhecimento e as experiências pessoais do grupo. Por fim, seu debate em torno da linguagem e produção audiovisual.

A ideia de realizar uma pesquisa sobre a trajetória do *Chaplin Club* e discorrer sobre seu valor cultural, social e histórico, surgiu durante uma pesquisa de iniciação

científica, realizada durante o período de graduação que abordava o cinema do cineasta Charles Chaplin⁶. Naquele momento, o interesse inicial para a formulação de um projeto de mestrado era pesquisar sobre a carreira deste diretor.

No entanto, levantando bibliografia a respeito deste tema, entrei em contato com a história do *Chaplin Club* e em seguida lendo o que encontrava sobre este grupo de intelectuais, aos poucos percebi o quanto ela era rica, particular e tão pouco pesquisada, aparecendo em boa parte dos casos, apenas como uma citação de marco inicial do cineclubismo brasileiro, sem qualquer dado mais aprofundado.

Antes de me dispor a pesquisar sobre clubes de cinema, eu já frequentava alguns destes espaços, já me envolvia em alguns debates, rascunhava e refletia sobre as discussões estéticas analisadas, porém, nunca havia parado para pensá-los como um lugar profícuo para uma pesquisa sociológica.

Porém, no desenvolvimento da pesquisa, vi que esta percepção não é apenas reservada a mim. Muitos autores quando abordam trajetórias de importantes pensadores do cinema brasileiro, desconsideram a formação e atuação política destes de uma prática cineclubista.

Este é um dos motivos, claro que não o único, que faz com que a história do cineclubismo, não apenas no Brasil, ainda seja inconstante e fragmentada. Macedo (2010) observa que isto ocorre devido ainda à pouca pesquisa a respeito do tema. Há grande carência de dados, bibliografias, de levantamentos sobre do número de cineclubes existentes ao longo da história. O cineclubismo é um tema de pesquisa que deve ser ainda bastante explorado.

Turner (1997, p. 11) mostra que a história do cinema tem sido estudada sob uma vasta gama de perspectivas, desde análises culturais, passando por narrativa da vida de atores e diretores, até estudos sobre a tecnologia cinematográfica e a indústria do cinema. No entanto, o ponto de vista dominante tem sido geralmente a abordagem estética, o cinema como a *sétima arte*.

⁶ Charles Spencer Chaplin (1889 – 1977) nasceu em Londres e iniciou sua carreira como mímico, fazendo excursões para apresentar sua arte. Em 1913, durante uma viagem para os Estados Unidos, o ator conheceu o cineasta Mack Sennett, que o contratou para estrelar seus filmes. Seu personagem mais famoso foi o vagabundo Carlitos, andarilho oprimido e engraçado que através de suas confusões, denunciava as contradições sociais da sociedade moderna. Em seus filmes, o cineasta não se cansou de denunciar os grandes problemas sociais, tais como a miséria e o desemprego. Produziu obras primas como: *O Circo (The Circus, 1928)*, *O Garoto (The Kid, 1921)* e *Tempos Modernos (Modern Times, 1936)*. Adepto ao cinema mudo, o cineasta foi ferozmente contrário ao surgimento do cinema falado (MILTON, 1997).

Considera que o cinema vai além de um objetivo estético a ser exibido ou mensagem a ser transmitida. O cinema se constitui numa efetiva prática social para seus realizadores e para o público. Trata-se de um núcleo em que podemos identificar os próprios componentes da cultura.

Seguindo essas orientações teóricas, disponho-me a estudar o cineclubismo, este espaço de encontro de amantes do cinema, como fórum intelectual, ritual e de entretenimento, apresentando-o como prática social e buscando compreender sua produção, consumo, prazeres e significado.

Estudei o *Chaplin Club*, considerando o seu período de existência, seus principais dirigentes, filmes exibidos, principais temas debatidos, as influências sofridas e o tratamento dado ao cinema brasileiro. Investiguei quais foram as propostas para a constituição do clube, analisando desde as premissas até suas limitações e contradições, as imagens da sociedade com a qual operavam e as formas de identidade social e intelectual que seus integrantes estavam propensos a assumir, por fim, quais foram seus objetivos sociais e culturais.

O horizonte que se abriu com o *Chaplin Club* influenciou vários intelectuais e clubes que vieram depois dele (Paulo Emílio Salles Gomes, Saulo Pereira de Mello, Vinícius de Moraes, Paulo Cezar Saraceni, todo o movimento cineclubista nacional, entre outros). Pelo ineditismo do trabalho, é creditado ao clube o primeiro capítulo do pensamento cinematográfico brasileiro e sua influência na formação da cultura cinematográfica no Brasil foi fundamental. Mesmo de curta duração, a atuação do clube indicou novos caminhos para as pesquisas posteriores feitas sobre cinema no Brasil.

Para a realização deste trabalho me amparei em livros, artigos, revistas, filmes da época, fiz pesquisas em bibliotecas, na Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) e na Cinemateca Brasileira, além disso, contei com o auxílio do Arquivo Mário Peixoto que me disponibilizou textos, fotos e entrevistas.

Valendo-me das considerações metodológicas de Pontes (1998, p. 15), entendo o *Chaplin Club* como sendo além de um grupo de amigos, um grupo cultural e social. Por isto, apreendê-lo enquanto tal exige o entrelaçamento de uma dupla perspectiva. De um lado, o resgate dos termos com que seus integrantes se viam e queriam ser apresentados e, de outro, a análise desses termos a partir de seus significados sociais e culturais. E do ponto de vista analítico, a autora avalia que são as relações concretas do

grupo com a totalidade do sistema social e não apenas suas ideias abstratas que possuem importância no estudo de agremiações de intelectuais.

Macedo (1982, p. 7) observa que é preciso, para compreender o movimento próprio do desenvolvimento do cineclubismo brasileiro, entender que ele está preso aos condicionantes momentos da estrutura econômica e da organização da sociedade que dela decorrem, assim, seus horizontes de análise política e cultural são limitados pela própria capacidade crítica de sua época ou do meio social em que se enraizou.

Este autor faz uma observação importante ao mostrar que esta forma de associação de amantes do cinema não ataca, destrói ou revoluciona a estrutura do cinema, mas é fruto dos próprios limites que esta indústria carrega, da sua falta de identificação com as necessidades de informação, lazer e cultura dos espectadores. Nesse contexto, o cineclube surge para oferecer elementos mais rebuscados, requintados do cinema para as pessoas que efetivamente não se sentiam satisfeitas apenas com aquilo que a rede comercial oferecia.

Deste modo, Macedo (1982, p. 7) conclui que, se por um lado os cineclubes não resolvem definitivamente essa contradição do cinema comercial, por outro aparecem como tentativa de superar de alguma maneira as formas de exibição e consumo até então existentes. Deste modo, eles já se configuram como uma forma diferente de fruição artística encontrada na relação tradicional do público/cinema do circuito comercial.

Feitas estas considerações, temos que ter em mente que, ao procurar estudar a trajetória do *Chaplin Club*, devemos relacioná-lo com o tempo e com o local em que surgiu, ou seja, é necessário integrar os atores sociais envolvidos na história e cultura brasileira. Pontuar que o clube surgiu distante dos lugares de produção cinematográfica e em uma sociedade com grandes desigualdades sociais que passava por profundas transformações em sua estrutura. Contudo, não devemos em momento algum ter uma postura determinista e sim olhar o clube dialogando com estas premissas, verificando como ele conseguiu tencionar estruturas, configurando-se como um espaço de importância vital na formação da crítica cinematográfica brasileira. A vontade de estudar cinema no país, defronta-se com a precariedade do cinema feito no Brasil.

Como afirma Mendes (2008), o *Chaplin Club* durante sua existência esteve entre a vontade de vanguarda e o posicionamento periférico. A precariedade do cinema

brasileiro naquele momento não oferecia meios para que se pudesse produzir aqui um cinema de qualidade. Faltavam-nos condições técnicas, econômicas, estruturais, entre outros desafios. Assim, estudava-se aqui uma produção cinematográfica vinda quase que exclusivamente do exterior, limitando o espaço de atuação do grupo.

Por estes argumentos, o *Chaplin Club*, fundado em um local distante das grandes produtoras, em um país importador de tecnologia e de uma produção cinematográfica brasileira quase inexistente, apesar da expectativa, não apresentava grandes perspectivas, quais fossem os rumos que tomasse, sua trajetória a princípio já estaria pré-determinada por toda reduzida história do cinema brasileiro até então.

Foi construindo outra história, superando suas limitações estruturais e tomando parte repensando o cinema aqui produzindo, que o grupo se incluiu dentro do ideário cinematográfico brasileiro, produzindo uma contribuição fundamental e ativa aos movimentos intelectuais sobre cinema posteriores a ele.

Pontes (1998, p. 15) assinala que para estudar um grupo intelectual é preciso considerar não apenas suas atividades, seus princípios e os valores manifestos de seus membros, mas também as suas posições sociais e ideias implícitas. Neste sentido, um aspecto importante a se relatar do *Chaplin Club*, é situar seu caráter contraditório: idealmente, o cineclubismo somente alcançará seus objetivos quando da difusão da cultura cinematográfica atingir amplas camadas da população e quando o cinema não for uma preocupação estética de um grupo reduzido como foi a trajetória da agremiação.

Além deste fato, devemos destacar dois pontos essenciais para o funcionamento do clube: primeiro, por seus membros serem parte de um meio social privilegiado, as possibilidades financeiras dos integrantes do grupo foram fundamentais para a obtenção de filmes, livros, artigos e revistas que eram importados e significativamente custosos; e segundo, a não necessidade de trabalharem neste período disponibilizou o tempo necessário para a produção dos artigos e das edições do *Fan*.

Devido ao caráter restrito do grupo e a sua posição marginal no campo cinematográfico mundial, os integrantes tinham clareza do seu público. Sarcásticos, sabiam que falavam para um pequeno e específico grupo de pessoas e que sua influência na grande indústria cinematográfica era nula ou na melhor das hipóteses, muito pequena. Esta passagem da penúltima edição da revista sintetiza este pensamento do grupo.

Não desaparecemos, nem cedemos ao público. Podemos não ter público, mas em compensação, o público não nos tem. Podemos não ser lidos por ninguém. Mas preferimos isso a sermos lidos por todo o mundo. Somos o que queremos ser. O público não nos interessa por enquanto (O FAN, n.8, p. 3, 1928).

Conscientes desta distância e das limitações decorridas por esta condição, procuravam nunca negar, ao contrário, zombavam deste fato em um sentimento de esperança e desencanto. Eles próprios, na oitava edição do *Fan*, afirmaram que em seu recatado isolamento, podiam se dar ao luxo de desprezar qualquer instância superior que procurasse perturbá-los ou oprimi-los. Na revista é interessante observar as ironias, as contradições e as insinuações publicadas em relação ao fato de não serem conhecidos e desejarem sê-lo, estando as páginas da publicação recheadas de trechos bem humorados e de pensamentos quanto aos rumos do clube, seus leitores “seriam poucos, mas escolhidos”.

No editorial da quarta edição do *Fan* eles alegaram que:

Quem tem a sinceridade de confessar as derrotas, um clube que declara espontaneamente que o seu órgão oficial não conseguiu ser vendido, pode, quando a ocasião se apresenta, cantar vitória, sem por isso aparecer "vantagista" (O FAN, n. 4, p. 1, 1929).

Como uma atividade sustentada apenas por recursos dos próprios integrantes e pelas vendas do *Fan* - que mal davam para pagar as despesas de impressão e amargavam significativo fracasso comercial, durante seu curto período de existência, o *Chaplin Club* sofreu com as suas sérias restrições orçamentárias.

Desde as dificuldades de colocar seu projeto em andamento ao problema de fazê-lo chegar ao seu público, a trajetória do *Chaplin Club*, caminhando em consonância com a atividade cinematográfica nacional, foi marcada pelas peripécias e perseveranças típicas de uma trajetória incerta.

Neste sentido Lunardelli (2000, p. 86) observa que:

O cineclubismo tem em sua gênese um caráter romântico, reforçado pelo fato de aliar a energia e o desejo de descoberta da juventude. Não é uma atividade comercial, tem por fim unicamente a difusão cultural e o prazer estético. Quando assume outro caráter, deixa de ser cineclubismo.

Trilhando caminhos incertos, rumo a um destino desconhecido. Era desta forma que seus integrantes se viam e queriam ser apresentados. Não à toa elegeram o personagem Carlitos como um grande símbolo.

Nós temos algumas semelhanças com o herói de Chaplin - com Carlito se o leitor assim o preferir. - Algumas semelhanças... Com ele surgimos da multidão, mal trapidos, bengala torta... Como ele, "levados e trazidos pelas forças misteriosas do destino aziago ou propicio". Como ele não temos um caminho traçado, um lugar marcado para onde ir. Sabemos apenas que só ha um caminho - e que nesse caminho nós sempre estaremos... como ele sempre está. Que importa a bengala ser torta? Com ela mesma se limpa a estrada, se afasta o animal nocivo, se descobrem os inimigos escondidos... Por isso mesmo talvez que, sendo torta, ninguém lhe preste atenção. E o fato é que a bengala torta de Carlito vence sempre. (O FAN, n °1, p. 1, 1928)

Sempre à margem da vida social, a existência de Carlitos, um pobre andarilho que, no entanto, possuía maneiras refinadas e a dignidade de um cavalheiro, representava uma constante batalha de sucessão e superação de obstáculos. Era fraco, mas astucioso e afortunado. A sua pequena estatura, o seu aspecto frágil tornava mais simpáticos os seus triunfos. Era a personificação da magia e dos resquícios da era muda, que insistia em tentar sobreviver frente às investidas do cinema falado (SADOUL, 1983).

1. O RIO DE JANEIRO NAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX E AS ORIGENS E DISCUSSÕES DO *CHAPLIN CLUB*

O mundo dos intelectuais não se esgota nos livros, nas teorias e nas polêmicas sustentados por eles. Segundo Pontes (1997, p. 68), ele é modelado também por condicionantes sociais e culturais mais amplos e marcado por constrangimentos de várias ordens: jogos de poder, lutas classificatórias, disputas quanto ao modo legítimo de produzir conhecimento, relações de gênero assimétricas, polêmicas públicas que ressoam em dimensões inesperadas da vida pessoal dos intelectuais que as promovem, padrões distintos de carreira e de sociabilidade.

Em outras palavras, o mundo dos intelectuais, embora à primeira vista menos sujeito aos imperativos da ordem social, na medida em que faz do “livre pensar” sobre os mundos que o circulam a sua marca distintiva, possui, no entanto, espessura, estrutura e lógica particulares. Essas dimensões, como em outros universos sociais tendem a situar-se fora da consciência dos agentes empíricos, no caso os intelectuais, envolvidos e modelados por elas. E procuram mostrar que a sua compreensão só é plenamente assegurada a partir da recuperação do contexto social mais amplo que os conformam (PONTES, 1997, p. 68).

Deste modo, os participantes do *Chaplin Club* estavam ancorados num corpo de práticas e representações sociais e, simultaneamente, na “estrutura de sentimentos” e no “ethos” do grupo (WILLIAMS, 1982, p. 148).

Martins (1987, p. 77) afirma que foi com a “construção da nação”, por intermédio do Estado, que a intelectualidade brasileira se preocupou no início do século XX. Mas, em um primeiro momento, é a busca de seu estatuto social que os inquietava.

Naquela época, o homem ilustre era o *bacharel*, o *doutor*, signos indicadores simultaneamente de uma confortável condição social e da “cultura ornamental” de que ele constituía a expressão mais acabada. Ele constituía o orgulho das elites e das classes médias que se imaginavam cultas, “europeias”; condição que as distinguia das classes sociais menos favorecidas, justificando também seu estatuto social ou sua dominação.

Isso não significa, entretanto, segundo Martins (1987, p. 77) que o fato deste homem “ilustrado” pertencer ao universo das elites tradicionais, ou das novas elites, ou

de ser aceito por elas, fizesse dele um defensor do *status quo*. Pelo contrário, em sua maioria foram os intelectuais, os primeiros a denunciá-lo, em nome desta mesma "ilustração": em nome de uma ética intelectual.

Os segmentos intelectuais que se queixavam do estatuto de sua condição, analisa Martins (1987, p. 78), eram os precursores de, ou já pertenciam a, outro tipo sociológico e experimentam as transformações de um capitalismo nascente. Foram os que não se limitavam mais a mirar-se apenas no espelho do "mundo civilizado", ainda que estivessem seduzidos por ele. Foram também os que se consagram à criação literária, à descoberta, às primeiras experiências científicas, ao jornalismo literário mais sofisticado, à discussão dos problemas existenciais e à busca angustiada de uma explicação da especificidade desta sociedade contraditória, desconcertante. Em síntese, de tudo o que, na época, aparecia sob a forma de um questionamento sobre o "caráter nacional" brasileiro.

Segundo Martins (1987, p. 78), existe uma corrente de interpretação que quer ver nesse sentimento de isolamento vivido por esses intelectuais a "prova" da discriminação a que estavam submetidos em virtude de sua origem ou condição social mais modesta, o que, de resto, não era verdadeiro para a maioria deles. Tal fator existia, mas não era determinante para ele, uma vez que as camadas sociais dominantes urbanas eram bastante permeáveis (e variáveis em sua constituição), contrariamente ao que levam a crer os estereótipos construídos a partir da existência e permanência de uma *oligarquia política*.

Os intelectuais, para Martins (1987, p. 78), que se atribuíram o papel de demiurgos, de heróis civilizadores da *nação*, não aspiravam necessariamente uma sociedade nova e sim reformá-la, uma vez que eles não possuíam nem um projeto de sociedade nem a teoria de uma sociedade que seria produzida por um sujeito histórico em formação.

De acordo com o autor, o sentimento de isolamento se exprimia antes pela queixa do que pela revolta e tinha relação com dois outros fatores: eles viviam num país de analfabetos (85% da população, ou seja, 12,2 milhões de habitantes, não sabiam ler), sem um "público" e um mercado, justamente num momento em que os valores capitalistas começavam a penetrar fortemente o mundo urbano; num campo cultural ainda dominado pela cultura ornamental, havia pouco espaço seja para o pensamento

abstrato, seja para o conhecimento instrumental (MARTINS, 1987, p. 78; SEVCENKO, 1983, p. 88; VELLOSO, 1996).

Deste modo, como mostra Sevcenko (1983, p. 88), verifica-se logo que à produção intelectual brasileira faltava a condição da cultura geral, ainda rudimentar e, igualmente, o leitor e consumidor dos seus produtos.

Os quatro fundadores do *Chaplin Club* eram oriundos da elite aristocrática carioca. Foram estudantes de tradicionais colégios católicos da Zona Sul Carioca: o Santo Antônio Maria Zaccaria, onde estudaram Cláudio Mello, Octávio de Faria e Plínio Sussekind Rocha – local em que conheceram Mario Peixoto⁷ que posteriormente realizaria *Limite*⁸ em 1931 e Santo Inácio onde estudou Almir Castro.

Em 1928, todos eles eram estudantes universitários. Faria, o mais velho, cursava a Faculdade de Direito do Catete, Rocha frequentava a Escola Politécnica, Mello e Castro estudavam na Faculdade Nacional de Medicina da Praia Vermelha. Eles

⁷ Cineasta e poeta carioca, Mário Breves Peixoto (1908-1992) nasceu no Rio de Janeiro, filho de família rica e tradicional estuda na Inglaterra e na França, onde entra em contato com os movimentos cinematográficos da vanguarda francesa e alemã, em especial o expressionismo. De volta ao país, entre 1929 e 1930 realiza seu único filme, *Limite*, considerado um marco do cinema no Brasil. Completamente destoante das produções da época, a fita tem uma narrativa experimental e vanguardista, tanto nos enquadramentos inusitados como na articulação entre os planos dada pela montagem. Depois de terminar *Limite*, Peixoto se associa à produtora Carmen Santos. Tenta fazer o segundo trabalho, *O Sono sobre a Areia*, depois denominado *Onde a Terra Acaba*, que permanece inacabado. Dificuldades de todos os tipos impedem que outros roteiros seus - *Onze Almas*, *A Cidade na Lama*, *Um Pássaro Triste* e *A Alma Segundo Salustre* - sejam filmados. Como poeta, publica *Mundéu* (1931) e *Poemas de Permeio com o Mar*. De personalidade retraída, retira-se para Angra dos Reis na década de 40, onde coleciona objetos históricos para montar um museu do litoral fluminense. Em 1966, trabalha na reescritura de um romance publicado em 1935: *O inútil de cada um*. Peixoto estende o curto livro original para um universo literário singular com traços autobiográficos de seis volumes e aproximadamente 2000 páginas. Trabalha nesta obra obcecadamente quase até o final de sua vida. Por nunca ter trabalhado e não saber administrar seus bens, a fortuna chegou ao fim. Em 1991, com a situação econômica precária, adoece, mas é apoiado nesta fase por Walter Salles (importante cineasta brasileiro). Peixoto falece dia 2 de fevereiro de 1992 e foi enterrado no cemitério *São João Batista* no Rio de Janeiro. Em 1996, Salles funda o *Arquivo Mário Peixoto* na sua empresa *Videofilmes* no Rio de Janeiro, onde Saulo Pereira de Mello e sua esposa Ayla, cuidam dos objetos e manuscritos originais de Mário Peixoto e editam publicações do cineasta/autor bem como textos críticos (**Mário Peixoto**. Disponível em: <http://www.mariopeixoto.com/biografia.htm>, acesso em 15/08/2010).

⁸ *Limite* foi em 1988, eleito por críticos numa votação organizada pela Cinemateca Brasileira como “o maior filme brasileiro de todos os tempos”. Ao longo dos anos, a obra foi mostrada apenas em salas alternativas. A decomposição dos negativos exigiu um lento trabalho de recuperação entre 1959 e 1971. Nesse período de sumiço, ela se tornou mito. E seu diretor, que nunca fez um segundo filme apesar de várias tentativas, transformou-se em lenda. *Limite* é marco precoce do cinema brasileiro moderno, consolidado 30 anos depois. Também representa a versão brasileira do expressionismo alemão e da vanguarda soviética, as correntes mais influentes dos anos 20. *Limite* narra a história de três naufragos, duas mulheres e um homem em um barco à deriva. Em meio à essa situação vem à tona a história dos personagens. Uma das mulheres abandonou o marido bêbado, o homem havia se envolvido com uma mulher casada e leprosa e foge diante da descoberta a outra mulher depois de ter conseguido fugir da prisão não aguenta o tédio da vida doméstica (**Limite**. Disponível em: <http://www.mariopeixoto.com/biografia.htm>, acesso em 15/08/2010).

compartilhavam da paixão pelo cinema, alimentada por discussões e preferências, exercidas na faculdade, nos cafés, bares e cinemas no Rio de Janeiro.

O *Chaplin Club* foi essencialmente um grupo de amigos que buscavam o mesmo objetivo: estabelecer um novo patamar analítico para o estudo de cinema no país se contrapondo aos estudos rasos e intermitentes sobre cinema que os antecederam. Ao longo de dois anos, exerceram a atividade somente por gosto, e não por ofício ou obrigação. As reuniões eram realizadas inicialmente na rua Benjamin Constant n.º 36, posteriormente se transferiram para rua Dona Anna n.º 62, residência de Mello (PONTES, 1997, p. 15).



Ilustração 2 – Casa de Cláudio Mello sede do *Chaplin Club*. Fonte: Arquivo Mário Peixoto

Para constituírem um lugar social e assegurar-lhes a visibilidade necessária para divulgarem a plataforma intelectual e política do grupo e da geração mais ampla a que pertencia, o cineclube editou a revista *O Fan*, que teve ao todo nove edições dispersas ao longo de dois anos e foi fundamental para o clube expor suas reflexões para outros pesquisadores e também para a sociedade.

A publicação apesar de sua circulação ser restrita, interessando apenas àqueles que se preocupavam em debater cinema, obteve grande impacto entre os intelectuais da época e o clube não mediram esforços para tornar público o projeto intelectual e cultural que estavam construindo.

Foi nesta revista que manifestaram suas posturas sobre o cinema, estabelecendo concepções sobre filmes ideais a serem assistidos ou repreendidos pelo público em geral. Além da divulgação destes trabalhos, a revista era ainda um espaço para discussões diversas, troca de ideias, informações, contatos, esclarecimentos, divulgação de eventos, dicas de referências bibliográficas e teóricas (GATTI, 2009, p. 38; PONTES, 1998, p. 15).

O *Fan* em muito contribuiu para formar o gosto de uma elite, até então indiferente à estética do cinema. Foi em parte, um esforço de alinhar o cinema brasileiro com os primeiros debates sobre estética cinematográfica de seu tempo. É um registro pioneiro de uma nascente crítica, desvinculada do caráter comercial de revistas como *Scena Muda*⁹ e *Cinearte*¹⁰ (MENDES, 2008).

Portanto, podemos afirmar que foi neste momento que nasceu um comprometimento com o cinema e uma atividade crítica estimuladora que vão constituir a essência do relacionamento do cineclubismo brasileiro com o cinema e, em especial, com o cinema brasileiro (GUSMAO, 2008).

1.1 - Uma arte moderna

⁹ A revista *Scena Muda* circulou entre 1921 e 1955, sendo a primeira publicação do país especializada no tema. Ela foi mais americanizada e mais duradoura que *Cinearte*, porém deu menor atenção ao cinema brasileiro. A biblioteca *Jenny Klabin Segall*, do *Museu Lasar Segall*, em parceria com a *Cinemateca Brasileira*, a *Cinemateca do Museu de Arte Moderna* do Rio de Janeiro, a *Biblioteca Municipal Mário de Andrade* e o *Museu Histórico Nacional* realizou em 2006 o projeto de conservação e digitalização das duas revistas. Elas estão disponíveis neste endereço eletrônico: <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/>

¹⁰ A revista *Cinearte* foi editada no Rio de Janeiro entre os anos de 1926 e 1942. Ela é especialmente importante para a história do cinema no Brasil, já que foi um dos primeiros títulos nacionais inteiramente dedicados ao tema. A revista é referência essencial às pesquisas sobre a história do Cinema no Brasil. Ramos (1990, p. 57) em relação a publicação, afirma que sendo mantida principalmente pelos anúncios das agências estrangeiras – e seu principal papel era divulgar o cinema norte americano – as reivindicações de seus articuladores iam desde a necessidade de as companhias estrangeiras que operavam aqui desenvolverem “nosso” cinema, até a sugestão de leis que facilitassem a importação de película ou que garantissem a exibição de filmes brasileiros ao menos “uma vez por mês”, disposições estas que não deveriam agredir os interesses dos trustes internacionais. No entanto, a irregularidade desses jornalistas e sua inconsistência intelectual e política – que por momentos os faz até tomar posições virulentas contra o governo ou contra as distribuidoras internacionais – não retiram seus méritos e contribuições.

Nas primeiras décadas do século XX, por conta de sua breve vida, o cinema se empenhava em consolidar uma linguagem específica, seus próprios caminhos e pleiteava um maior reconhecimento por parte da crítica cultural.

O processo de desenvolvimento do cinema não se deu de forma linear, continua ou harmônica, ele esteve sujeito às interrupções, incertezas e retrocessos. Nele se alternaram momentos de intensas transformações e de estagnação. Assim, a linguagem do cinema se forma, articula e transforma no curso do tempo. Não surge de um momento para outro nem é autônoma desde o primeiro instante. O cinema não nasceu pronto, “reproduzindo o real”, foi construído aos poucos, levou tempo para encontrar sua localização na sociedade, suas formas de produção e sua especificidade.

Sklar (1975) mostra que o cinema surge, na Europa e nos Estados Unidos no fim do século XIX, marcado pela emergência de novas técnicas e invenções no interior de um processo de produção industrial. Era uma nova tecnologia, um novo veículo de informações e ideias que a partir de uma nova linguagem estabeleceu um recorte diferente da realidade.

O cinema, além de ser um produto das transformações tecnológicas que estavam ocorrendo no final do século XIX, como um dos símbolos e uma das inovações da modernidade, significou um meio extraordinário de circulação de conhecimento, de difusão de novas experiências do viver urbano, e valores culturais (SKLAR, 1975).

O êxito da técnica cinematográfica foi tamanho que, logo após sua invenção, ela se difundiu por todo o mundo, tornando-se referência e proporcionando movimento à vida cultural dos grandes centros. Devido a isto, o cinema chegou cedo ao Brasil e a primeira exibição de cinema por aqui ocorreu no Rio de Janeiro, aproximadamente seis meses após a apresentação dos irmãos Lumière¹¹, na Europa.

Como em várias outras partes do mundo, o cinema se tornou uma das formas culturais mais significativas da sociedade brasileira do início do século XX. Enquanto nas primeiras décadas do século o filme cinematográfico era considerado entretenimento popular e barato, ele logo se transformou numa instância formativa

¹¹ Auguste Marie Louis Nicholas Lumière (1862-1954) e Louis Jean Lumière (1864-1948), os irmãos Lumière, foram os inventores do cinematógrafo (cinématographe), sendo frequentemente referidos como os pais do cinema (AUGUSTE LUMIÈRE. In. **Internet Movie Database**. Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0525908/>. Acesso em 10/02/2011..

poderosa, criando novas práticas e ritos urbanos. Rapidamente se tornou um amplo empreendimento comercial e industrial, que envolvia revistas, moda, produtos estéticos e discos, e infundia estilos de vida¹².

Até consolidar sua linguagem, o cinema passou por várias mutações. Na Europa, nas primeiras décadas do século XX, o cinema permanecia uma curiosidade que não merecia a atenção dos grupos mais elitizados nem um espaço de destaque nas colunas da imprensa.

Porém, o interesse dos grupos culturais pelo cinema teve início praticamente na mesma época da cinematografia, na década de 1890. Uma admiração que logo se converte gradualmente em desencanto.

A inicial exaltação de sua magia, força e promessa que o cinema oferecia aos artistas do século XX converteu-se em desilusão: do meio e do que supunha para o trabalho literário; da indústria cinematográfica como instrumento do capitalismo; dos ambíguos critérios dessa indústria; de sua decadência interna e puritanismo externo e dos gostos do público.

E não podemos deixar de citar que essa resistência e reação típica do início da modernidade como mostra Velloso (1996, p. 23) está atrelada igualmente com o ressentimento dos escritores ao verem obscurecer a popularidade de sua arte diante do impulso de novos meios de comunicação.

Benjamim (1994) demonstra que o cinema e a fotografia, como artes modernas, promoveram uma revolução na forma de recepção destas manifestações estéticas, mudando inclusive suas nuances, suas formas e possibilidades, revogando seu caráter de raridade enquanto objetos individualizados e únicos. Desta forma, enxerga nas artes fundamentadas nas técnicas de reprodução uma revolução na concepção mesma de arte.

¹² O cinema naquele momento como um mero veículo de diversão não se propunha modernista, sequer se percebia como sétima arte. Sem uma produção sistemática e uma preocupação da intelectualidade por sua linguagem, o Cinema não figurou na Semana da Arte Moderna de 1922, marco do lançamento público do Modernismo Brasileiro. Os artistas que lá exibiam suas obras tinham como objetivos a ruptura com as tradições acadêmicas, a atualização das artes e da literatura brasileiras em relação aos movimentos de vanguarda europeus e o encontro de uma linguagem autenticamente nacional. A ideia era atualizar culturalmente o Brasil, trazendo as influências estrangeiras, colocando-o ao lado dos países que já haviam atingido sua independência no plano das ideias, das artes plásticas, da música e da literatura (**Semana de Arte Moderna: o que foi?** Disponível em <http://www.puc-campinas.edu.br/centros/clc/jornalismo/projetosweb/2003/Semanade22/oquefoi.htm>, acesso em 10/12/2010).

As técnicas de reprodução atuaram como forças decisivas na destruição da tradição cultural e na criação de novas formas culturais. O autor argumenta que o fato de a obra de arte agora ser passível de reprodução ilimitada, *ad infinitum*, seu valor cultural - que ele denomina como “aura” - cedeu lugar ao seu valor expositivo. E, gradativamente, a obra de arte, antes classificada como um ornamento não-rentável, tornou-se cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida e comercializada.

Benjamim (1994) mostra que o mercado tomou o papel do Estado e do mecenato na intermediação entre público e artistas e aos poucos assumiu o controle não só da intermediação e da difusão, mas interferindo também no processo de produção e criação, tolhendo a livre expressão artística.

Vem deste fato a oposição em reconhecer o estatuto artístico das artes modernas e, por isto, o prestígio de arte, *sétima arte*, só fora atribuído ao cinema ao longo dos anos. A arte no sentido de uma criação humana com valores estéticos (beleza, equilíbrio, harmonia, revolta) que sintetiza emoções, história e sentimentos era desconsiderado no cinema porque o produto fílmico era realizado visando sua comercialização e adaptação ao gosto médio.

Outro marco destruído da cultura tradicional foi o controle do ambiente cultural – o museu, o teatro, a casa particular. A reprodução mecânica gerou a multiplicidade de ambientes em que os produtos culturais podiam ser experimentados. Assim, o acesso de uma parcela imensa da população aos bens culturais, antes privilégio de um minúsculo contingente de pessoas, democratizou o acesso a estas produções (BENJAMIM, 1994; SKLAR, 1975).

1.2 - As primeiras exposições

As primeiras exposições de cinema começaram, na França, em casas de diversões populares, nos chamados “shows de variedades” (*vaudevilles*) que eram espetáculos burlescos que continham desde apresentações de anões, danças, a recital de poesias, sendo seus frequentadores, na maioria, trabalhadores. Como uma das atrações desse tipo de espetáculo, entre uma apresentação circense, uma sequência qualquer de

filme era exibida. Essas produções não possuíam enredo nem narrativa, eram em geral cenas de paisagens exóticas ou de pessoas caminhando na rua.

Este quadro se altera com o desenvolvimento da técnica e a necessidade de procura de uma estética específica, diferente das outras artes. Com o passar do tempo o uso da câmera foi aprimorado, descobriram-se novas formas de montagem, os atores adaptaram a atuação ao novo meio e os filmes começaram a ter como propósito contar histórias. Porém, os primeiros filmes com formato narrativo foram produzidos de forma precária e improvisada, obras de comédia e *western* feitos para um público fiel e específico, que viabilizavam o negócio. Inicialmente, eram filmados pequenos esquetes cômicos, cujos cenários eram montados em cima de um palco, conferindo aos filmes forte cunho teatral (SKLAR, 1975).

Embora de início o cinema se comportasse como complemento de outras atividades artísticas, gradativamente (o que acompanha a própria evolução da linguagem cinematográfica) essa perspectiva se altera, tornando o filme o evento central dos shows de variedades. Em seguida, a rápida popularização do cinema por todo o mundo resultou na necessidade de se aumentar os pontos de exibição dos filmes. Em pouco tempo, a atividade de exibição sinalizava um bom negócio, sendo comercializada não mais em feiras, mas em recintos singulares, realizados em grandes salões tal como as apresentações de teatro (MACEDO, 2010).

1.3 - Projetando uma cidade moderna: O Rio de Janeiro no início do século XX

O *Chaplin Club* surgiu em uma sociedade que estava passando por um profundo processo de transformação. Era um período de crise, de reordenamento estrutural nas políticas de dominação e nas relações de classe. A cidade do Rio de Janeiro, então capital do Império, centro cultural, maior porto, cidade e cartão de visita do país, assistiu a duas importantes transformações no final do século XIX: a Abolição da escravatura (1888) e a Proclamação da República (1889) e foi o palco dos principais acontecimentos políticos da sociedade brasileira deste momento. A capital dramatizou um Brasil que se desejava *moderno* e abrigou uma população que trocava seus antigos costumes tradicionais por outros considerados elegantes e civilizados.

A experiência do cinema era urbana e moderna. Sevcenko (1998, p. 522) mostra que o conceito de “metrópole moderna” e a instituição do cinema surgem praticamente no mesmo momento. A cultura na modernidade é eminentemente urbana e a cidade consolida uma nova forma de organização social humana, tornando-se ela própria, tema e sujeito das manifestações culturais e artísticas. É na cidade que os novos acontecimentos ocorrem e ela é o lugar da construção da modernidade. Em outras palavras, a metrópole é a forma mais específica da realização da vida moderna (SINGER, 2001).

O nascimento do cinema como veículo de divulgação do moderno e que, em si, já se apresentava como um mecanismo do mundo do lazer, vinculou-se, como mostra Charney e Schwartz (2004, p. 19) ao:

[...] surgimento de uma cultura urbana metropolitana que levou: a novas formas de entretenimento e atividades de lazer; à centralidade correspondente do corpo como o local de visão, atenção e estimulação; ao reconhecimento de um público, uma multidão ou audiência de massa que subordinou a resposta individual à coletividade; ao impulso para definir, fixar e representar instantes isolados em face das distrações e sensações da modernidade, um anseio que perpassou o impressionismo e a fotografia e chegou até o cinema; à indistinção cada vez maior da linha entre a realidade e suas representações; e ao salto havido na cultura comercial e nos desejos do consumidor que estimulou e produziu novas formas de diversão.

Até os anos 1920, a vida intelectual praticamente se concentrava no Rio de Janeiro. Valendo-se de seu papel privilegiado na intermediação dos recursos da economia cafeeira e de sua condição de centro político do país, a sociedade carioca conseguiu acumular vastos recursos oriundos principalmente do comércio e das finanças, mas também das incipientes atividades industriais (SEVCENKO, 1983, p. 27).

A capital como mostra Sevcenko (1998, p. 522) ditava não apenas as novas modas e comportamentos, mas acima de tudo os sistemas de valores, o modo de vida, a sensibilidade, o estado de espírito e as disposições pulsionais que articulam a modernidade como uma experiência existencial e íntima. As perspectivas eram promissoras e uma verdadeira febre de consumo iniciou-se na cidade, toda ela voltada às novidades tecnológicas, às novas maneiras, em como agir e se vestir. Desse modo, logo cedo ficou evidente para esses novos personagens a decadência da velha estrutura urbana do Rio de Janeiro diante das demandas dos novos tempos.

Por isto, a elite aristocrática e os administradores do Rio quiseram apagar do seu passado os vestígios de uma cidade colonial. Porém, para tentar mudar a antiga estrutura da cidade era preciso contornar os graves índices de saúde e violência que a cidade contava e ainda lidar com uma enorme população que aumentava rapidamente, desprovida de quaisquer recursos materiais, vivendo em condições degradantes no centro da cidade.

Sevcenko (1983, p. 30) analisa que apenas oferecendo ao mundo uma imagem de plena credibilidade era possível trazer para o Brasil uma parcela proporcional da riqueza, conforto e prosperidade encontradas nas principais capitais europeias. E neste sentido, analisa quatro princípios fundamentais que regeram o transcurso dessa metamorfose: a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense (SEVCENKO, 1983, p. 30).

Os projetos de reforma urbana chegaram ao ápice com a gestão do prefeito Pereira Passos (1903-1906) que promoveu uma grande reforma estrutural na cidade, visando o saneamento, o urbanismo e o embelezamento, dando a então capital do país ares de cidade moderna e cosmopolita influenciado pelo prestígio do modelo civilizador e modernizador europeu.

Neste processo, muitas casas foram demolidas, diminuindo a oferta de moradia e elevando o preço dos aluguéis. Houve uma grande expulsão da população humilde da área central da cidade e a intensificação da taxa de crescimento urbano. O fenômeno provocou o aumento da formação de favelas, uma aglomeração de casebres, construídos de forma rudimentar e desprovidos de recursos higiênicos, nos morros cariocas.

Ocorreu ainda o confinamento de cerimônias populares tradicionais em áreas isoladas do centro, para evitar o contato entre duas sociedades que ninguém admitia mais ver juntas embora fossem uma e a mesma (SEVCENKO, 1983, p. 33-34).

Segundo Sevcenko (1983, p. 34).

Ao contrário do período da Independência, em que as elites buscavam uma identificação com os grupos nativos, particularmente os índios e

mamelucos, e manifestavam “um desejo de ser brasileiros”, no período estudado, essa relação se torna de oposição, e o que é manifestado podemos dizer que é “um desejo de sermos estrangeiros”.

O importante, na área central da cidade, era estar em dia com padrão social e cultural do cotidiano do Velho Mundo. Assim, o advento da República proclama sonoramente a vitória do cosmopolitismo no Rio de Janeiro (SEVCENKO, 1983, p. 34-36).

Essa atitude cosmopolita desvairada, segundo Sevcenko (1983, p. 36):

[...] adentra por quase todo esse período, exercendo placidamente a sua soberania sobre as imaginações. Pelo menos até o fim da I Guerra Mundial, não há quem conteste a lei natural que fez de Paris “o coração do coração do mundo”.

A expansão dos centros urbanos teve como consequência a modificação dos valores da cultura tradicional e os próprios padrões da comunicação social. A condição de metrópole proporcionou uma diversificação dos espaços e o surgimento de novas formas de sociabilidade. A tendência pela busca da modernização da cidade mudou fisicamente o centro da cidade; as ruas passaram a ser calçadas, o saneamento básico passou a ser uma preocupação, a luz elétrica chegou às cidades, as fábricas eram construídas, os edifícios levantados, a vida noturna foi ativada, os bondes passaram a ser um meio de transporte e muitas outras novidades foram tomando conta do cotidiano desse processo modernizador (SEVCENKO, 1983, pp. 34-36).

O centro reformado permitiu a instalação das mais variadas atividades culturais e comerciais burguesas: cafés, teatros, cinemas. Edificou-se uma cidade construída para o passeio, o consumo e o entretenimento. Em decorrência deste acontecimento, o Rio de Janeiro rapidamente passou a contar com um conjunto diferenciado de serviços, e as primeiras localizações comerciais confirmaram a gênese da ocupação do espaço comercial (LEMOS, 2008, p. 89).

Lemos (2008, p. 91) nos mostra que os serviços de comércio varejista e de consumo, como os pequenos estabelecimentos semi-industriais, bares, cafés, restaurantes, hotéis, bancos, teatros e armazéns, iniciam a estruturação de atividades de consumo, lazer e entretenimento das cidades. E ao lado do grande número de estabelecimentos, algumas instituições públicas e serviços de cultura e entretenimento

foram implementados de maneira intensiva durante as primeiras décadas do século XX (LEMOS, 2008, pp. 91-92).

A princípio, as atividades de lazer, atividades correlacionadas ao entretenimento e as atividades artísticas estavam submetidas aos determinismos da sociedade urbana industrial. O tempo improdutivo era absorvido entre as obrigações rituais da comunidade e as novas obrigações impostas pelo suntuoso mundo do consumo. As atividades eram exercidas de acordo com o gosto de cada indivíduo ou grupo e regidas, em sua maioria, pelo poder aquisitivo e pelas identidades culturais. O tempo adquire valor no ato de troca ou da destruição, e é o lazer que viabiliza essa “operação simbólica” (LEMOS, 2008, pp. 91-92).

Os parques, os teatros, os cinemas e os bares, além de propiciar o lazer e o entretenimento, ampliavam o movimento das ruas e das avenidas do centro. O teatro municipal, os clubes e os cinemas representaram os primeiros lugares da cultura do consumo, que se traduzia em diferentes práticas sociais pautadas pelos novos costumes da população. A frequência a estes lugares formava a configuração de um estilo de vida e era um verdadeiro ritual que revelava para o ator social as dimensões por ele socialmente vividas. Assim, em diferenciados graus de intensidade, estes estabelecimentos compõem a síntese *do viver na modernidade* (LEMOS, 2008, p. 92).

Desta forma, o desenvolvimento dos novos meios de comunicação, telegrafia sem fio, telefone, os meios de transporte movidos a derivados de petróleo, a aviação, a imprensa ilustrada, a indústria fonográfica, o rádio e o cinema intensificaram esse papel da capital da república, tornando-a no eixo de irradiação e caixa de ressonância das grandes transformações em marcha pelo mundo, assim como palco de sua visibilidade e atuação no território brasileiro (SEVCENKO, 1998, p. 522).

O cinema, deste modo, marcou, como mostra Charney e Schwartz (2004, p. 27), o cruzamento sem precedentes desses fenômenos da modernidade. Tratava-se de um produto comercial que era também uma técnica de mobilidade e efemeridade. Foi uma consequência e uma parte vital da cultura urbana que se dirigia a seus espectadores como membros de um público de massa coletivo e potencialmente indeferenciado. Era uma forma de representação que foi além do impressionismo da fotografia, encenando movimentos reais, embora estes nunca pudessem ser (e ainda não são) mais do que a progressão serial de fotogramas fixos. Era uma tecnologia destinada a provocar

respostas visuais, sensuais e cognitivas nos espectadores que estavam começando a se acostumar aos ataques da estimulação (CHARNEY e SCHWARTZ, 2004, p. 27).

Os autores afirmam ainda que o cinema não forneceu simplesmente um novo meio no qual os elementos da modernidade podiam interagir. Ao contrário, ele foi produto e parte componente das variáveis interconectadas da modernidade: tecnologia mediada por estimulação visual e cognitiva; a representação da realidade possibilitada pela tecnologia; e um procedimento urbano, comercial, produzido em massa e definido como a captura do movimento contínuo. Em suma, eles concluem que o cinema forçou esses elementos da vida moderna a uma síntese ativa; ou, de um outro modo, tais elementos criaram suficientemente pressão epistemológica para produzi-lo (CHARNEY e SCHWARTZ, 2004, p. 27).

No Brasil, o cinema é também encarado inicialmente como um entretenimento popular e proletário, só posteriormente chamando a atenção de um público mais abastado. Como uma opção barata de entretenimento, o cinema foi uma das primeiras modalidades artísticas a ser consumida em larga escala. Em razão de seu início popular, em muitos textos é encontrada a análise de que ele era considerado nos meios culturais como um “divertimento barato para um povo sem cultura” (GOMES, 2001; SOUZA, 2004).

Desta forma, seu aparecimento não foi um resultado mecânico, mas derivou da lenta construção de um espaço público. Ainda sem a característica de sétima arte ou de produto cultural específico, como é programado e fruído na sociedade carioca a partir da década de 1920, o cinema é uma atração, em meio a shows de variedades, como espetáculo “gratuito” em bares e cabarés sob patrocínio em praças públicas, ou ainda nas novas salas, acompanhado por piano ou por um pequeno conjunto camerístico¹³. Outra boa parte das primeiras exibições eram itinerantes e realizadas por diversos exibidores estrangeiros, homens que viajavam com companhias de variedades ou sozinhos, mostrando e divulgando as imagens em movimento (SOUZA, 2004).

Ao deixarem de ser apenas grandes galpões que reuniam essencialmente trabalhadores, as salas de cinemas procuram se tornar lugares de distinção, tomando o teatro e a ópera como seus paradigmas de luxo e organização. Apesar de o cinema permanecer popular, houve contudo, uma mudança no público que se esperava atingir.

¹³ Teatros, cafés-concerto, cervejarias, confeitarias, circos e espaços abertos também foram utilizados para a exibição de filmes, às vezes com ingressos pagos outras vezes exibido gratuitamente.

Como um dos símbolos dessas transformações da cidade moderna, as novas salas de cinema, com sua arquitetura expressiva, volumes puros, sem ornamentação historicista, os letreiros luminosos, sinônimo de modernidade e progresso, tiveram o papel de arquitetar um “cenário” atraente para adequar o Rio de Janeiro a este conceito de metrópole moderna com os novos espaços públicos dentro dos padrões civilizados (TRINDADE, 2005).

Assim, o cinema deve ser pensado segundo Charney e Schwartz (2004, p. 27) um componente vital de uma cultura mais ampla da vida moderna que abrange transformações políticas, sociais, econômicas e culturais.

Singer (2004, pp. 115-116) mostra que a modernidade implicou um mundo que é marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana. Como um conceito moral, social e político, a modernidade sugere o desamparo ideológico de um mundo no qual todas as normas e valores estavam em questionamento. Mas, Freyre (1977, p. 19) observa que o drama da desintegração do poder por algum tempo quase absoluto, do *pater famílias* rural, no Brasil, não foi tão simples nem a sua ascensão tão rápida.

Se *ser moderno* nas primeiras décadas do século XX seria estar no Rio de Janeiro, Freyre (1977) nos mostra que este cosmopolitismo era incoerente e marcado pelos tensionamentos oriundos da coexistência de diferentes classes sociais que conviviam simultaneamente nas produções e reproduções da vida cotidiana dialogando com a dimensão do arcaico e do moderno, com o novo e o velho, configurando diversos ritmos sociais que transmitiam a sociedade uma feição heterogênea trazendo à superfície os conflitos ocasionados pelos dilemas de um país de passado colonial não solucionado.

Assim, o processo de modernização brasileiro foi parte de uma ação complexa, Mas, toda mudança tem um tempo de maturação, sendo assim, a cidade do desejo negava a cidade real. Por queimar etapas e promover mudanças conservadoras, o Brasil enfrentava as consequências da contradição entre o desejo de permanência de costumes patriarcais, a “cordialidade”, em oposição a realidade social de influência liberal, em constante transformação.

Desta forma, o Rio de Janeiro se transformava em uma metrópole moderna permeada de contradições sociais, cuja principal característica era a de ser ao mesmo

tempo, espaço de aglomeração de pessoas, mas, por outro lado, fragmentário, impessoal, contraditório e ameaçador.

Apesar de as práticas sociais tradicionais desaparecerem gradativamente, dando espaço para novos agentes e ações, as injustiças na distribuição de riquezas inerentes a um sistema que concentrara a renda na mão de poucos, alimentava a divisão social. Assim, os termos do novo contrato urbano de coexistência entre as classes ofereciam condições de acesso e, ao mesmo tempo, de restrição, que eram, em si, antitéticos. Apesar de a sociedade passar a reconhecer as pessoas ou organizações que atingiram o reconhecimento público por suas atividades, a estrutura coercitiva patriarcal permanecia presente.

Em pouco tempo, a elite aristocrática carioca se ajustou aos seus novos equipamentos urbanos, abandonando as varandas e os salões coloniais para expandir sua sociabilidade pelas novas avenidas, praças e jardins. Devido a isto, é estabelecida uma nova rotina de hábitos ao longo de toda a cidade, provocando uma frenética agitação de carros, charretes e pedestres, nas palavras de Sevcenko (1983, p. 37) “como se todos quisessem estar em todos os lugares e desfrutar de todas as atrações urbanas ao mesmo tempo”.

A aparência elegante e moderna tornou-se uma condição indispensável uma vez que a nova sociedade orientava-se por padrões muito diferentes e mais impressionantes que os da época da monarquia. As relações sociais passam a ser mediadas pelos padrões econômicos e mercantis, compatíveis com a nova ordem da sociedade (SEVCENKO, 1983).

Se o desprezo pelo cinema em alguns setores da sociedade era patente na primeira década do século XX este quadro começaria a se alterar, principalmente ao final da 1ª Guerra Mundial, com o lançamento das primeiras obras de Griffith, Buster Keaton e Chaplin (SCHVARZMAN, 2005).

A anterior aversão ao cinema cedeu espaço para a “cinefilia” e frequentá-lo ao menos uma vez por semana, vestido com a melhor roupa, tornou-se uma obrigação para garantir a qualidade de moderno e conservar o reconhecimento social. (SEVCENKO, 1998; SKLAR, 1975).

Assim, como reflete Schvarzman (2005) frequentar as salas de cinema é uma prática codificada e datada e deste modo, mais que um hábito, revela formas de frequência e distinção social, fruição estética, imaginações sobre diversão e cultura.

O Rio de Janeiro segundo Gonzaga (1996, p. 337)¹⁴ que em 1900, tinha duas salas de cinema, em 1910 já possuía setenta e duas, em 1920, oitenta e cinco e em 1928, cento e quatro.

Mas, enquanto nos Estados Unidos o número de espectadores definia o sucesso de um filme, no Brasil, já em 1920 existia uma dicotomia entre as possibilidades de constituição de um cinema popular e as aspirações elitistas que deveriam norteá-lo tanto na constituição das imagens que deveria veicular, como na sua frequência e distribuição espacial da cidade (SCHVARZMAN, 2005).

1.4 - A consolidação da linguagem cinematográfica e o surgimento de uma grande indústria

Nos anos 1920 o cinema se impôs como negócio e como espetáculo. E sua tendência à uma reorientação de acordo com os princípios e a lógica do mercado de suas produções, acentuou ainda mais esta característica. O cinema americano tornou-se uma forte indústria e percorreu uma trajetória de legitimação, perdendo em definitivo o seu status de brinquedo científico e integrando-se, definitivamente, ao mundo do entretenimento (com o início de seu desvencilhamento das outras artes), passando a fazer parte do cotidiano dos cidadãos urbanos, influenciando seus referenciais cotidianos e passando a ser um objeto de atenção dos grupos intelectuais (SINGER, 2004; XAVIER, 1977).

Em Hollywood o cinema adquiriu o *status* de “grande indústria do entretenimento”. Cinema então, passou a ser arte e mercado, dois conceitos que aparentemente são contraditórios, entretanto, tornam-se interdependentes na estrutura das produções cinematográficas (XAVIER, 1978).

Neste momento, a publicidade também adentrava o mundo artístico exercendo grande influência na valorização popular do cinema: vendendo ao público a imagem dos

¹⁴ A autora considerou apenas os espaços de exibição comercial e regular.

astros e estilos de vida, discursos que, indubitavelmente, moveram multidões às salas escuras aumentando as rendas e a repercussão dos filmes.

A experiência cinematográfica, o público e a concepção do espaço das salas mudam. Consolida-se a ideia do cinema como entretenimento de evasão popular. Com espaços mais estruturados e suntuosos, o cinema tornou-se um divertimento de massas, integrando milhões de imigrantes e uma classe média antes reticente a "frequentar lugares com espetáculos inferiores às suas expectativas artísticas" (SCHVARZMAN, 2005; SINGER, 2004).

A narrativa cinematográfica ao incorporar em suas engrenagens influências literárias e teatrais, permitiu aos filmes uma duração mais longa, produções com metragens de mais de duas horas. Com isso, historicamente foi possível aperfeiçoar o processo de produção de uma obra, tornando-a mais complexa (COSTA, 2006, p. 37-40).

Dahl (1965, p. 173) argumenta que quando os irmãos Lumière filmaram a saída dos operários ou a chegada de uma locomotiva, o cinema descobria sua capacidade de registrar a realidade. Ao filmarem um jardineiro vítima de sua própria mangueira e de um menino levado, descobriram que a invenção, além de registrar a realidade, podia contar histórias. Estava estabelecida a relação entre argumento e filme.

A possibilidade de narrar criou a necessidade de uma linguagem. E a busca desta constituiu a história da arte cinematográfica e condicionou a própria narrativa. O sentido do filme deriva da linguagem, do uso e das inovações que o diretor faz (DAHL, 1965, p. 173).

É por esta razão que Bilharinho (2003, p. 11) afirma que:

O cinema do período mudo, desde os primeiros aparentemente simples filmes dos Lumière às obras primas de vanguarda e ficção, realizadas na década de 1920, percorre trajetória de criatividade e ousadia, tanto por seu aperfeiçoamento mecânico quanto pelo estabelecimento de bases artísticas específicas.

Segundo Aumont, Bergala, Marie e Vernet (2002, p. 177) ver um filme é, antes de tudo compreendê-lo, independentemente de seu grau de narratividade. É portanto, que, em certo sentido, ele "diz" alguma coisa, e foi a partir dessa constatação que nasceu, na década de 1920, a ideia de que, se um filme comunica um sentido, o cinema é um meio de comunicação, uma linguagem.

Costa (2006, p. 41) mostra que desde 1907, a maioria dos filmes já procurava contar histórias. Deste modo, as narrativas eram impulsionadas por personagens dotados de vontades, porém, os espectadores ainda tinham dificuldades para visualizar motivações e sentimentos. Além disso, o público não conseguia entender claramente as relações espaciais e temporais entre os planos.

Assim, Costa (2006, p. 42) mostra que o período de transição, entre 1907 e 1913-1915, verá o desenvolvimento das técnicas de filmagem, atuação, iluminação, enquadramento e montagem no sentido de tornar mais claras para o espectador as ações narrativas. Com atuações menos afetadas e o uso mais frequente de letreiros¹⁵, a autora observa que foram criados personagens mais densos e completos, mais próximos da literatura e do teatro, afastando-se dos personagens tipos do cinema de atrações (COSTA, 2006, p. 41).

Neste processo, o cineasta americano Griffith¹⁶ foi uma figura chave no estabelecimento de um conjunto de códigos que se tornou a estrutura da linguagem cinematográfica. Com ele, o cinema se tornou um meio de expressão autônomo. Sua obra *O Nascimento de uma Nação* (The Birth of a Nation, 1915) consolidou os recursos narrativos: montagem paralela de ações, enquadramento usado como ênfase dramática, atuações se afastando da pantomima, ênfase em ações externas e não introspectivas.

O uso mais frequente da montagem e a diminuição da distância entre a câmera e os atores diferenciam o período de transição do cinema de atrações. Nesta fase do cinema, conhecida como *clássica*, as histórias tornaram-se lineares, com uma narrativa

¹⁵ Os letreiros eram utilizados nos filmes mudos para expressar significados que não eram compreensíveis apenas por meio das imagens. Antecipavam ou resumiam as cenas a que se referiam e, apesar de, ocasionalmente, comprometer o efeito narrativo – quando o fluxo da ação era interrompido –, comunicavam certos conceitos abstratos como data e passagem de tempo. Além disso, ainda explicitavam o discurso dos personagens e descreviam alguma ação não representada na película, mas necessária ao entendimento da estrutura narrativa. Do uso que faziam da imagem, dependia todo o futuro do cinema enquanto arte. Neste sentido, havia por parte dos críticos, uma rejeição a qualquer imagem que não fosse imagem em movimento. Por este motivo, o letreiro – que não era uma imagem em movimento reproduzida do mundo sensível e que interrompia a filmagem contínua da cena – era visto como algo fundamentalmente anti-cinematográfico (MELLO, 1997, p. 61). Em todos os casos, o letreiro funcionava menos como esclarecedor da ação – que era o mais condenável para eles – do que como elemento próprio da montagem.

¹⁶ David Llewelyn Wark Griffith (1875-1948), nascido nos Estados Unidos, é considerado o criador da linguagem cinematográfica. Antes de chegar ao cinema, trabalhou como jornalista e balconista em lojas e livrarias. Admirador de Edgar Allan Poe, também escreve poesias. No cinema, é o primeiro a utilizar dramaticamente o close, a montagem paralela, o suspense e os movimentos de câmera. Em 1915, com *O nascimento de uma nação*, realiza o primeiro longa-metragem do cinema, tido como a base da criação da indústria cinematográfica de Hollywood. Com *Intolerância*, de 1916, faz uma ousada experiência, com montagens e histórias paralelas (D.W. GRIFFITH. In. **Internet Movie Data Base**. Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0000428/bio>, acesso em 06/02/2011).

sempre em crescente e o final feliz constante. As temáticas pouco variavam e promoviam a ilusão de que o cinema era o espaço para magia, fascinação e felicidade. Deste modo, tentava-se sempre construir um desvio da entediante realidade do espectador para um mundo de emoção, fantasias e suspense. Na maioria das vezes, assuntos sérios eram abordados apenas como pretexto para brincadeiras ou comédias. Essencialmente, observava-se (e ainda é assim) a apresentação do herói, uma situação de conflito/enigma e a resolução deste problema (COSTA, 2006, p. 41; ROCHA, 2006, p. 1-3).

A nova forma de se contar uma história, com divisão de atos (início, meio e fim), tem um significado profundo, abrangendo todas as atividades ligadas à produção do filme, e por continuidade, o entrecruzamento das imagens em movimento, não se entendia apenas o esclarecimento do público a respeito do que estava acontecendo, mas também o prender-lhe a atenção, o emocioná-lo talvez, o cativá-lo, o fasciná-lo. Nada da ordem estética pode incomodar o entendimento do espectador. Ele deveria desfrutar do reconhecimento, e esquecer que o filme foi montado. Tudo deve parecer verdadeiro, passar a ilusão de naturalidade. Os planos diminuíram sua duração e deveriam estar vinculados ou seguir uma linearidade ao plano seguinte, ou seja, induzir uma ação contínua, e sempre deveria acontecer algo na trama, evitando ao máximo a estagnação. A ação dominava os gêneros (ROCHA, 2006, p. 1-3, SKLAR, 1975).

Diretamente associado aos grandes estúdios e distribuidoras, o cinema clássico narrativo ainda se utiliza de outras duas estruturas: o *star system* e o *studio system*. O primeiro termo se refere à fábrica de mitos (ídolos) da sétima arte. Neste sistema de estrelas, atores e atrizes interpretavam apenas um tipo fixo de personagem – aquele que o público já reconhecia, “gostava” e se identificava. No caso do *studio system*, verificamos o uso de procedimentos para a maximização dos lucros, como é o caso da subordinação de todos os profissionais e artistas ao produtor, padronização da linguagem e a repetição de estilo (ROCHA, 2006, p. 1-3).

O Nascimento de uma Nação (1915) apesar de ser um marco na história do cinema suscitou vários questionamentos se o filme deveria ser promovido como uma grande obra de arte ou questionado pelos seus grosseiros preconceitos raciais. O cinema é ao mesmo tempo, uma tecnologia de reprodução de imagens em movimento, um meio de expressão e divulgação de ideias e uma forma de linguagem. Por isto, uma questão permanente se coloca quando questionado sobre o que deve ser avaliado em uma produção artística: a forma ou conteúdo?

O filme seguinte de Griffith, *Intolerância* (1916), não conseguiu repetir o êxito de público e crítica e, assim, o cineasta perdeu parte de sua primazia nos Estados Unidos como artista de cinema. Sua influência, no entanto, espalhou-se para além dos Estados Unidos, e na década de 1920 foi particularmente forte na Alemanha e na Rússia. Nestes países de indústrias cinematográficas financiadas pelo Estado, o expressionismo alemão e a montagem soviética (onde o “cineasta como artista” tinha seu lugar garantido) estavam em moda e eram respeitados como evoluções do potencial estético do cinema, chegando a desafiar a liderança de Hollywood no desenvolvimento formal do cinema mudo (TURNER, 1997, p. 38).

1.5 - O início do cineclubismo e a constituição do Chaplin Club

A consolidação do movimento cineclubista é inseparável da consolidação da cultura cinematográfica. Ela é resultado de basicamente dois movimentos: a afirmação do cinema enquanto arte; e uma trajetória histórica de formação e organização de um público interessado em consumir, discutir e pesquisar sobre cinema.

O gosto pelo cinema levava aos prazeres da leitura e da escrita. Estas atividades permitiram outras formas de fruição dos filmes e uma mudança na forma de ver e experimentá-los. Foi o primeiro passo dado à formação de uma cultura cinematográfica sendo incentivada principalmente pela imprensa.

Na década de 1910 aparecem nos jornais e revistas as primeiras colunas encarregadas de comentar os filmes e a vida dos artistas. E em 1911, a *Photoplay*¹⁷, a primeira e, por muitos anos, principal revista dedicada para fãs de Cinema começa a ser publicada nos Estados Unidos (SADOUL, 1983, p.11).

A revista foi bastante influente dentro da indústria cinematográfica e pioneira em fomentar o interesse do público pela vida privada das celebridades, os bastidores de filmagens e notícias sobre os futuros lançamentos nas salas de cinema.

¹⁷ A publicação teve seu ápice nos anos 1920 e 30 e era conhecida pela arte de suas capas que sempre traziam ilustrações de estrelas das telas, até por volta de 1937, quando começaram a ser substituídas por fotografias. Criou a primeira importante premiação anual da indústria cinematográfica, a *Medalha de Honra* (depois chamada *Medalha de Ouro*), concedida de 1920 a 1939 e de 1944 a 1967 ao melhor filme do ano segundo o voto dos leitores. Foi editada até 1980 (MATTOS, 2010).

No Brasil, a revista *Klaxon*¹⁸ foi uma das primeiras publicações a fazer referência ao cinema, fosse para comentar as fitas em cartaz ou para expressar o universo das sensações e ilusões que se propagam nas salas de exibição (ANAIS DA BIBLIOTECA NACIONAL, VOL 122, 2002).

Mas, Sadoul (1983, p. 11) mostra que é no período de 1920 a 1930 que se criou progressivamente uma crítica cinematográfica independente ao mesmo tempo em que se desenvolvem de forma mais constante as publicações corporativas, tanto as destinadas aos fãs, como as destinadas aos cineastas.

A divulgação de novos referenciais por parte da imprensa e dos próprios filmes representou mudanças na recepção dos espectadores e em seu horizonte de expectativas. Existia, portanto, um clima favorável para o exercício de uma atividade cineclubista. No Brasil, assim como nos Estados Unidos e na Europa, as salas de cinema nas primeiras décadas do século XX se multiplicaram rapidamente e tornou-se cada vez mais presente na vida das pessoas, não só pela arte, mas também pelo fácil acesso. O cinema desbancava os circos, os cafés-concerto, os teatros, os serões. A esta altura, já era a mais importante das diversões das cidades (GALVÃO, 1975, p. 38; MACEDO, 2009a).

Segundo Mannoni (1994), foi Edmond Benoit-Lévy, empresário associado à companhia *Pathé Frères*¹⁹ e diretor da revista *Phono-Ciné-Gazette*, que em 14 de Abril de 1907, anunciou a fundação do primeiro cineclubes à qual temos notícia. Ele foi instalado na nº 5, Boulevard Montmartre, em Paris, na sede de um cinema *Pathé*. Este cineclubes oferecia aos seus membros, um lugar de reunião, uma sala de projeção, uma biblioteca, um Boletim Oficial do Cineclubes. Ele tinha por finalidade “trabalhar no desenvolvimento e no progresso do cinematógrafo de todos os pontos de vista”, mas “interditando toda discussão religiosa ou política”. Porém, esta primeira tentativa desaparece rapidamente.

¹⁸ A revista *Klaxon* foi uma importante publicação mensal de arte moderna que circulou em São Paulo de 15 de maio de 1922 a janeiro de 1923 sendo a primeira porta-voz do movimento modernista de 1922 (SCHWARTZ, 2010).

¹⁹ A *Pathé Frères* até a primeira guerra mundial foi a maior produtora cinematográfica do mundo e um ator crucial na expansão e legitimação do cinema, porém, a empresa francesa teve seus movimentos repetidamente bloqueados ou desviados, estigmatizados ou apropriados em um estágio crucial do desenvolvimento do setor. Segundo Abel (2004), a produtora acabou vítima do processo de eliminação do “elemento estrangeiro” que ocorria na sociedade norte-americana, seus filmes foram injustamente associados ao “mau gosto” e a “imoralidade”, em um discurso criado pela indústria norte-americana para ocupar seu espaço em benefício dos produtores locais. Devido a estas “restrições”, com o tempo a *Pathé* se viu cada vez mais circunscrita no discurso público como representativa de grande parte do que era “baixo” e “ilegítimo” no cinema. Aos poucos a empresa foi eliminada do mercado norte-americano por não mais conseguir competir com as produtoras locais (ABEL, 2004, p. 215-241).

Macedo (2010) faz a advertência de que pela falta de dados concretos, existem várias dúvidas sobre a real existência deste cineclubes. Para o autor, se a organização de fato existiu, se tratou mais de uma associação de tipo profissional, voltada para a valorização e institucionalização do cinema, sobretudo com fins comerciais, nessa fase ainda de afirmação da nova linguagem e indústria e não um cineclubes como concebemos atualmente.

Depois dessa iniciativa, temos a descrição e documentação de outro cineclubes que, não apenas antecede significativamente os empreendimentos de Louis Delluc²⁰ em 1920 e de Riciotto Canudo²¹ em 1921, como representa de maneira muito mais

²⁰ Louis Delluc fundou em 14 de janeiro de 1920, o *Journal du Ciné-Club*, que almejava facilitar o diálogo entre os cineastas e o público, para melhor desenvolver a cinematografia francesa. O jornal trazia uma postura editorial diferente das revistas de cinema que então circulavam no mercado. Ao invés de matérias informativas, geralmente divulgando os trabalhos mais recentes dos principais atores e diretores, laudas preenchidas com fotos e concursos diversos. A publicação teve a particularidade de, pela primeira vez, publicar os programas de todas as salas de cinema (cerca de 60 na época), proporcionando ao público uma maior e real possibilidade de escolha. (MANNONI, 1994). Antes da publicação, a imprensa e o público desconheciam a origem dos filmes, seus realizadores e intérpretes, quando e quais filmes seriam exibidos uma vez que os exibidores não divulgavam os filmes que seriam exibidos com antecedência, temendo a concorrência. Sem informação, os espectadores eram obrigados muitas vezes a irem aos cinemas, sem saberem antecipadamente que filmes iriam ver. (MANNONI, 1994). Delluc e Moussinac denunciariam pela primeira vez esta situação, escrevendo, que “ir ao cinema sem conhecer o programa é como ir jantar a um restaurante sem conhecer o menu”, ou perguntando-se o que se pensaria de alguém que desejasse ir ao teatro, “mas que não sabe se a peça é phi-phi ou Hedda Gabler? É, no entanto, assim, que a maior parte dos parisienses vão ao cinema” (MANNONI, 1994). A publicação enfatizava que tinha o interesse de pela primeira vez, não se de dirigir aos distribuidores e exibidores, mas sim, aos espectadores. A criação do “Ciné-club” a que se referia o título da publicação seria, assim, uma estratégia de divulgar uma outra abordagem de olhar ao cinema, defender e legitimá-lo como arte, já não junto dos profissionais do cinema, mas primeiramente junto do público.

²¹ Canudo nasceu em Gioia do Cole, na Itália e foi um crítico de cinema pertencente ao futurismo italiano. Estudou no *Istituto Tecnico Superiore de Bari*, onde se licenciou em física e depois em línguas orientais e estudos bíblicos na Universidade de Florença. Imerso nos ambientes de vanguarda, aos 24 anos se estabeleceu em Paris, onde trabalhou como correspondente do “Il Correr”, em seguida começou a escrever nos periódicos parisienses. Imerso na vida cultural da cidade, criou a revista “Montjoie” em 1913 e no meio cultural aproximou-se, particularmente, do escritor e crítico de arte francês Guillaume Apollinaire (1880 – 1918); dos pintores e escultores Georges Braque (1882 – 1963) e Pablo Picasso (1882 – 1973); e do compositor e pianista Joseph-Maurice Ravel (1875-1937). Com essas e outras relações, fundou, em 26 de março de 1921, o *Clube dos Amigos da Sétima Arte (CASA)*. Canudo buscava “afirmar por todos os meios o caráter artístico do cinema, o cinema sendo irrefutavelmente uma arte, a sétima”. Com o clube ele almejava “elevar o nível intelectual da produção francesa” e “colocar tudo em obra de modo a lançar ao cinema os talentos criadores, os escritores e os poetas”. Para atingir este objetivo organiza com grande sucesso conferências e jantares mundanos (diante de um público “elegante e refinado”, lemos na imprensa), notadamente no Restaurante Pocard ou em sua própria casa, no nº 12 da rua Quatro de Setembro. Suas teorias estéticas, por vezes um pouco obscuras, foram seguidamente questionadas por Louis Delluc que não hesitava em combatê-las. Nas conferências do CASA, Canudo revelou a sociedade parisiense personalidades de toda ordem: grandes realizadores de filmes comerciais (Henri Fescourt, René Le Somptier, Henri Pouctal, Léone Perret), cineastas de vanguarda (Marcel L’Herbier, Alberto Cavalcanti, Jean Epstein, Abel Gance e Germaine Dulac, sendo que os dois últimos foram vice-presidentes do CASA em 1921), artistas (Robert Mallet-Stevens, Fernand Léger), escritores e críticos (Leon Moussinac, Blaise Cendrars, Jean Cocteau) e comediantes (Éve Francis, Jacque Catelain, Jean Toulout, Gaston Modot, Yvette Andreyor), entre outros. Em junho de 1922, o CASA se instala no número 16 da Faubourg Montmartre, e oferece aos seus membros uma sala de projeção, um salão de chá,

completa, precisa e extensa, a conceituação de cineclube como forma de organização do público. Esta atividade corresponde ao *Cinéma du Peuple*²², organização fundada em 1913 por iniciativa dos meios operários anarquistas comunistas, em Paris (MACEDO, 2010).

Como vimos, em 1928 com a fundação *Chaplin Club* temos a primeira iniciativa brasileira para discutir o cinema enquanto manifestação cultural e artística. Corresponde ao primeiro cineclube a constituir estatutos, organizar sistematicamente reuniões e sessões de cinema, editar uma publicação e ter uma preocupação com a pesquisa cinematográfica.

Apesar do monopólio hollywoodiano, neste período, no Rio de Janeiro existia uma distribuidora alemã chamada *Urânia*²³ que conseguia exibir, embora quase sempre em circuitos secundários (o que não afetava a hegemonia americana), filmes europeus, principalmente alemães. Foi desta forma que o grupo descobriu uma variedade significativa do cinema da época, diferente da americana.

O conflito de opiniões causado por estes filmes dividiu o grupo e estimulou o debate de ideias e argumentos sobre as qualidades e as contribuições que estes estavam trazendo à linguagem cinematográfica. Após o impacto da experiência estética proporcionada pelo contato com estes filmes, Faria, Rocha, Mello e Castro decidiram

uma sala de leitura. Graças à ação dinâmica de Canudo, as conferências se multiplicam, da mesma forma que os clubes. Entre eles, é preciso citar *Os amigos do Cinema* (fundado em dezembro de 1921 pela revista Cinémagazine), o *Cine-clube Bruxelano* (primeira sessão em 5 de julho de 1921), o *Clube de Faubourg* (criado em 1922 por Léo Poldès), o *Clube da Tela* (criado em 1928 por Pierre Ramelot) e o *Clube Francês do Cinema* (fundado por Léon Moussinac em 1922 e dirigido por Léon Poirier).

²² O clube teve vida curta, como tantos cineclubes historicamente, mas estabeleceu plena e claramente os grandes traços, características e finalidades que definem o cineclube como forma de organização do público. Como resistência e reação a um cinema de dominação e alienação, e como base para a elaboração e produção de uma *visão do mundo* própria. Nas palavras de Macedo (2010) o *Cinema do Povo* almejava: “um cinema do público, um cinema do povo. Como expresso no próprio nome da organização”. Ainda que breve, a experiência fora essencial para o desenvolvimento das formas de organização do público em relação ao cinema. É atualmente considerado o primeiro cineclube documentado, com um projeto claro, uma estrutura democrática e uma atividade expressiva e altamente significativa. Para a sua época e para a história do cineclubismo (MACEDO, 2010).

²³ A *Urânia* era a representante brasileira da produtora alemã *UFA (Universum Film Aktien Gesellschaft)* que surgiu em 18 de Dezembro de 1917, financiada pelo Estado, pelo Deutsche Bank (banco Nacional Alemão) e por grupos financeiros conservadores. Ela marcou o cinema alemão ao apostar em filmes de prestígio como às reconstruções históricas e as comédias do realizador Ernest Lubitsch. Com a sua estrutura vertical, à semelhança dos estúdios norte-americanos, embora com muito menos poder e influência, a *UFA* obtia proveitos como produtora, distribuidora e exibidora, detinha um departamento de publicidade, explorava os direitos dos filmes em livros, revistas e música, alugava equipamento, assim como detinha representações em diversos países da Europa e nos Estados Unidos. Seu auge foi nos anos 1920 graças aos trabalhos de Fritz Lang, que realiza *Nibelungen* (1922-24) e *Metrópolis* (1926), e Murnau, responsável por *O Último dos Homens*, um grande sucesso nos Estados Unidos, e *Fausto*. Em 1933, a *UFA* passou a pertencer ao governo nazista que estava ascendendo ao poder da Alemanha (UFA). Disponível em <http://www.chambel.net/?p=161>, acesso em 10/12/2010).

fundar o *Chaplin Club*, abandonando as discussões das mesas de café para se reunirem em um clube de formato acadêmico para debaterem suas divergências, passando a tratar com seriedade seus estudos e discussões.

O pensamento produzido no clube era construído de forma ritualística. Geradoras e organizadoras de práticas e representações, como uma forma de expressão viva, pulsante e histórica, toda a dinâmica das reuniões e sessões de filmes era pensada para o estudo e discussão sobre o cinema. Correspondiam a um momento importante de troca simbólica de elementos e valores.

E, os rituais do clube expressavam não apenas padrões de significado, mas também formas de interação social, e eram úteis para reavivar e justificar os símbolos do clube e estimular o sentimento de pertencimento a um projeto coletivo (PEIRANO, 2002).

Os filmes exibidos no cineclube eram alugados da produtora Urânia e exibidos em um cinema também alugado pelo grupo. Mas, por conta da dificuldade de acesso às fitas, nas reuniões do clube era dada mais ênfase à discussão de filmes, do que à exibição deles.

Os encontros eram idealizados como um fórum intelectual, ou seja, um espaço de discussão pública. O protocolo seguido era semelhante a um seminário acadêmico, geralmente era colocada uma questão, uma ponderação ou uma opinião que poderia ser comentada por quem se interessasse, expondo suas opiniões, divergências e podendo acrescentar algo, a fala do contentor.

O quarteto do *Chaplin Club* buscava ao longo de sua atividade estar atualizado com o que estava sendo produzido de inovador dentro desta linguagem. Suas discussões eram feitas com base em exibições e leituras das revistas de cinema francesas e americanas, que traziam trabalhos sobre teorias do cinema baseadas nas vanguardas francesas²⁴.

Neste percurso, trabalharam pela difusão do que consideravam como “verdadeiro cinema” (o cinema de arte, mudo) e “sem qualquer outra preocupação”,

²⁴ Suas fontes principais de informações eram as revistas francesas e americanas. *Liam Photoplay*, *Picture Play*, *Motion Pictures*, *Classic*, *Cinéa Cine Pour Vous*, *L'Art Cinématographique*, *Monde*, e números especiais sobre cinema publicados por revistas como os *Cahiers du Mois* ou *Le Rouge et le Noir*. Conheciam livros de Canudo, Delluc, Epstein e Moussiac; textos de Gance, Dulac, L'Herbier e outros. (XAVIER, 1978, p. 220).

assim, sinalizaram que para eles não interessava o sucesso de bilheteria de um ou outro filme, por seu agrado ao público, as questões ideológicas e políticas presentes nas obras, mas, unicamente seus valores estéticos.

Porém, pelo fato de o cineclubismo buscar ser um espaço democrático de troca de ideias, pensamentos e informações, em seus estatutos, o clube se mostrava aberto a qualquer pessoa interessada e a todo tipo de opinião se dispondo a se abrir à maior liberdade de expressão possível e declaravam-se preocupados somente com a estética cinematográfica, colocando-se distantes de qualquer ideologia ou posicionamento político, no sentido de uma posição de formação de opiniões a respeito dos fins do Estado e sua forma de organização, desejavam discutir apenas cinema.

Conforme os Artigos 8, 16, 17 e 18 do estatuto do clube (O FAN, nº 3, p. 4, 1929):

Art. 8 - É assegurada aos membros do Clube a mais absoluta liberdade ao que diz respeito à manifestação de pensamento, desde que o exprimam em relação à matéria cinematográfica ou que dela dependa ou a ela se ligue, ressalva feita para todas as exigências especificadas na parte destes Estatutos que diz respeito ao regime dos sócios e ao da organização oficial do Clube.

Art. 16 - O Clube não tem opinião política. Respeita o regime estabelecido e com ele se conforma.

Art. 17 - O Clube não tem opinião religiosa. Respeita toda e qualquer religião, sem preferência por nenhuma.

Art. 18 - O clube não tem opinião artística. Admira e respeita todas as artes, e dentro delas a todas as escolas sem preferência por nenhuma, a não ser pelo cinema, por ser o seu estudo o seu fim essencial.

Contudo, apesar de se afirmarem apolíticos, os textos do *Fan* estão carregados de considerações e avaliações. Apresentando elementos e informações subjacentes que nos levam a julgamentos de valores.

Estas considerações aparecem em vários editoriais e espalhados pelos artigos como neste trecho de Faria (1928c, p. 1): “Eu não quero nem sequer dizer que não sou comunista. Seria exceder os limites dessas colunas que não se preocupam nem de política, nem de sociologia”.

Entretanto, não existe teoria pura ou prática neutra, ao postularem e assumirem a defesa ou a crítica de determinadas teorias cinematográficas, a desvinculação com o político se dava somente nos discursos publicados na revista, pois tais concepções a

respeito dos destinos do cinema (principalmente os do cinema brasileiro), por si sós, já estavam imbricadas de conotações políticas intrínsecas, no sentido de promoção de subsídios para o incentivo desta arte no Brasil.

Nos encontros do *Chaplin Club* também eram frequentes a encenação de algumas cenas dos filmes exibidos, ou mesmo roteiros escritos pelos integrantes do clube, com uma câmera de papelão improvisada. Esta atividade gerou a promoção de um concurso de roteiros, lançada na terceira edição do *Fan*. Com ele, o clube procurou estimular a formação e a criatividade dos integrantes do clube e uma maior interação com os produtores nacionais. Segundo a nota de lançamento deste, a construção de um *scenario* revelaria sutilezas cinematográficas que dificilmente se imagina quando se limita à crítica de filmes ou a construção de teorias sobre *scenario*. Desta forma, estes trabalhos colaborariam para um maior aprofundamento na linguagem do cinema, contribuindo de forma vital em seu estudo.

Aliado a esta premissa, segundo a nota, os roteiros poderiam servir de base para uma eventual produção do clube posteriormente ou ainda, ter uma utilidade nas mãos de produtores da “indústria cinematográfica nacional em franco andamento”. Porém, de início, o estímulo a produção de roteiros e sua publicação nas páginas do *Fan* eram de natureza teórica, para ilustrar e exemplificar as discussões que estavam sendo travadas nas sessões do clube (XAVIER, 1978).

1.6 - O cinema brasileiro dos anos 1920

Os estudiosos do *Chaplin Club* acompanhavam com atenção e severidade a produção nacional e divulgavam suas opiniões através do *Fan*. Pelo fato de ter circulado entre agosto de 1928 e dezembro de 1930, a revista tratou de ao menos três filmes-chave do cinema brasileiro: *Braza Dormida* (1928) de Humberto Mauro²⁵, e *Barro Humano* (1929) de Adhemar Gonzaga e posteriormente contribuiu de forma direta para a realização do filme *Limite* de Mário Peixoto (GOMES, 1974, p. 277-278).

²⁵ Humberto Mauro (1897-1983) foi um dos pioneiros do cinema brasileiro. Fez filmes entre 1925 e 1974 sempre com temas brasileiros. Com o surgimento da *Cinédia*, em 1929 muda para o Rio de Janeiro e começa a trabalhar com Adhemar Gonzaga, dirigindo as primeiras produções do estúdio, *Barro Humano* e *Lábios sem beijos* (GOMES, 1974).

Na sociedade brasileira, as primeiras décadas do século XX ficaram marcadas por discussões em torno da forma de inserção do país no cenário internacional. Aqui, a dimensão continental do território, sua múltipla formação racial, o passado colonial e a juventude republicana revestiram de contornos expressivamente particulares a questão da identidade nacional. E neste sentido, a cultura tornou-se espaço privilegiado para os debates que envolviam a definição dos caminhos a serem seguidos para se alcançar a modernidade (VELLOSO, 1996).

Naquele momento as ideologias do caráter nacional brasileiro ganharam uma nova dimensão. A suposição eurocêntrica de que seria impossível construir uma civilização nos trópicos é tomada como um desafio a ser vencido²⁶.

Com a nova configuração da sociedade, reinterpretar a história nacional era então uma necessidade. Por isso, a problemática de nossa “identidade”, quais seriam o conjunto de caracteres próprios e exclusivos do Brasil, e a consciência de que ele tinha sobre ele mesmo, estava neste momento em grande evidência.

O trabalho dos intelectuais naquele momento era entendido como um esforço para tornar compreensíveis as características da realidade brasileira, com a intenção explícita de oferecer subsídios para a elaboração de projetos que visassem intervenções políticas modernizadoras. E diversos intelectuais como Freyre (1961)²⁷, Holanda

²⁶ Foi um momento de grande agitação e início da organização da sociedade civil. O país vivenciou uma grande reelaboração das rotinas cotidianas a partir das novas situações de trabalho coletivo, assim como a organização de uma indústria de informação e divertimento. Tanto na cidade como no campo, estudantes e intelectuais, camponeses e operários procuravam soluções para transformar as arcaicas instituições brasileiras. A população começava a então, a melhor se organizar em associações, sindicatos, ligas camponesas, centros de cultura (OLIVEN, 2001).

²⁷ Freyre (1961) faz o elogio da colonização portuguesa e do latifúndio escravocrata, exalta o seu significativo êxito. O autor revolucionou a historiografia. Ao invés do registro cronológico de guerras e reinados, ele passou a estudar o cotidiano por meio da história oral, documentos pessoais, manuscritos de arquivos públicos e privados, anúncios de jornais e outras fontes até então ignoradas. Abordagens inovadoras de vida familiar, dos costumes públicos e privados, das mentalidades e das inter-relações étnicas revelam um painel envolvente e instigante da formação brasileira no período colonial. Da arquitetura real e imaginária da casa-grande e dos fluxos e refluxos do cotidiano da família patriarcal, emergiram traços da convivência feita de intimidade e dominação entre senhores e escravos e entre brancos, negros e índios que marcaram para sempre a sociedade brasileira. Em *Sobrados e Mucambos* (1961), Freyre trata fundamentalmente da “ambiguidade” cultural brasileira, tomando como base o embate entre tradição patriarcal e o processo de ocidentalização influenciado pela Europa burguesa e não apenas portuguesa, sendo agora a realidade brasileira do século XIX. Mostra que no processo de modernização do país a questão patriarcal se conserva, porém assume novos aspectos devido à passagem de uma sociedade rural para uma sociedade urbana. Neste sentido, a ascendência da cultura urbana brasileira está ligada à decadência do patriarcalismo rural, provocando as dívidas dos patriarcas e a transferência de poder do campo para as cidades. Devido a isto, a ascendência desta cultura cidadina implica na emergência de novos hábitos, papéis sociais, valores e costumes, novas profissões e divisões sociais.

(2008)²⁸, Prado Jr. (1987)²⁹, embora com visões críticas à modernidade, buscaram contribuir com este debate, e este esforço foi uma característica importante do modernismo brasileiro. Assim, essas produções passam a ser consideradas modelos de uma forma diferenciada de abordar a realidade, nos quais se mostrava um novo homem brasileiro: civilizado, cosmopolita e atualizado com o que estava acontecendo no mundo, diferente do tipo brasileiro convencional.

A procura de um caráter e uma cultura “brasileira” é de natureza fundamentalmente ideológica. Pinto (1999) discorre que existia, por parte destes pensadores, a ação propagandística da modernidade e dos novos modos de vida nessa metrópole. Estimular o progresso do país significava alinhá-lo aos padrões e ao ritmo de desdobramento da economia européia.

Neste sentido, Oliven (2001, p. 4) coloca que o tema da modernidade é uma constante no Brasil e tem ocupado a intelectualidade em diferentes épocas, pois:

Trata-se de saber como estão os brasileiros em relação ao “mundo adiantado”: primeiro a Europa e, mais tarde, os Estados Unidos.

²⁸ Holanda (2008) faz uma crítica da colonização brasileira, enquanto Freyre (1961) vê no senhor de engenho o grande símbolo de nossa sociedade, o segundo o analisa como aventureiros, como sujeitos sem pretensões de constituir aqui um corpo social democrático e impessoal, Holanda (2008) mostra que a partir da Abolição em 1888 a herança colonial se desagrega, surgindo uma revolução lenta e irreversível em direção ao fortalecimento e emancipação dos centros urbanos frente ao ruralismo anterior. Pela lógica, a ascensão das cidades deveria romper com a ordem social anterior, no entanto, a desagregação das conjunturas sociais da herança ibérica não correspondia a uma nova mentalidade capaz de impulsionar definitivamente o novo modo de organizar a sociedade. Este desacerto correspondia pela não transposição da estrutura social colonial e a cordialidade, permanecendo as várias das antigas regras sociais, porém agora sob uma nova aparência. Apesar de o urbanismo avançar, Holanda (2008) debate que estes novos homens não tinham nenhum respeito para com a rua, nenhum respeito pelo público, era comum relatos do uso da máquina pública para fins particulares, a corrupção desenfreada, a impunidade, a ausência de projetos e planejamentos estratégicos de médio a longo prazo. Sintetizando, a sociedade patriarcal invade o Estado com seus bacharéis e comerciantes transformando as relações sociais, porém ainda presa ao antigo esqueleto patriarcal.

²⁹ Caio Prado Jr (1987), que faz uma análise centrada no determinante econômico como passo para a formação social, política e organizacional possui uma postura bastante crítica ao descrever este momento, problematiza que o Brasil era apenas mera colônia fornecedora de produtos raros a Portugal, mas reflete que esta trama não decorrerá de somente uma herança ibérica, mas sim do não rompimento desta sociedade patriarcal, mas a sua reprodução. A produção de matéria prima exclusivamente voltada para o mercado externo, a não constituição de um mercado interno consistente e a determinação de toda a nossa sociedade em função destas considerações produzem as grandes desigualdades e contradições no sistema aqui implantado, ocasionando todo um complexo de exclusão social, conservado pelas classes dominantes. Mesmo com a passagem para a vida urbana, as elites não tiveram qualquer interesse em transcender seus interesses e privilégios de classe. Quando reflete sobre a vida social e política deste momento, descreve que as classes dominantes ao rotularem os indivíduos mais carentes como “destituídos de cultura” é uma forma de construir um discurso, que apesar de obviamente sem fundamento, contribuía para reforçar as barreiras que separam as classes sociais. Os negros e os despossuídos formam dentro desta “modernidade” um corpo estranho e incômodo. Raças e indivíduos não se fundiam em um todo coeso. (PRADO Jr, 1987)

No Brasil, analisa Oliven (2001, p. 4) a modernidade, frequentemente, é vista como algo que vem de fora e que deve ou ser admirado e adotado, ou, ao contrário, considerado com cautela tanto pelas elites como pelo povo. A entrada se dá por meio dos intelectuais que vão ao centro buscar as ideias e modelos lá vigentes, aclimatando-os num novo solo, que é a sociedade brasileira. Além disso, relata que a modernidade igualmente se confunde com a ideia de contemporaneidade, uma vez que aderir a tudo que está em voga nos lugares adiantados é, muitas vezes, entendido como *moderno*.

Devido a isto, a imagem do progresso, que era vinculada ao conceito de civilização, tornou-se a obsessão coletiva dos intelectuais e isso não quer dizer que o modernismo tenha sido um movimento homogêneo. Ao contrário: produziu imagens e reflexões sobre a nacionalidade profundamente contrastantes entre si (CANDIDO, 2008).

Com as transformações que ocorriam na sociedade, era inevitável que a arte e os meios de comunicação expressassem as transformações trazidas pela modernidade. Na campanha de consolidação do cinema no Brasil tanto *Cinearte* quanto *O Fan* tiveram participação vital no processo.

Ambas as publicações trazem em seus artigos reflexos do drama social de que nosso cinema estaria historicamente e tecnologicamente defasado em relação aos países europeus e aos Estados Unidos. Desta forma, atuaram tanto pela busca de que o cinema aqui produzido se alinhasse ao cinema produzido nestes países, como também pela busca desesperada de uma identidade cultural para ele, sendo que tal fato ocorreu de forma análoga à procura dos fundadores do mito de nossa brasilidade no campo da economia e da política.

Tanto para a história do cinema mundial, quanto para o cinema brasileiro, o ano de 1928 foi particularmente marcante. Neste momento, nos Estados Unidos, sua hegemônica indústria cinematográfica estava passando por grandes transformações, o cinema mudo já tinha alcançado a sua maturidade estética, com um número considerável de obras primas, mas estava sentindo o impacto do cinema falado.

No Brasil, a maturidade estética do cinema aqui produzido é alcançada com o lançamento de *Barro Humano*³⁰ (1928), de Adhemar Gonzaga³¹. A produção ainda que

³⁰ Atualmente, o filme é considerado perdido, resistindo apenas como memória escrita. A película fílmica dessa época era fabricada em nitrato, que era de fácil combustão, o que se somou às precárias condições de armazenamento e transporte existentes, além da falta de interesse do período na preservação destas obras (MIRANDA E RAMOS, 2000, p. 244-245). A narrativa do filme aborda Vera, arrimo de família.

feita em condições semi amadoras, é sobre muitos aspectos a tentativa mais concreta de cinema brasileiro neste momento. Ele teve o mérito de mostrar que o cinema brasileiro conseguiria absorver de maneira bastante eficiente a linguagem cinematográfica que foi cuidadosamente elaborada pelo cinema industrial e que ficaria em cheque com a chegada do cinema falado (RAMOS, 1990, p. 57-58).

O filme de Gonzaga obteve significativo sucesso comercial e crítico, e foi fundamental para o desenvolvimento do cinema brasileiro estimulando o surgimento da primeira produtora de cinema brasileira, a *Cinédia*³², sem a qual, com o advento do falado, o cinema brasileiro teria praticamente desaparecido, como ao fim da chamada Bela época do cinema brasileiro, momento entre 1908 a 1911 em que o cinema floresceu no Brasil para depois mergulhar num longo ocaso provocado pela invasão dos filmes estrangeiros, sobretudo pelas produções americanas que já começavam a caminhar rumo ao monopólio cinematográfico mundial³³.

Ela perdera seu pai e sustentava a mãe e a irmã. Através de um anúncio de jornal arrumou emprego num escritório comercial no centro da cidade. A beleza de Vera chamava a atenção de todos, mas a situação de penúria a fazia muito infeliz. Ao contrário de Vera, Mário Bueno tinha todos os requisitos para ser o homem mais feliz do mundo. Mário era belo, riquíssimo e requisitado pelas mulheres. Numa tarde, Mário e Vera se encontraram no centro do Rio de Janeiro. O salto quebrado do sapato de Vera foi motivo suficiente para que o galanteador se oferecesse para levar a moça até a sua casa. O encontro fortuito fez com que Vera se apaixonasse por Mário. Ela confidenciou seu amor por Mário à vizinha Gilda, que por sua vez também abriu o coração à amiga, contando seus amores e o martírio que era viver com sua mãe, D. Zeferina, que não permitia a sua participação nos atrativos da vida moderna como o jazz e o charleston. Os sentimentos de Mário para com Vera eram diversos dos que tivera antes com outras mulheres; chegou a falar de Vera à pobre Diva, sua irmãzinha de criação, que o amava secretamente. Mário e Vera voltaram a se ver, auxiliados pelas artimanhas de Gilda e um dia... Sós! As juras de amor. A confiança ilimitada no ente amado. O pecado original! Mário vivia agora atribulado. Nem mesmo os encantos de Helena, bela mulher que conhecera num baile à fantasia, lhe restituíam o sossego. Através de D. Zeferina, Mário fica sabendo que Vera fugira da cidade, levando sua mãe e irmã. D. Zeferina se tornara uma mulher mais amargurada do que era antes quando constatou que sua filha Gilda se perdera na vida. Mário, desconsolado, começou a frequentar cabarés para se esquecer de Vera. Num desses dias encontrou-se com Gilda, que lhe desmentiu a informação que sua mãe lhe dera. Vera morava na mesma casa, não tendo abandonado o Rio. Mário correu para Vera. Esta quis lhe resistir ainda... mas seus beijos desfizeram em beijos suas antigas recusas" (Resumo da estória publicada in *A Cena Muda*, 20.06.1929 e *Cinearte*, 05.06.1929).

³¹ Figura fundamental na história do cinema brasileiro. Crítico, pesquisador, historiador, produtor, dono de estúdio, argumentista, roteirista e diretor, o carioca Adhemar Gonzaga (1901-1978) foi um dos primeiros a escrever sobre cinema no continente (nas revistas *Palcos e Telas* e *Para Todos*). Com um grupo de amigos, lançou, em 1926, a revista *Cinearte*, em torno da qual se aglutinaram os mais importantes nomes do cinema brasileiro daquele período (GONZAGA, 1989).

³² A *Cinédia* surgiu em 15 de março de 1930, no Rio de Janeiro, tendo sido idealizada por Adhemar Gonzaga e se dedicou a produzir dramas populares e comédias musicais, que ficaram conhecidas pela denominação genérica de chanchadas. Associada desde o primeiro momento ao modelo hollywoodiano, a *Cinédia* é fruto das campanhas e dos debates em torno da constituição de uma cinematografia mais sólida, mais qualificada e mais criativa, empreendidos por cronistas como Adhemar Gonzaga, Pedro Lima e Joaquim Canudo Mendes de Almeida, entre outros, através de revistas e jornais como *Cinearte* e *O Estado de São Paulo* (**Cinédia, uma trajetória**. disponível em: <http://www.cinedia.com.br/cinedia.html>, acesso em 27/04/2010).

³³ Nas primeiras décadas do século XX, o cinema no Brasil sobreviveu graças a iniciativas isoladas e não por uma política cultural mais ampla que permitisse o seu funcionamento de modo contínuo, planejado,

O mesmo grupo que tinha realizado *Barro Humano* editava, desde 1926, a revista *Cinearte*, cuja atividade representava o esforço de um grupo de intelectuais, produtores, atores e diretores de profissionalizar atividade cinematográfica no Brasil. A publicação era periódica e tinha ampla circulação, trazia informações sobre os filmes em exibição, muitas fotos de atores e atrizes e era dedicada, sobretudo, ao fã.

Porém, o início da crítica, de estudos teóricos mais densos e aprofundados, na realidade, só apareceu com as atividades do *Chaplin Club* e de sua revista *O Fan*, publicação que sendo ligada a um cineclube, apresentava uma postura muito diferente da *Cinearte*. Ela não era vinculada a interesses comerciais, e por esta razão, era publicado de forma não periódica, continha em suas páginas densos artigos teóricos,

reconhecido e rentável. Aqui, embora o negócio cinematográfico não tivesse uma lucratividade regular (em partes devido a precariedade do mercado interno nacional), permanecendo inconstante e arriscado, a atividade, no início do século, ainda não havia sido dominado pelo cinema norte-americano, restava algum espaço para quem tivesse uma certa iniciativa (SOUZA, 2004). Porém o desenvolvimento da pesquisa tecnológica no setor permitiu a instalação de grandes complexos produtores na Europa e nos Estados Unidos que agora exigiam novos mercados para suas mercadorias. O cinema americano, pouco a pouco, assume a hegemonia. Começa assim o declínio e conseqüentemente a quase extinção da produção de cinema brasileiro. Nessas condições, as estruturas de dominação eram, ao mesmo tempo altamente repressivas e universais. Alguns autores como Gomes (1986), Ramos (1990), e Souza (2004) chegam mesmo a dizer que esta indústria cultural americana nos foi imposta. O projeto cinematográfico americano foi e ainda é muito eficiente desenvolvendo de forma agressiva e comercial todo um aparato mobilizado pela indústria, de forma direta e indireta, para divulgar o seu produto e criar a adesão do público. As estratégias agressivas do cinema americano implicaram manobras econômicas e políticas, levaram com que, a partir dos anos 1920, vários países europeus procurassem instituir mecanismos de proteção, erguendo barreiras para dificultar ou impedir sua importação, distribuição ou exibição. Em um espaço curto de tempo, o cinema americano se estabelece, portanto, uma forte dicotomia entre o “cinema universal” hollywoodiano e os cinemas “nacionais”, dos “outros” países (GOMES, 1986). Galvão (1975, p. 39) observa que durante a década de 1920, consolidou-se todo um sistema de lançamento e distribuição de filmes estruturado em função do cinema estrangeiro. Num mercado dominado pelo cinema estrangeiro, com o qual os filmes que se começavam a fazer aqui não tinham a mínima chance de poder concorrer, o cinema que se desenvolveria nos anos 1920 seria necessariamente relegado a uma posição de marginalidade. Complementando, Souza (2004, p. 84) afirma que “éramos subdesenvolvidos porque o mercado cinematográfico tinha sido criado pelo e para o filme estrangeiro”. Ele afirma ainda que: “Dentro de um regime econômico de bens simbólicos e exportador de uma monocultura, o café, os importadores conduziram o processo como delegados de grupos estrangeiros. Nesse quadro, o cinema brasileiro não tinha nenhum papel significativo” (SOUZA, 2004, p. 84). Com o passar dos anos, no Brasil, a escassa produção existente, gradativamente diminuiu-se, torna-se marginal e sem atrativa aos exibidores que importavam um produto melhor acabado e mais barato dos produtores americanos. Produzir era um processo caro e trabalhoso, além disto, para fazer um filme era necessária a importação de câmeras, rolos de filmes e outros equipamentos (que ficaram ainda mais caros e restritos com o advento da primeira guerra), a contratação de profissionais qualificados, a busca de patrocinadores, de espaços para a divulgação entre outras dificuldades. Era mais útil e viável apenas a exibição de fitas americanas, pois além do menor custo, e melhor rentabilidade, elas possuíam ainda, naquele momento, melhor qualidade (SOUZA, 2004). As empresas americanas atrofiaram tanto a produção nacional, quanto a sua distribuição. Sem condições de competir com o mercado americano, rapidamente o cinema brasileiro inicia seu caráter intermitente. Prática extinta tanto por questões ideológicas ou interesses comerciais, o fato é que a produção cinematográfica nacional se tornou isolada, rara, desconhecida e artesanal. Esta relação adquiriu contornos gerais de um sistema comercial caracterizado pela dominação de um centro exportador sobre uma periferia importadora.

poucas fotografias, e ao contrário de *Cinearte*, tinha crítica, noções e princípios elaborados teoricamente.

Contudo, Mello (1997, p. 58) observa, que de alguma forma, ambas as publicações se completavam: se nem todos os leitores de *Cinearte* – talvez apenas os seus redatores e diretores – compravam o *O Fan*, todos os que escreviam em *O Fan* compravam *Cinearte*.

O objetivo do *Chaplin Club* e do *Fan* era a reflexão teórica sobre as dinâmicas do cinema e eram esses calorosos debates que o motivava e justificava, tornando sua atuação significativamente diferente de *Cinearte*. Enquanto a primeira escrevia para quem já tinha visto os filmes, como parte de um diálogo crítico, a segunda escrevia para aqueles que não viram os filmes, como um tipo de guia do consumidor embora algumas resenhas desta também tomassem parte num diálogo crítico entre aqueles que viram o filme, mas, para a primeira, era mais importante defender uma ideia, e em seguida embasá-la com referências ao que acontecia nos filmes, do que se referir a eles fazendo um resumo da trama e, em seguida, acrescentando comentários críticos a esse resumo.

Assim, pontua Mello (1997, p. 60) que o amor pelo cinema era o mesmo nas duas revistas; mas se o de *Cinearte* pertencia ao domínio do *sensível* – o do prazer de ver – o do *Chaplin Club* e o de *O Fan* acrescentava ao prazer de ver o fascínio do *refletir*.

Naquele momento, o mercado exibidor nacional já era dominado pelo cinema hollywoodiano que marginalizava o cinema europeu e impedia a exibição de filmes brasileiros. Industrializado, rentável, com uma produção regular e competente, o cinema americano fascinava *Cinearte* e o *Chaplin Club* com seus novos mitos, o *star system* e suas narrativas.

Devido a este fato, ambos os grupos tiveram seus gostos moldados pelas formas e padrões do cinema americano que seduzia pela sua estética de luxo e aparência que espelhava nos filmes o *way of life* americano e transportava o imaginário sobre a cultura ocidental a nível global influenciando direta e indiretamente o modo das pessoas pensarem, agirem e se comportarem.

Uma característica comum em *Cinearte* e o *Fan* eram a prescrição de condutas e o incentivo a determinadas ações. Ambas almejavam elevar a qualidade das salas de cinema e conquistar a adesão de um público mais enriquecido. Em instalações mais

modernas e confortáveis, concorridas, elegantes e atraentes, com outras representações e outro público, criariam a imagem desejável do Brasil e da Capital Federal. Desta forma, palco e platéia estariam finalmente em consonância com a imagem branca, una, cosmopolita e sofisticada que queriam construir do país, através do cinema (SCHVARZMAN, 2005).

Naquele momento, apesar de a imprensa já dedicar algum espaço ao cinema, grande parte dos locais de exibição, não passavam de salas improvisadas, sem condições higiênicas ideais, sem uma programação prévia definida e localizadas em bairros violentos e distantes.

Pleiteando a inauguração de salas nobres em bairros de frequência burguesa, o cinema, nas aspirações dos críticos da *Cinearte*, deveria se tornar um espaço de diferenciação social, não de inclusão. Havia uma nítida diferenciação social e cultural entre as salas e os públicos. Bons filmes não deviam ser destinados a lugares identificados como secundários: bairros operários e de imigrantes, assim como as cidades do interior. O que estava em jogo no interesse da revista diante da qualidade das salas e de sua frequência era a ideia de que *o progresso de um país se mede pelo número de suas salas de cinemas*.

Apesar de não terem o rancor discriminatório de *Cinearte*, tais desejos de melhorias para o cinema brasileiro também estavam nos escritos do *Fan*. Nos editoriais, nas seções *Comentários* e nas análises de filmes nacionais são recorrentes as críticas aos exibidores, principalmente a tendência que alguns tinham de exibir o filme em partes, a má condição dos estabelecimentos e a gradativa mudança dos filmes mudos, em favor dos temidos falados.

Um exemplo destes episódios está nesta passagem de Castro (1928, p.1):

Além disso exibirem filmes em séries, sem ainda avisarem nos cartazes e reclames dos jornais: o espectador de boa fé vai assistir ao filme e se retira decepcionado ao ver depois de umas tantas parte - Volte na próxima semana, etc, etc... Isso não é decente, é preciso acabar com esses processos.

Assim uma das ações do *Fan* e de *Cinearte*, foi notabilizar a atividade cinematográfica, o cinema como produto da modernidade deveria ser uma expressão artística elevada, própria para o consumo de elites cultas, e não apenas ou não mais divertimento popular - seja na realização, seja na exibição, seja através da criação de

novas salas, o cinema desejado deveria ser “bem frequentado”, em “locais adequados” e “bem situados” na geografia da cidade, elevando a qualidade da atividade, antes relegada às camadas populares, e sobretudo aos homens, na direção inversa dos americanos que massificavam a atividade para torná-la cada vez mais lucrativa e viável (SCHVARZMAN 2005).

Por isto, tanto o *Chaplin Club* com *O Fan* quanto a Revista *Cinearte* fizeram uma defesa do cinema, caracterizando-o como um produto benéfico, educativo, erudito, ou seja, como arte. Sendo assim, o documentário era visto de forma pejorativa, o desejo era a defesa da produção do “bom cinema”. Os filmes deveriam purificar a imagem do Brasil ao mostrar o progresso, a modernidade, o povo branco e a natureza. As salas de cinema deveriam ser extensões desse mesmo projeto: atestariam o grau de desenvolvimento e civilidade de suas populações (SCHAVARZMAN, 2005).

Boas salas em bons locais garantiriam a afluência do público letrado e abastado, que faria do cinema um espetáculo elegante e respeitado, oposto ao divertimento popular que desprezava e que, no seu entender, prejudicava a atividade. Desta forma, os proletários, os negros, os mestiços, imigrantes em geral eram ignorados e repreendidos de entrar em cena, nos filmes e nas salas de cinema que constituiriam o país adiantado com que os críticos sonhavam.

Apesar do caráter elitista e discriminatório, tais anseios estavam contidos no interior de projetos que, se explicitados num ideal de cinema, não deixavam de estar vinculados a um modelo de sociedade implicitamente desejado ou simplesmente aceito e foram decisivas para a inclusão do cinema no Brasil nestas primeiras décadas. De alguma forma, o cinema nos aproximaria dos países desenvolvidos, colocando-nos em contato com outros padrões de comportamento e novas regras (XAVIER, 1978).

Neste sentido SOUZA (2004, p. 78) reflete que:

Acompanhar a saga de pioneiros da produção e da exibição de filmes, em geral imigrantes de origem pobre, igualmente interessante é ver como o mercado cinematográfico foi sendo modelado de acordo com as expectativas culturais e as contradições sociais de nossa população urbana, com a divisão entre cinemas de elite nas ruas elegantes e galpões populares nos bairros pobres. Uma estratificação que se reproduz dentro das próprias salas exibidoras, com sua compartimentação em camarotes, poltronas e galeria.

Redescobrir (ou inventar) o cinema no Brasil e dar a ele uma identidade cultural foi uma das tarefas que se colocavam os intelectuais da *Cinearte*. A revista, ao longo de suas edições, reuniu os discursos de inúmeros personagens que tiveram uma participação importante na história do cinema brasileiro. O papel e importância do cinema na definição de uma cultura nacional foi percebido por vários setores sociais e políticos, embora a melhor forma de expressá-lo estivesse longe de ser consensual³⁴. Até então associado apenas à diversão popular, o cinema brasileiro passou a ser definido pelo conjunto de filmes produzidos em território brasileiro, independente do enfoque, da temática ou da origem dos realizadores em sua maioria, imigrantes ou descendentes destes.

Para dotar o Brasil de um cinema de excelência, em 1926, a revista iniciou um movimento consciente, continuado, coerente e decidido de apoio ao filme brasileiro de ficção. Por meio da *Campanha pelo Cinema Brasileiro*, procurava-se tornar respeitável a profissão cinematográfica, unir todos os grupos de produção que se mantinham localizados e isolados uns dos outros, estimular a qualidade e criar bases sólidas, industriais, para a produção de filmes de ficção nacionais e elevar o cinema brasileiro através dos filmes de ficção evitando neles, como havia no documentário³⁵, imagens de populares, de negros, índios e paisagens naturais, imagens que distanciavam o Brasil da ideia de progresso ligada ao urbano e à modernidade.

³⁴ Schvarzman (2005) mostra que a revista *Cinearte* foi uma revista recheada de polêmicas. Procurava contribuir para a realização de filmes, tentando fazer do cinema brasileiro, definitivamente, uma expressão artística e uma atividade econômica possível e desejável, entretanto não defendia uma estética de cinema com temáticas e cenários brasileiros, defendia explicitamente a imitação dos filmes norte-americanos, seus costumes, paradigmas, seu "ritmo moderno" e ser um veículo de exibição da modernidade, a partir dos modelos bem-sucedidos dos estúdios norte-americanos, mecenas que patrocinavam a publicação. Pinto (1999) afirma que os artigos da revista levaram para a sala de cinema e para a imagem cinematográfica o preconceito forte existente nas cidades do Rio de Janeiro e em São Paulo. Incidiam sobre o trabalhador, o imigrante e sobre os negros o peso do atraso nacional. Conclui que a análise da revista certamente é uma visão parcial, elitista, conservadora e que despreza o que foge à norma, à centralidade que ela acredita representar. É contra a cultura popular, o cinema de bairro, a cidade distante e o interior, o estrangeiro. Entretanto, eram representativos do tipo de pensamento das elites e não contrariam muito dos seus contemporâneos, eles também nutrindo o mesmo tipo de preconceitos. No entanto, a mudança e melhoria do nível das salas, que propicia a desejada elitização da exibição cinematográfica que vinha ocorrendo desde 1925, não implicou seu abandono pelo público mais pobre, mas ao contrário o aumento do público mais abastado (PINTO, 1999; SCHVARZMAN, 2005).

³⁵ Logo que surge o cinema, os documentários (na época chamado de "filme natural", "cavação" ou "atualidade" e marcados majoritariamente por cinejornais feitos sob encomenda por políticos e empresários) foram bem recebidos e vistos com euforia pela novidade que representavam. Devido a produção nacional antes 1910, 1920 e 1930 ser singela e artesanal, foram os filmes de não ficção que a sustentaram. No entanto, com a repetição de fórmulas e os problemas técnicos e o estabelecimento do filme de ficção nos moldes americanos como ideal de cinema, estes filmes passaram a ser duramente criticados e marginalizados.

Mello (1996b) pontua que a campanha marcou profundamente a cinematografia brasileira. A partir dela, se iniciou uma vontade muito intensa de fazer filmes de qualidade e de criar uma cinematografia brasileira. Apareceram, então, sinais de atividade cinematográfica tanto nas cidades quanto, e principalmente, no interior – os chamados “ciclos regionais”, dos quais o de Cataguases/MG³⁶, que revelou Humberto Mauro, foi o mais importante.

A maioria do fazer teve como consequência o alvorecer da crítica. Deste modo, neste processo, o *Fan* nasceu como o primeiro periódico dedicado inteiramente à discussão estética no Brasil, afirmando o projeto do *Chaplin Club* de promover a percepção do cinema como uma forma de expressão sofisticada, autônoma e moderna.

Espelhando a formação de uma cultura cinematográfica local de grande envergadura intelectual, a atuação do *Fan* cobriu um momento original e estratégico tendo grandes reflexos na tentativa de fazer da atividade de ir ao cinema um acontecimento social como o fino teatro e a ópera. No entanto, o que estava em pauta não era somente a apreciação estética de um determinado filme, mas o espetáculo como um todo: o filme principal, os vários números artísticos que o precediam, assim como a sala, sua “atmosfera” e os espectadores.

Assim, uma das virtudes do *Fan* ao abrir uma pauta para a crítica cinematográfica foi trilhar um caminho que ainda não havia sido feito, fazer a intelectualidade brasileira, a elite aristocrática, conservadora, discutir e analisar algo que, para ela, não passava de entretenimento barato e popular (MELLO, 1999, p. 4).

No final da década de 1920, já com o domínio da estética e da linguagem cinematográfica, nascem os primeiros clássicos do cinema mudo brasileiro (e os primeiros filmes dignos de qualidade no cinema brasileiro, segundo a crítica do *Chaplin Club*), forma já decadente em outras partes do mundo com a inauguração oficial do

³⁶ O Ciclo de Cataguases foi um período de intensa produção cinematográfica brasileira iniciada na década de 1920 na cidade mineira de Cataguases, sendo um dos mais importantes momentos da história do Cinema Brasileiro. O ciclo revelou vários nomes: os diretores Humberto Mauro e Pedro Comello, o produtor Humberto Cortes Domingues, o fotógrafo Edgar Brasil e as atrizes Eva Nil e Nita Ney. São também dessa época as produtoras *Sul América Film*, *Atlas Film* e *Phebo Brasil Film*. Decepcionados com a programação dos cinemas da época, essencialmente norte-americana, Humberto e Pedro Comello resolveram estudar técnicas para realização de filmes e produzir filmes brasileiros. O primeiro filme dessa associação foi *Valadião, o Cratera*. A característica inovadora dessa película foi o fato de as perfurações passarem no meio dos fotogramas, liberando toda a largura do filme (9,5 mm) para a imagem. O ciclo se encerrou com *Sangue Mineiro* (1929), quando Humberto Mauro se mudou para o Rio de Janeiro, onde realizaria *Lábios sem Beijos* (1930) (GOMES, 1974).

sistema falado em 1927. E vai ser nesse meio tecnicamente suficiente, mas pouco favorecido representativamente que *Limite* será realizado.

Porém, naquele momento, a maioria das produções nacionais estava voltada para a realização de cinejornais e documentários. Após o período da “década de ouro”, nos anos 1920 temos a primeira grande crise da produção nacional, quando os cineastas e outros profissionais do cinema, sem outra alternativa, investiram nas escolas de cinema e nos documentários. Estes filmes classificados como “naturais” foram responsáveis pela continuidade das filmagens em território nacional, no entanto eram duramente atacados pela crítica.

Como lembra Gomes (1986, p. 30):

A linguagem desse cinema marginalizado permanecera 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 letrados explicativos.

De fato, o cinema brasileiro demorou mais de duas décadas, depois de sua definição, para se constituir. Em seu início, não havia um conjunto de caracteres próprios e exclusivos para expressão cinema brasileiro. A “nacionalidade” de um filme não era uma questão de mérito ou de reconhecimento de estilos como os próprios. Assim, os filmes aqui produzidos ainda não buscavam uma especificidade ou caráter nacional à linguagem do cinema, não havia uma preocupação em imprimir um tom local às produções. O padrão de qualidade era em que medida nossos filmes se equiparavam tecnicamente ao cinema americano (GALVÃO e BERNADET, 1983).

O filme brasileiro não era concebido como produto destinado a alimentar um mercado. Ele ainda não se apresentava como convenção ou indústria. Era evidente, sem artistas, sem técnicos, sem equipamentos, sem roteiristas, sem fotógrafos, sem estúdios, e finalmente, sem dinheiro, ficava no ar a questão: como realizar cinema no Brasil?

O cinema como observa Bilharinho (1997), se subordina e condiciona-se à existência de recursos. Assim, seu desenvolvimento nos países e regiões mais distantes das metrópoles desenvolvidas apresenta maior dificuldade do que nas demais partes. Devido a estas questões ainda hoje mal resolvidas, o cinema brasileiro permanece comumente alternando épocas de apogeu e crises.

Aliado a este quadro, o fascínio pelo cinema americano contagiava a maioria dos críticos brasileiros das primeiras décadas do século XX. As notas, as matérias, as reportagens, as edições das colunas, raramente tratavam da produção nacional, e quando o retratavam, faziam-no com um tom de desprezo e resignação. Naquele período, no entanto, a produção nacional já oferecia exemplos de que podia dominar os recursos do cinema narrativo de ficção, os chamados filmes “posados”³⁷.

Em meados dos anos de 1920, com o advento do cinema falado e pela dificuldade que as novas técnicas traziam à fabricação dos filmes, a produção americana decaiu por alguns anos, dando espaço para cinematografias de outros países.

Turner (1997, p. 23) observa que a grande indústria cinematográfica está inevitavelmente atada à dominação norte-americana e as movimentações dentro desta indústria acabam afetando todas as outras.

Os novos avanços tecnológicos trazidos pela inclusão da fala exerceram enorme impacto sobre o modo como os filmes eram criados, produzidos, transmitidos, distribuídos e exibidos. Tal fato, fez a indústria cinematográfica passar por profunda transformação durante alguns anos.

A diminuição momentânea de filmes hollywoodianos proporcionou um novo impulso para a produção cinematográfica nos países onde, desde logo cedo, as obras americanas tinham monopolizado os circuitos de exibição. O falado estava desorganizando a produção e a comercialização dos filmes americanos, que dominavam o mercado cinematográfico brasileiro. O cinema americano estava em ligeira crise e fora estabelecido um momento favorável aos mercados dominados por ele (MELLO, 1996b, p. 17).

Mas, como lembra Galvão (1975), cabia ao cinema brasileiro, o rebotalho do mercado cinematográfico. Se nos Estados Unidos o cinema transforma-se rapidamente em indústria, o contrário ocorre no Brasil. A estrutura assimétrica do mercado cinematográfico mundial, caracterizada por um alto grau de concentração e desequilíbrios na promoção e distribuição, era (como ainda é) um persistente obstáculo à constituição de uma almejada indústria cinematográfica no Brasil.

O que vemos, então, é um recomeço, ou seja, outro momento de atraso no apogeu da produção cinematográfica nacional. Enquanto o cinema mudo estava

³⁷ Filmes narrativos

rapidamente se aproximando da maturidade, realizando já algumas obras significativas desse meio e se aproximava do seu auge e também da sua morte, o cinema brasileiro, amador e artesanal, mal tinha tomado conhecimento das contribuições que a estética griffitiana havia trazido ao cinema (MELLO, 1996b).

Em relação aos filmes nacionais que vinham sendo produzidos, os realizadores de *Barro humano* e *Brasa dormida*, que já vinham procurando fazer um cinema mais “sério” e bem acabado, viram nessa crise americana a oportunidade para a consolidação da produção brasileira silenciosa, sobre a qual se fundaria a “produção brasileira no futuro”.

No *Fan*, os textos analisando a produção cinematográfica nacional manifestavam a desilusão e frustração sobre a precariedade do cinema brasileiro e a imoralidade, os temas grotescos e mal desenvolvidos dos poucos filmes produzidos aqui. Em diversos momentos, em consonância com a revista *Cinearte*, proclama que para o cinema brasileiro se desenvolver, era preciso a estruturação da atividade enquanto indústria.

O discurso de ambos os grupos era que a carência de uma estrutura industrial que concentrasse as atividades voltadas à produção cinematográfica de forma regular e ordenada, transformava o filme brasileiro numa “invenção rudimentar”, “sem personalidade própria”, “uma versão piorada do cinema americano”, sem maiores atrativos.

Castro (1928, p. 1) refletindo esta questão afirma que:

Se Beijo Que Mata nada tem de científico e é imoral, nem há palavras para exprimir o que é *Morphina*, essa injúria a cinematografia, esse descabro de pornografia e descaramento, essa desonra ao cinema nacional, da qual nos ocuparemos detalhadamente em artigo especial.

A fragilidade ou inexistência de uma indústria de cinema brasileira mostrava a falta que este aspecto fazia quando se pretendia constituir uma cinematografia nacional. O caráter artesanal do cinema aqui produzido encarecia o custo das produções e, por isto, não atraía apoiadores e investimentos e nem gerava lucro posterior. Além disso, há que se considerar que a inexistência de uma indústria cinematográfica nacional consolidada fazia com que a parca produção cinematográfica nacional fosse engolida pela avalanche de produções americanas.

Para o *Chaplin Club*, a produção do filme-modelo *Barro humano* e a fundação da *Cinédia* eram indicadores da esperança que o cinema brasileiro poderia contornar os rumos anteriores de sua história e fundar aqui uma indústria forte e competitiva, e, apesar de o cinema falado demonstrar sinais de sua força, o final do cinema mudo não parecia evidente para aqueles que naquele momento faziam o cinema brasileiro. Pensava-se que as duas estéticas poderiam conviver e que, se a mudança pelo falado ocorresse, ela se daria ao longo de um processo muito lento (MELLO, 1996b, p. 17).

Tanto mais quanto a crise seria não é mais agora aqui, mas nos Estados Unidos. São os produtores americanos que estão em má situação. O filme falado não está mais dando o que dava e as versões em línguas estrangeiras não resolveram por enquanto de modo nenhum as dificuldades de exportação. Tudo como no momento em que precisaram mudar para o cinema falado por necessidade de tentar uma "novidade". Chaplin mais uma vez em cena, afirma a volta imediata ao cinema sem fala numa porcentagem de 60% dos filmes a serem produzidos. Por toda a parte espera-se uma mudança e *City Lights* parece que vai ser mesmo o sinal da volta ao bom caminho. Nunca as possibilidades do cinema silencioso foram maiores. Agora mais do que nunca desanimar seria um absurdo. Fiquemos portanto calmamente à espera (O FAN, 1930, pp. 14-15).

Hoje está claro para nós que foram duas ilusões: tanto a permanência da crise americana, quanto a coexistência das duas formas de cinema. A vitória do cinema mudo nunca passou, entretanto, do plano das aspirações, dos sonhos e principalmente das conversas, mas foi o que gerou o melhor momento do filme mudo brasileiro. Mas, só os novos dados e a perspectiva do tempo vieram mostrar este fato. Naquele período, o meio cinematográfico brasileiro não percebia isso, sendo que tal diagnóstico se estendeu até 1931, atuando contra as evidências que vinham dos movimentos da indústria cinematográfica americana.

1.7 - O Fan e o cinema brasileiro

Os artigos que analisam mais profundamente o cinema brasileiro foram todos escritos por Faria. O primeiro texto intitulado *Cinema russo e cinema brasileiro*, foi publicado na segunda edição do *Fan*. Neste artigo ele abre o debate fazendo um paralelo entre a produção cinematográfica russa, apontando reconhecimento e ações do governo deste país para com a nova arte e observa quais os avanços deste para com a produção

de seu país, apresentando-as como uma crítica ao governo brasileiro que se mostrava pouco ou nada disposto a interferir na precária produção nacional precária daquele momento.

Segundo Faria (1928c, p. 1):

Mas, não me é possível entretanto deixar sem um grande aplauso todo o movimento cinematográfico que se vem efetuando na Rússia nova. Discutir o valor das obras em si, para nós, seria falar levemente. As grandes realizações não chegaram ainda até cá. Ou, delas a que chegou - *Ivan, o Terrível* - não basta para um julgamento público, se bem que particularmente já me tenha esclarecido bastante sobre o valor das novas teorias.

Seguindo a premissa de “neutralidade política” do clube, Faria neste texto toma o cuidado em se precaver que sua análise não contemple qualquer referencial que não seja estético, procurando não tecer qualquer consideração ao regime comunista que vigorava então neste país.

Nas palavras de Faria (1928c, p. 3): “Vamos nos guiar, pois, pelo que se diz, pelo aplauso que é quase unânime. Ou melhor, vamos abstrair do valor das produções, para só considerar o esforço empregado”.

Apesar da pretensão, ela não se sustenta. Toda e qualquer observação de fatos não é desprovida de valores e a própria escolha do objeto de pesquisa depende de preferências pessoais do crítico. E por outro lado, o autor está inserido na sociedade, é sujeito da realidade e interage com ela.

Por isto, Faria vai tomar partido pelo cinema brasileiro ao discorrer que o cinema ao longo dos anos adquiriu uma importância tal que não mais poderia ser ignorado pelo governo brasileiro.

Neste sentido, observa que o governo russo, ao contrário do brasileiro, estava trabalhando de forma consistente e continuada em prol desta arte, sendo que este esforço estava colhendo valiosos frutos. Versa que os russos rapidamente perceberam as várias utilidades de uma obra cinematográfica, que para além do caráter de entretenimento, poderia se tornar um produto cultural, ser utilizada para fins educacionais e ainda acentua seu valor como propagador de ideias.

Assim, ambiciona que estas mesmas ações adotadas pelos russos deveriam servir como parâmetro para o cinema brasileiro. De acordo com Faria (1928c, p. 3):

A epígrafe é bem significativa. Traduz bem a importância capital que o cinema adquiriu aos olhos dos dirigentes das repúblicas soviéticas. Compreenderam tudo o que o cinema vale como arma de educação de um povo, todas as suas possibilidades como propagador de ideias. Aliás, não tinham bem defronte dos olhos o exemplo dos Estados Unidos que vão impondo pouco a pouco ao mundo sua moral, seus divertimentos, seu modo de vida, em grande parte pela influência do cinema sobre as jovens gerações? Era só aprender, seguir o exemplo.

O autor argumenta que as razões do atraso do cinema brasileiro em relação a outras cinematografias dependia, antes de tudo, de fatores políticos. Não havia por aqui, qualquer incentivo à produção, ao contrário do que estava acontecendo por parte dos russos, que haviam criado uma produção cinematográfica capaz de competir com os grandes países produtores, e suscitado todo um programa de governo voltado a esta arte.

Assim como a *Cinearte* vinha promovendo, Faria, neste texto, contribui para sensibilizar e informar as pessoas para o embate pela elaboração de políticas para o cinema:

O governo quis fazer cinema na Rússia. E fez-se cinema na Rússia. É inacreditável que durante esses 10 anos de crise se tenham conseguido os resultados que se conseguiu. É extraordinário mesmo que o governo não só tenha criado um cinema capaz de competir com o dos grandes países produtores, mas também que se tenha organizado ao redor disso todo um programa teórico de ensino e preparo para o cinema. O programa do Instituto de História das Artes é decisivo, sob esse ponto de vista. São técnicos que vão sair desses cursos, novos Eisensteins e novos Poudowkines... (FARIA, 1928c, p. 3).

Analisando que o cinema ao longo dos anos, este adquiriu uma importância social e cultural equivalente à grandeza econômica que já dispunha naquele momento, Faria contesta que o cinema russo seja utilizado apenas como propaganda pelo governo russo. Há, em sua opinião, vários elementos anteriores a isto, seu valor artístico, educativo, informativo.

Ao lutar pelo cinema brasileiro, Faria entende que não está orientado por estreito patriotismo ou incoerente ufanismo. Segundo ele, o que é indispensável conseguir, na realidade, são condições para a eclosão e incremento das manifestações culturais e artísticas e seu exercício e fruição pelo maior número possível de pessoas.

Faria entende que a valorização da arte implica e pressupõe a sua divulgação. Conhecer, valorizar, apoiar e incentivar o cinema brasileiro não é, e nem poderia ser,

atitude nacionalista, mas programa de governo visando um incentivo à produção artística a serviço da cultura nacional.

Uma objeção, porém, vem sempre a boca dos que detratam o cinema russo. Dizem com desprezo: - cinema de propaganda. Abstenhamo-nos de um julgamento mais profundo, que necessariamente será discutir o comunismo em si. Retenhamos apenas a lição de um governo que num momento de crise compreende a importância do cinema como força educacional, como força artística. E que o emprega vencendo todas as dificuldades (FARIA, 1928c, p. 3).

Na sequência, Faria questiona as prioridades da agenda do governo brasileiro, que em sua visão, investia em projetos polêmicos, paliativos. Se por um lado, nos programas de governo se projetasse um “país moderno”, “desenvolvido”, dentro deles, o autor observa que não havia qualquer proposta de investimento em cinema. De fato, a produção cinematográfica nacional foi ignorada pelo Estado até o final da República Velha. Foi apenas Getúlio Vargas, a partir de 1930, que “enxergou”, depois de muita pressão, a relevância do cinema para seu projeto político³⁸.

Outros governos deviam, precisavam olhar bem para Moscou. Talvez que, em vez de fazerem estradas para os capitalistas passearem as suas "Packards", ou em vez de mandar chamar um urbanista francês para vir brincar de fazer jardins de boneca nas praias da Capital, talvez que olhassem mais seriamente para outras necessidades do país, para a indústria cinematográfica brasileira, lembremos, puxando brasa para a nossa sardinha (FARIA, 1928c, p. 3).

Neste momento, a indústria cinematográfica já se posicionava como a terceira em força econômica nos Estados Unidos. Sendo assim, segundo Faria, o que faltava ao cinema brasileiro eram capitais e a proteção contra os exibidores que não desejassem exibir o filme nacional, tendo em vista que nossa então produção era muito ruim e desta forma não rentável. A produção cinematográfica nacional, no período, é restrita, isolada e efetuada em meio a grandes dificuldades. Evidencia-se por marcantes realizações individuais e expressivos surtos regionais, era realizado de forma artesanal e incapaz de estruturar e organizar um mercado exibidor para os filmes aqui produzidos. É

³⁸ Lucas (2005, p. 18) mostra que apenas no primeiro governo Vargas (1930-1945) o Estado se reconheceu como um ator central para o desenvolvimento do cinema brasileiro resultado de grandes tensões e articulações políticas, sociais, educacionais e religiosas. O cinema foi claramente inserido no projeto cultural desta gestão. Contando com órgãos que produziam películas em seu aparato administrativo, tais como o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), o Estado censurou, financiou, regulou e promoveu o cinema sobretudo através da formulação de uma legislação específica, tendo uma atuação importante no desenvolvimento da área.

importante notar que Faria, em momento algum, se opõe ao monopólio do cinema americano:

E que só o que nos falta são capitais e a proteção contra o exibidor que não quer por no cartaz o filme nacional porque já sabe que o público não entra, preferindo ir ver qualquer outra coisa que tenha rótulo estrangeiro? (Aliás, o público tem uma certa razão. O que se exhibe de filmes nacionais? É *Vício e Beleza*. É *Morfina*. Entretanto, todos nós sabemos que existem outros... Porque, então, não são mostrados ao público? Quanto a pretender defender nos dois filmes citados o cinema nacional, seria ser amigo-urso. Longe de mim semelhante intenção). Se o governo sabe disso, não parece. Oficialmente ignora (FARIA, 1928c, p. 3).

Nos Estados Unidos, no entanto, o cinema se industrializou em largas proporções e se lançou à conquista, manutenção e domínio de mercados em todo o mundo. E neste sentido, Faria até ironiza, afirmando que para piorar o quadro da produção nacional, quando o governo brasileiro perceber a importância deste segmento, logo trataria de lhe taxar com impostos diversos dificultando a sua realização.

Faria volta a abordar o cinema brasileiro no artigo *De “Sally de meus Sonhos”³⁹ a “Braza dormida”* publicado na quarta edição do *Fan*. Neste texto, versa que devido a colossal distância técnica entre o cinema americano e o nacional, até aquele momento não poderia haver qualquer base de comparação entre as duas produções.

Mas *Braza dormida* veio mudar este paradigma e mostrar que o valor artístico de uma obra, muitas vezes consegue superar os problemas, ou no caso, atrasos técnicos do cinema brasileiro. Faria (1929e, p. 1) comenta que:

Hoje, vistos ambos, me parece que *Braza dormida*, com todas as suas falhas, é bastante superior a *Sally de meus sonhos*, com toda a sua aparente perfeição. Pode ser que nos Estados Unidos com o terrível Moviefone a zunir *Mother knows best* tenha a sombra de um valor. Aqui nem isso.

Sally de meus sonhos foi um dos primeiro filmes falados a chegar ao circuito exibidor nacional, fato que provocou a fúria de Faria (1929, p. 1):

Aqui, o único valor real que o filme tem é mostrar, para quem queira o veja, o abismo que é o cinema falado. As traves que coloca no

³⁹ *Sally de meus sonhos* (Mother knows best, 1928, de John C. Blystone)

progresso do cinema. O filme é lastimável sob esse ponto de vista. Há sequências inteiras de pura "ornamentação sonora" (... a "ornamentação visual do cinema demillesco). O final sobretudo... um monumento imperecível levantado a cretinice humana.



Ilustração 3: Cartaz de *Braza Dormida*

A discordância de Faria entre a qualidade dos filmes realizados aqui e o desejado pela crítica é acentuada pela comparação com o cinema americano, modelo de cinematografia, em torno do qual partem as reclamações a respeito do que não se faz e deveria ser feito, do que deve ser apresentado ou não pelo cinema produzido aqui.

Faria entendia que a direção e o *cenário* eram as principais características de um filme e nestes quesitos, *Braza dormida* obtinha um resultado superior a *Sally de meus sonhos*, mesmo considerando que este possuía melhor história e fotografia.

Os motivos deste episódio, segundo Faria, correspondem ao fato de *Sally de meus sonhos* não ter um diretor de personalidade que colocasse um pensamento dentro do filme, imprimindo uma característica própria na forma de desenvolver o enredo, fugindo do convencional ao conduzir os atores e no seguimento do roteiro. Para ele, o diretor deste filme não conseguiu sequer “construir qualquer coisa do que uma simples narração de história” (FARIA, 1929e, p.1).

No final do artigo, Faria tece comparações entre os *scenários*, para mostrar as diferenças entre as densidades de um filme mudo e outro falado. Afirma que apesar do filme de Humberto Mauro não ter a qualidade técnica da produção do filme americano, por outro lado este não é vazio e com “banalidade irritante”. Poderia não ser uma grande contribuição ao cinema mudo em um nível mais amplo, mas era um passo significativo, principalmente para o cinema brasileiro. E neste sentido, ele revela que prefere obras que possuem grandes defeitos, mas também grandes qualidades às obras que não têm defeitos, mas também nenhuma qualidade que os compense.

Assim, Faria neste texto lamenta que um *cenário* de valor, como o de *Braza dormida*, seja intensamente prejudicado pela inexistência quase total de meios de realização.

O segundo filme nacional digno de atenção pelo clube foi *Barro humano* de Adhemar Gonzaga, produção que foi vista, em um clima de grande euforia, pelos integrantes do *Chaplin Club* diretamente dos estúdios da produtora *Benedetti Film*, ainda sem qualquer corte ou ajuste, ou seja, da forma como o diretor havia idealizado, procedimento que ocorria nos países europeus para testar a potencialidade e os erros dos filmes ainda não lançados.

Novamente, quem mais se interessou pelo filme foi Faria (1929i, p. 3) que fez vários elogios a essa produção.

Barro Humano nos entusiasma. Procurar medir o grau cinematográfico do filme é ficar aquém de sua significação. É esquecer a estupenda odisséia do seu ano e meio de elaboração. É ficar insensível a força extraordinariamente afirmativa com que *Barro Humano* fala de nossa mocidade.

Barro humano segundo Faria, é um passo que o cinema brasileiro dá no caminho certo, sendo significativa contribuição que o Brasil dá para o desenvolvimento desta arte.

[...] e nos afirmar que o nosso cinema não era mais aquele pimpolho mal educado a quem se perdoavam as gracinhas terríveis como *Morphina* e *Vício e Beleza*, ou as ingenuidades todas como *A Filha do Advogado* e *Fogo de Palha*. *Braza Dormida* nos revelou que ele de há muito, já atingira a idade da consciência (FARIA, 1929i, p. 3).

Para Faria (1929h, p. 3), assim como para muitos críticos da época, o dado imprescindível para se decretar a existência do cinema brasileiro seria a qualidade artística. Deste modo, termina seu raciocínio afirmando que “*Barro Humano* vem nos mostrar como o rapazinho se fez homem”, ou seja, que então o cinema brasileiro conseguiu realizar uma produção de qualidade e nos mesmos moldes do cinema americano.

Barro humano, além do êxito comercial e crítico, adquiriu um prestígio intelectual e artístico considerável. Os exigentes integrantes do *Chaplin* aclamavam o filme e alguns jornalistas e escritores, como Olegário Mariano e Álvaro Moreyra, provisoriamente se converteram ao cinema brasileiro.

E não podemos deixar de observar que o cinema desejado no Brasil seguia uma tendência mundial de se fazer dos filmes uma “vitrine”, um ponto de celebração das virtudes nacionais, excluindo tudo que fosse considerado popular e imoral. Mostrar o Brasil ao Brasil para que este pudesse se mostrar ao mundo dotava o cinema de uma importância fundamental como veículo auxiliar à “formação do povo brasileiro”, ou seja, na criação de uma representação moderna e civilizada da sociedade brasileira que o ajudaria a se conhecer.

As imagens do Brasil que deveriam esses filmes veicular era de modernização, urbanização, juventude e riqueza, evitando o típico, o exótico e sobretudo a pobreza e a presença de negros no país. Em torno destas e de outras características, a crítica especializada e os educadores se uniram para criar um cinema que se afastasse dos filmes feitos até então, um cinema digno daquilo que era idealizado para o conjunto da sociedade como imagem desejável desta, ou seja, como um monumento (MORETTIN, 2005, p. 49).

Portanto, *Barro Humano* e *Braza Dormida* foram produtos do desejo do *Fan* e de *Cinearte* de alinhar o cinema brasileiro a estes costumes e padrões, uma tentativa de transformar o cinema aqui produzido em vitrine de uma sociedade urbana, civilizada e cosmopolita em contraposição a um cinema de caráter popular e amadorístico que vigorava naquele momento. Eles se inspiravam na estética do luxo e da aparência dos filmes americanos e foram obras que buscavam corresponder aos desejos de através dos filmes nacionais, exibirmos uma “imagem civilizada” do Brasil no roteiro, nos cenários e personagens (GOMES, 1974).

Segundo Galvão (1975, p. 58):

Os críticos da época reclamavam contra o caipirismo dos nossos filmes, das nossas atrizes que não sabiam como sentar-se, dos nossos atores que usavam smokings como se fossem garçons, das pseudo-cenas de sociedade, em que, após o luxuoso banquete de finas iguarias servido a milionários por milionários, a dona de casa, decotada e cheia de jóias, levanta-se, empilha os pratos e tira a mesa.

Deste modo, o aparecimento de *Braza dormida* (1928)⁴⁰ de Humberto Mauro, assim como de *Barro humano* (1929) de Adhemar Gonzaga, foi para eles um acontecimento louvável para o desenvolvimento do cinema brasileiro.

Assim, Faria elege que tanto *Braza dormida* como *Barro humano*, devido às suas qualidades artísticas, poderiam ser exibidos em qualquer lugar do mundo. E vai mais longe afirmando que com eles, a cinematografia brasileira tinha atingido sua maioria nesse momento crítico.

Faria volta a tratar de *Braza dormida* na sétima edição do *Fan* quando examina o conjunto da produção brasileira em 1929. Ataca duramente *Acabaram-se os otários*, chanchada de Luiz de Barros com Genésio Arruda, o primeiro filme de enredo brasileiro sincronizado, e despreza *Veneno branco*, que procurou repetir, sem resultado, o êxito comercial de *Vício e beleza*. Discute ainda um pouco *A sinfonia de São Paulo* e *A escrava isaura*, obras que considera, sem maiores explicações, como “produções pretensiosas e fraquíssimas” (GOMES, 1974, p. 277-278).

Em sua análise, Faria afirma que o ano de 1929 fora, apesar da escassez de títulos, um ano interessante para cinematografia nacional por conta da qualidade dos filmes lançados:

Deixa-nos portanto esse ano de 1929 uma boa lição. Essa de que é preciso fazer cinema e não espetáculo. Porque cinema nós podemos - e já sabemos fazer - apesar de toda a falta de recursos materiais que cercam esses nossos realizadores que como Humberto Mauro ou A. de

⁴⁰ A produção de *Braza Dormida* foi ambiciosa, contou com a fotografia de Edgar Brazil que se tornaria um dos maiores fotógrafos de cinema da época, tendo também fotografado em *Limite* de Mário Peixoto em 1930. O filme narra a história do jovem Luís Soares que é mandado para o Rio de Janeiro pelo pai industrial, para estudar. Na cidade grande, o rapaz gasta toda a mesada e abandona os estudos. Consegue emprego como gerente de uma usina no interior e se apaixona pela filha do proprietário. Enciumado, o ex-gerente escreve cartas anônimas ao dono da usina revelando o namoro de sua filha com Luís. Não querendo o casamento, o pai afasta a filha da usina, mas, durante uma festa, os dois se apaixonam de novo. Enquanto acontece a festa, o ex-gerente joga uma bomba na usina e, quando Luís retorna, entram em luta corporal, caindo o ex-gerente num bujão de melado fervente, onde morre. Percebendo a integridade e as boas intenções do rapaz, o proprietário finalmente permite o casamento dos dois.

Gonzaga procuram fazer cinema sem se apoiar no sucesso fácil de um romance conhecido ou de uma novidade que atrai como a do cinema falado. São esses nomes, são as obras que eles realizam, que é conveniente apoiar (FARIA, 1930b, p. 8).

Mesmo com a deficiência técnica das produções nacionais, Faria entende que estas obras deveriam ser apoiadas, não importando as falhas que continham e lembra que mesmo os grandes clássicos do cinema não deixavam de possuí-las. Afirma que a função da crítica não é somente apontar os erros da produção estrangeira, da qual admite não ter poder de influência, mas o da produção nacional, sobre o qual não apenas podia opinar como tinha o imperativo de influenciar.

2. A CRISE DO CINEMA MUDO E O DEBATE EM TORNO DE *AURORA*

2.1 - A crise de uma linguagem e a fidelidade irrestrita a Charles Chaplin

Em 1928, o cinema falado estava ganhando espaço no gosto do público, por parte da crítica e rapidamente suplantando o mudo, mesmo tendo neste momento uma qualidade muito inferior. Nesta transição de estéticas expressivamente diferentes é estabelecida uma crise na linguagem cinematográfica, quadro que mobiliza uma série de campanhas idealistas em defesa ou contrária a fala nos filmes (AUMONT, BERGALA, MARIE e VERNET, 2002; MELLO, 1997).

Segundo Aumont e Marie (2006), o aparecimento do cinema falado implicou uma verdadeira revolução não só na estética do filme, mas principalmente nas técnicas de produção e nos níveis econômicos da indústria cinematográfica. No Brasil, como em outros países, Silveira (1978) relata que o falado encontrou simultaneamente acirrada oposição de uns e irrestrita aceitação de outros. Estes debates foram levantados por cineastas e críticos que temiam o empobrecimento da experiência visual uma vez que as falas nos filmes estava a dilacerar todo um conjunto de linguagens adquiridas pelo cinema em sua então breve história. De fato, até que a estética falado estivesse totalmente adaptada ao cinema, durante alguns anos, a qualidade dos filmes decaiu consideravelmente.

Por estar estreitamente ligado ao desenvolvimento de novas tecnologias, o cinema passou por constantes mudanças na sua forma de produção e exibição e mesmo hoje não podemos afirmar que as produções cinematográficas mais recentes atingiram uma linguagem definitiva, livre de espaços para evolução ou transformação. Dos primeiros experimentos ópticos, até as tecnologias digitais atuais, tivemos diferentes formas de representação da realidade.

Portanto, o cinema mudo é, antes de tudo, uma época do cinema, que acabou por volta de 1930 e de um ponto de vista estético e crítico, é uma forma de arte diferente do cinema falado.

O argumento básico dos defensores das produções mudas consistia em afirmar que se a cena fosse bem representada, dispensa explicações verbais ou escritas. Ou seja,

tudo aquilo que corresponde à essência do cinema deveria ser divulgado ou sugerido pela imagem, elemento essencial do cinema. Desta forma, a história deveria ser compreendida com o mínimo de elementos externos à obra. O público deveria reconhecer de imediato as situações mostradas na tela, com pouco ou nenhum apoio de uma legenda ou cartão de título inicial. Muitas das informações necessárias para entender a obra, portanto, não estavam na tela, mas no contexto cultural lido pelo espectador. A familiaridade era produto de um delicado jogo de denotação e conotação e interpretação entre o filme e seu público (AUMONT, BERGALA, MARIE e VERNET, 2002; MELLO, 1997).

Um exemplo que ilustra este quadro é a passagem de *Luzes da Cidade* (City Lights, 1931) de Chaplin, onde Carlitos compra uma rosa de uma garota cega. Na cena, o personagem andarilho passeava tranquilamente pela rua, quando em dado momento encontra uma jovem cega que vendia flores para se sustentar. Ao perceber a deficiência da garota, ele se compadece e encanta-se por ela. Por conta de um mal entendido (quando ele se despede, ela ouve fechar a porta de um carro que estava estacionado na rua), a garota acaba pensando que o personagem andarilho é, na verdade, um milionário e eles passam a se relacionar.



Ilustração 4: Cena de *Luzes da Cidade* onde o andarilho Carlitos é confundido com um milionário

Outro fator importante a considerar é que a falta de fala e som mecanicamente sincronizado não significava exibição silenciosa. Para que houvesse entendimento do conteúdo eram introduzidas legendas no filme para esclarecer as situações para os espectadores. O acompanhamento musical era feito, normalmente, por um pianista ou pequena orquestra ao longo da exibição do filme, ocasionando uma “confusão” sonora, composta de música ao vivo, ruídos, locução improvisada, gargalhadas. Desta forma, os sons existentes acompanham os movimentos das personagens e suas emoções de forma a transmitir a intensidade da trama (AUMONT e MARIE, 2006).

Voltando, é interessante pontuar que a gramática cinematográfica atingiu a maturidade plena antes da substituição dos filmes mudos pelos falados. Por isso, Aumont, Bergala, Marie e Vernet (2002) pontuam que não é surpreendente que a chegada do “cinema falado” tenha encontrado duas respostas radicalmente diferentes. Para alguns, foi saudado como a realização de uma verdadeira “vocalização” da linguagem cinematográfica, vocalização esta que fora até então suspensa por falta de meios técnicos.

Para outros, ao contrário, a fala era muitas vezes recebida como um verdadeiro instrumento de degenerescência do cinema, como uma incitação a justamente fazer do cinema uma cópia, um duplo do real, à custa do trabalho sobre a imagem ou sobre o gesto. Essa posição foi adotada, às vezes até de maneira excessivamente negativa, por um bom número de diretores, alguns dos quais demoraram muito para aceitar a presença da palavra nos filmes (AUMONT, BERGALA, MARIE e VERNET, 2002; MELLO, 1997).

Assim, não foram poucas as “viúvas” do cinema mudo, mesmo depois do advento do cinema falado e não foi sem luta que ele chegou ao fim, mesmo quando o segundo já se fazia presente ou ao menos já era de conhecimento a existência de películas como *O Cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*, 1927)⁴¹. Mas, é importante ressaltar

⁴¹ *O cantor de jazz*, realizado em 1927 por Alan Crosland, ocupa um lugar único na História do cinema: foi o primeiro filme falado. Conta a história de um conflito de gerações numa família judia, entre Cantor, um pai que pretende que Jakie, seu filho, cante na sinagoga e este, que se dedica, ao invés, à música profana, sob o nome artístico de Jack Robin, tornando-se um *entertainer* de *cabaret*. O pai só lhe perdoará a traição no seu leito de morte. O fato de ter arriscado num filme falado foi uma aposta ganha pela Warner Brothers. Anos antes, Thomas Edison e Lee De Forest haviam feito experiências bem-sucedidas em combinar efeitos sonoros com imagem real. Para protagonista do filme, foi escolhido uma vedeta do teatro musicado da Broadway que preferiria a célebre primeira frase do cinema falado: *You Ain't Heard Nothing Yet, Folks...* Contudo, dos cerca de 90 minutos que compõem o filme, só cerca de 20 minutos se referem a seqüências faladas, sendo que o restante é uma combinação de cenas mudas com orquestrações gravadas. Jolson celebrizaria canções como *My Mammy*, *Blue Skies* e *Toot Toot Tootsie Goodbye* que fizeram do filme um êxito sem precedentes na sua época, entusiasmando plateias mundiais. O filme mereceu dois *remakes* de inferior qualidade: um realizado em 1953 por Michael Curtiz com

que, como lembra Xavier (1978), quando os integrantes do *Chaplin Club* buscaram adentrar na discussão, a batalha estava no seu começo e o cinema mudo era a única realidade.

Com o advento da fala nos filmes, os intelectuais do *Chaplin Club* em consonância com críticos europeus e cineastas temeram pela volta do “teatro filmado”⁴², nos termos dos então condenados *films d’art* dos primórdios da *Pathé Frères*. Na passagem para o cinema falado, tanto por questões técnicas (um maquinário maior, mais caro e mais pesado) quanto pelas incontáveis adaptações de obras teatrais (aproveitando o amplo repertório de peças clássicas ou de sucessos contemporâneos), foi apontado um possível “retrocesso” de uma linguagem que atingira seu auge no final da década de 1920.

Mello (1997, p. 61) observa que a imagem cinematográfica era o que havia de mais importante nesta visão de cinema e devia fluir e desenvolver-se continuamente e sem interrupções em cena. Porém, com a introdução da fala, a câmera voltava a se limitar a filmar a “arte dos atores”, não mais fazendo a distinção entre meio de expressão e meio de reprodução. Deste modo, a introdução da voz dos atores era considerada como uma “mitificação da evolução técnica”, pois anulava o efeito da visualização uma vez que retirava a imagem do centro das atenções.

Por isto, o filme falado era desprezado pelo *Chaplin Club* por ser considerado como um “erro”, “uma calamidade”, logo, não conseguiam compreender os motivos de os produtores não enxergarem como o cinema estava a se lançar a um “abismo”, a tamanho “retrocesso”, segundo suas concepções. E isto, segundo a fala de Faria (1928d), “no momento em que as mais modernas teorias sobre o *scenario*”⁴³ versavam

Danny Thomas e Peggy Lee como protagonistas e outro, mais recente, datado de 1980, e com o argumento adaptado aos tempos do *rock*, com Neil Diamond e Laurence Olivier nos principais papéis, dirigidos por Richard Fleischer. (The Jazz Singer. In. **Internet Movie Data Base**. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0018037/>. Acesso em 10/02/2011).

⁴² Transposição mais ou menos direta de peças vistas em sua versão cênica para o cinema. Segundo Andrew (2002), na opinião dos críticos das teorias formativas do cinema, a ideia de “teatro filmado” era uma espécie de insulto à sétima arte. Ela negaria algo essencial ao cinema, a apresentação de ações pelo jogo entre as imagens, e colocaria em primeiro plano como produtor de sentido o elemento fundamental do texto teatral, a palavra. Desde Griffith, os cineastas tentam encontrar forma puramente cinematográfica para a adaptação de obras teatrais, investindo quase sempre numa montagem complexa ou no poder expressivo da fotografia.

⁴³ Roteiro, documento literário que descreve todo o filme.

pela absoluta supressão dos letreiros”, definindo o cinema cada vez mais como “arte essencialmente visual”⁴⁴. Nas palavras do autor:

Será que a América não vê que o film falado é uma retrogradação de não sei quantos anos, uma volta aos primeiros dias em que se confundia cinema com filmagem de teatro? Teatro. Aproximação do teatro. Volta à teatralidade. [...] Em uma palavra, que o film falado é um erro, desses mesmos sinistros, sobretudo num momento em que as mais modernas teorias sobre o *scenário* são pela absoluta supressão dos letreiros, definindo assim cada vez mais o cinema como arte pura, essencialmente visual... (FARIA, 1928d, p. 3).

Desde a sua origem até o seu apogeu, o cinema mudo evoluiu, passando por várias etapas. Aumont e Marie (2006, p. 47) afirmam que esta estética assumiu e buscou sua especificidade na “linguagem das imagens” e na expressividade máxima dos meios visuais; foi o caso, quase sem exceção, de todas as grandes “escolas” dos anos de 1920 (a “primeira vanguarda” francesa, o cinema soviético, a escola “expressionista alemã”, entre outras), para as quais o cinema deveria explorar a força narrativa das imagens desenvolvendo-a o máximo possível.

Este momento, final da década de 1920, fora o ápice do cinema mudo. Tanto o surrealismo alemão, como os épicos americanos, os filmes experimentalistas franceses e soviéticos conquistavam a crítica e o público graças ao poder enorme que os grandes realizadores de então tinham em criar universos primorosos. Embora essas características do cinema mudo afluíssem em várias limitações para os autores da época, isto favorecia o uso criativo e inteligente dos recursos técnicos, trazia prestígio e reconhecimento, como também estilo próprio e peculiar às atividades dos cineastas.

Por isto, para o grupo, não por acaso, os primeiros anos de produção integralmente falada, ou sonora, foram considerados anos de completa estagnação para o cinema. O peso da nova descoberta: a palavra – a palavra ainda não “assimilada” pelos novos cineastas – para eles, esmagava toda e qualquer possibilidade de criação e asfixiava de tal modo o poder de expressão da imagem que nos meios culturais, chegou-se até a duvidar do futuro do cinema como arte (FARIA, 1964, p. 29).

Para o *Chaplin Club*, o que era apresentado nestas produções, eram “cenas” faladas e fotografadas que sucediam a “cenas” faladas e fotografadas – não eram filmes criados pela visão de cineastas. A não ser quando, esporadicamente, um diretor mais

⁴⁴ É importante fazer a ressalva que a defesa da liberdade de pensamento pretendida pelo grupo, abria espaço para a publicação no *Fan* de artigos contrários esta orientação política do clube.

inspirado ou mais consciente da natureza da linguagem do cinema, conseguia driblar as dificuldades técnicas para a filmagem trazidas por estes novos equipamentos. Pequenas exceções que quase não chegavam a contar no balanço desse período inicial, todo ele dominado pelas revistas musicais, por óperas e operetas, enfim, pelo teatro, de modo geral (FARIA, 1964, p. 29).

O receio e a apreensão do clube era que o cinema ao longo dos anos havia caminhado significativamente em sua linguagem particular e deste modo não poderia pensar em voltar atrás. Assim, como defensores intransigentes do cinema mudo, os membros do *Chaplin Club* afirmavam que as produções sonoras só convergiam para a desmoralização do cinema. No *Fan*, as críticas sobre os filmes falados caminhavam no sentido de apenas protestar contra a sua existência e contra a “imbecilidade do público” que os aceitava. Não era necessário discuti-los, porque para o clube eles “não eram dignos disto”.

Não há nenhuma crítica cinematográfica escrita pelo *Chaplin Club* durante aquele período que não esteja impregnada de polêmica contra o cinema falado. O grupo chegou a acreditar que exista até mesmo uma “incompatibilidade natural” do cinema com as falas. Insistindo em várias passagens que o “grande caminho único” para o cinema correspondia à estética do cinema mudo. Outro exemplo desta histeria está nesta passagem de Mello (1928, p. 2) na qual afirma que:

Pois bem senhores quer me parecer, que o desenvolvimento sempre crescente de uma arte que tenderia cada vez mais para o progresso, tem o seu fim próximo. Querem dar fala ao cinema, querem dar-lhe canto, sincronização, o diabo, enfim. Então para completar emoção é preciso que o cinema fale como dizem os derrocadores? É preciso que Jim Apperson da *Big Parede* fale, ou que o Chinezinho de *Broken Blossoms* cante para que se sinta emoção real, intensa? Não, puro erro, erro crasso.

Inicialmente, a embrionária crítica de cinema no país tratava da discussão sobre os filmes falados com franca hostilidade, especialmente no caso de *O Fan*. As primeiras impressões de *Cinearte* também seriam contrárias, embora não com a mesma veemência. Contudo, gradualmente a revista se torna mais flexível frente ao sucesso avassalador das primeiras exhibições no Brasil de filmes falados americanos, além de esperançosa quanto à aceitação da produção sonora brasileira.

Gomes (1974, p. 347) aponta que a posição da equipe de *Cinearte* e dos rapazes do *Chaplin Club* era de início, idêntica. A diferenciação se processará porque Adhemar Gonzaga, Pedro Lima e seus companheiros procuraram aos poucos se adequar aos rumos que o cinema industrial americano estava tomando, ao passo que Faria, Rocha, Castro, Mello e seus amigos permaneceram num universo estético de valores intemporais.

Neste momento, o grande referencial na defesa do cinema mudo responde por Chaplin que foi um dos cineastas que mais fervorosamente se contrapôs ao cinema falado e não à toa se tornou patrono do clube brasileiro. Durante parte de sua carreira, o cineasta se recusou veementemente a aceitá-lo, justificando que ele atacava as tradições da pantomima que fora estabelecida na tela com dificuldade e a partir das quais a arte cinematográfica deveria ser julgada⁴⁵.

Esses trabalhos não estão isentos de uma relação fascinada com seu objeto. Logo na primeira edição do *Fan*, a imagem de Chaplin aparece em destaque na capa da revista, ao lado do editorial anunciando o lançamento e os propósitos da publicação.

De modo geral, os editoriais foram escritos de forma a causar impacto no público leitor e a obter sua imediata simpatia, além de revelar pistas importantes para caracterizar as ambições e dilemas intelectuais enfrentados pelo clube. Foram frequentes os textos escritos sob a forma de manifesto pela liberdade de opinião expressados na revista, tais como julgamentos contrários ao espaço dado ao cinema falado na imprensa em geral, e a afirmação da independência do grupo em relação aos produtores, e ao próprio cinema brasileiro, embora não deixassem de criticá-lo.

No *Chaplin Club* havia apenas duas unanimidades críticas: a recusa total do cinema falado e a genialidade do cinema de Chaplin. Ambas as questões não obtiveram muita justificativa por parte dos integrantes, a repulsa ao falado gerou apenas artigos imaturos, desnecessários e a obra de seu patrono nunca fora examinada, sequer houve qualquer disposição nesta direção. Mesmo com os constantes ataques à voz dos atores nos filmes, não houve no *Fan* um debate preciso em defesa do cinema mudo. Já a figura de Chaplin, e sua postura contrária ao falado, foi invocada em vários momentos como

⁴⁵ Embora o cinema falado no momento estivesse se tornando padrão dentro do meio cinematográfico, este recurso fora incorporado na obra do cineasta apenas a partir de *O Grande Ditador* (1940).

justificativa para a atitude do clube por um cinema puro, artístico, moderno e humano (MELLO, 1997).

No *Fan*, em alguns momentos a fixação por Chaplin beirava o excesso. Aparecendo como uma forma rasa de tentar argumentar um pensamento. Além de inquestionável, a imagem do cineasta fora alçada à posição de “maior de todos” e suas posições políticas e cinematográficas eram tomadas como os verdadeiros “caminhos a serem seguidos pelo cinema” (O FAN, nº 2, 1928).

Em uma passagem do artigo *Cinema*, Mello (1928, p. 2) afirma que:

Um consolo resta-nos porém: Nunca há de chegar o dia em que Charles Chaplin anunciará um filme falado. E se esse dia chegar eu me calarei, pois que o cinema deixou de existir sobre a terra, involuiu e passou a ser um comércio estúpido e mesquinho.

Por conta deste “fanatismo” e convictos na crença da vitória do cinema mudo, fora criada no *Fan*, toda uma grande expectativa em torno de *Luzes da Cidade*, então próximo filme de Chaplin, empreitada reafirmada em todos os números da revista. A convicção da superioridade do cineasta em relação a qualquer outro artista de todos os tempos, alia-se à convicção do cinema mudo como forma superior de expressão dos sentimentos humanos (XAVIER, 1978, p. 203).

Uma fala do cineasta tirada de uma entrevista publicada na quinta edição do *Fan* representa fielmente os anseios do clube:

Não existe arte nos filmes falados. Dar voz ao cinema é o mesmo que colocar palavras numa sinfonia de Beethoven. Não se basta ela a si mesma? Quem se lembraria de substituir as jóias pintadas num quadro de Rembrandt por verdadeiros diamantes? O cinema é imagem e ilusão. E não devemos fazer outra coisa (O FAN, nº 5, p. 3, 1929).

Em virtude destas posturas, a atuação do *Chaplin Club* não foi isenta de opiniões, avaliações e críticas contrárias aos seus pensamentos. Dentre as divergências obtidas, a que teve maior repercussão foram as declarações de Carlos Sussekind de Mendonça em sua coluna no jornal *Esquerda*, espaço onde faz uma dura análise do valor dos argumentos apresentados pelo clube para a defesa da estética muda frente ao falado e ao culto burlesco a Chaplin. Textos que irritaram profundamente os integrantes do clube e geraram um extenso artigo assinado em conjunto publicado na edição seis do *Fan*.

Mendonça coloca o dedo na ferida questionando o grande entusiasmo do grupo por Chaplin revelando não conseguir entender o motivo de tamanho fanatismo. Critica o *anti-talkismo* do *Chaplin Club* observando a carência de argumentos para a defesa de suas posições, e a total falta de vontade em se dispor a debatê-las e problematizá-las, ressalta que o clube "gesticula" e "exagera" em tudo, mas que não explica porque o filme falado representa para eles uma "calamidade" (O FAN, nº 6, 1929, p. 2).

Contesta as declarações de Chaplin publicadas no *Fan*, buscando em seu texto abrandar o alcance do mito, considerando que o cineasta quando vinha a público fazer alguma declaração a respeito dos rumos do cinema, apenas o fazia de maneira desnecessária, impensada, irrefletida, concluindo que do cineasta, "restam apenas seus filmes". Por fim, afirma que os filmes de Chaplin têm situações admiráveis, sobretudo depois que se conhecem as "intenções", e por outro lado, possuem também, outras medíocres, aliás, de "uma mediocridade impressionante" (O FAN, nº 6, 1929, p. 2).

Tendo em vista tais declarações, o clube acusa seu desafeto de agir de uma "má fé ilimitada". Interroga Mendonça mostrando a vontade de saber onde estas passagens se encontram. Ou ainda, se propõe a esperar que alguém as mostre (O FAN, nº 6, 1929, p. 2).

Contornando a crítica, o texto expõe que Chaplin se coloca com franqueza contra toda a questão comercial e de puro entretenimento do cinema americano. O cineasta para manter a integridade de sua obra, recusava propostas sobre propostas, ao ponto de chegar a colocar em perigo os rumos de sua carreira, porém não cederia ao cinema falado. Posição que era motivo de orgulho e servia de referência às ambições do clube e de crítica às pessoas "inconscientes" que acreditavam na supressão do falado perante a força da estética muda (O FAN, nº 6, 1929, p. 2).

2.2 - O cinema de vanguarda

Andrew analisa que a teoria do cinema é estudada com mais frequência, do mesmo modo como outras arte e ciências, pelo simples prazer do conhecimento. Segundo o autor:

A maioria de nós simplesmente quer entender um fenômeno que experimentamos frutiferamente por muitos anos. Decerto, não há qualquer garantia de que a teoria do cinema vá aprofundar a apreciação dessa arte, e na realidade muitos estudantes reclamam da perda daquele prazer original irrefletido que todos já tivemos na sala de exibição. O que substitui essa perda é o conhecimento, a compreensão de como as coisas funcionam (ANDREW, 2002, p. 13).

O estatuto de arte não é congênito ao cinema, ele vai sendo conquistado na medida em que o cinema ganha uma linguagem específica, sendo difundido na mesma proporção em que este conjunto próprio de elementos particulares se tornava mais complexo e refinado. A reivindicação da especificidade artística do cinema resultou para ele no reconhecimento de um campo de ação estético, e de meios de expressão, que o distingue de outras artes (AUMONT e MARIE, 2006, p. 105).

Macedo (2006a) observa que os clubes foram uma parte muito importante do aparecimento das vanguardas cinematográficas francesas. O surgimento do cineclube de Delluc veio ao encontro do avanço de certas práticas de consumo cinematográfico que estavam se construindo no decorrer das primeiras décadas do século XX e o modo como estas também se referiam a percursos de aprendizagem constitutivos das dinâmicas do cinema, em decorrência do desenvolvimento gradativo do gosto pela arte cinematográfica.

Os escritores são inicialmente, embora não apenas eles, os responsáveis pelas primeiras linhas reflexivas sobre as características da nova arte cujo estatuto artístico, será objeto de frequentes discussões até os anos vinte. Vários destes autores se preocuparam em elaborar, apresentar e discutir a linguagem que eles consideraram ser específica do cinema. Nesta busca de uma peculiaridade do fílmico, os primeiros cronistas realizaram um movimento de separação do cinema do teatro e o aproximaram dos romances literários (ANDREW, 2002).

Porém, quando algum literato ou crítico de arte escrevia sobre cinema, na maioria dos casos, falavam das reações de deslumbramento do público em relação à nova tecnologia e/ou julgava-se apenas as narrativas, a relação íntima com obras literárias, que em vários casos, foram utilizadas como roteiro, no entanto dificilmente se encontrava uma discussão séria sobre os princípios básicos da estética cinematográfica (ANDREW, 2002).

Assim, os cinéfilos defendiam que a abordagem dos filmes exigia instrumentos de análise diferentes das obras literárias, e estudar os filmes por meio de resumos de roteiros derivava de uma simplificação tanto temível quanto difícil de evitar. (AUMONT, BERGALA, MARIE e VERNET, 2002, p. 12).

A crítica cinematográfica se tornou desde o início um importante interlocutor entre cineastas e frequentadores de cineclubes. As análises serviam de base para comparação, julgamento ou apreciação de obras, discussão de valores estéticos e de certas noções gerais.

Para Aumont e Marie (2006, p. 68-69) a crítica cinematográfica é um exercício que consiste em examinar uma obra para determinar seu valor em relação a um fim (a verdade, a beleza, etc.). Ela pode ser objetiva ou subjetiva, conforme a escala de valores à qual se relaciona a obra julgada seja, ou não, independente daquele que julga, pois, não devemos desconsiderar que o exercício da crítica é também um exercício do juízo de gosto.

E o perfil de um crítico de cinema comumente funciona como o de uma pessoa que tem uma atuação cultural metódica e ordenada. Até mesmo por isto, vários deles trabalharam em revistas mensais e desempenharam a tarefa difícil de multiplicar as informações sobre estudos de importantes teóricos e de cinematografias desconhecidas ou raramente discutidas pelo público em geral (AUMONT e MARIE, 2006, p. 68-69).

Alguns grandes críticos foram igualmente teóricos implícitos da arte que comentavam. A diferença entre a primeira e a segunda ocorre porque enquanto a maioria das críticas começa com princípios teóricos gerais, a maioria das teorias tem início com perguntas geradas pelos filmes ou técnicas individuais; no entanto as respostas devem sempre ser aplicáveis a mais filmes do que aquele que gerou a pergunta. Neste sentido Andrew (2002, p. 15) afirma que:

Ninguém jamais equipararia uma teoria do cinema, que afinal de contas é apenas uma ordem de palavras, à experiência de um filme. Mas, ao mesmo tempo, quem negaria o valor da geologia apenas porque ela reduz os fenômenos das substâncias terrestres a fórmulas químicas e matemáticas? São precisamente essas fórmulas que nos permitem ver o lugar da Terra no conjunto do universo. De modo semelhante, a generalidade da teoria do cinema nos dá um caminho para compreendermos uma experiência em novos termos, os quais nos deixam colocá-la no universo de nossa experiência como um todo. Nossa experiência do cinema não mais deve ser um aspecto isolado de nossa existência.

Os primeiros artigos sinalizavam uma etapa ainda formativa da crítica cinematográfica e Andrew (2002) observa que a intenção deles era procurar encontrar um lugar para o cinema na cultura moderna. Por isto, foi a partir de ideias radicalmente diferentes que uma especificidade cinematográfica foi buscada.

O cinema havia crescido de forma paralela e em diálogo com as artes então consolidadas. Assim, boa parte dos críticos e teóricos procuraram definir o cinema como meio e a sua relação com as demais artes.

Andrew (2002, p. 21) ressalta que:

Havia mesmo começado a alterar a visão cultural de sua história. No entanto, deve ter sido difícil, de início, separar o cinema dos eventos que ele registrava, e mais difícil ainda analisá-lo isoladamente das artes e entretenimentos estabelecidos dos quais dependia para adquirir sua forma e seus próprios métodos de atingir uma platéia.

Assim, como reflete Andrew (2002, p. 16), as teorias do cinema, são redutíveis a um diálogo sinuoso de perguntas e respostas. E devemos examinar não apenas as perguntas que o teórico faz (apesar de isso revelar muito sobre ele), mas as bases que estimularam essas perguntas e as consequências que elas implicam. Sintetizando, devemos examinar cada teoria tão amplamente quanto possível e de maneira sistemática (ANDREW, 2002, p. 19).

Stam (2006, p. 43) relata que as perguntas colocadas neste momento eram: o cinema é uma arte ou um mero registro mecânico dos fenômenos visuais? Se é uma arte, quais as suas características mais salientes? Como diferenciá-lo de outras artes como a pintura, a música e o teatro? Outras questões se associam à relação do cinema com o mundo tridimensional. O que distingue a realidade “do mundo” da realidade como apresentada pelo cinema? O cinema é arte, comércio ou ambos? Qual a função social do cinema? Estimular a inteligência perceptiva do espectador, ser belo ou inútil ou promover a causa da justiça no mundo?

Questões estas que, embora tenham sido transformadas e reformuladas pela teoria contemporânea do cinema, jamais foram completamente descartadas (STAM, 2006, p. 43).

Ao mesmo tempo em que a teoria do cinema aparecia na França junto com os primeiros cineclubes e os artistas cinematográficos de vanguarda, a indústria

cinematográfica institucional alemã estava laboriosamente criando o movimento que foi chamado de *expressionismo*. Esse movimento, que leva a sério o ditado formativo de transformar a vida cotidiana, não teve teóricos reais que falassem por ele, apesar de, entre todos os movimentos da história do cinema, ter permanecido mais próximo das ideias da “intelligentsia” de que se originou (ANDREW, 2002; XAVIER, 1997).

Existiram duas condições principais na Europa da década de 1920 para o surgimento do cinema experimental. Primeiro, o cinema havia amadurecido como um meio, e intelectuais resistentes ao cinema começaram a reduzir. Por outro lado, movimentos de vanguarda (Expressionismo, Surrealismo, Dadaísmo) nas artes visuais ganharam força.

O cinema experimental é por definição um cinema para *se descobrir*. Segundo Adriano (2003), eles não foram feitos para vender, mas pelo prazer de criar, de aumentar o repertório e de desvendar outros territórios na estética cinematográfica. Talvez por isto, venha o fato de geralmente eles não procurarem atingir um grande número de público, mas apenas alguns amigos ou até para satisfazer o próprio realizador. Quem os financia são os próprios produtores e cineastas, com verba de mecenas, fundações e institutos. O circuito de exibição é composto em grande parte por museus, galerias, cineclubes, festivais e universidades, raramente chegando ao cinema comercial.

Naquele momento, vários jovens diretores da vanguarda do cinema francês entraram em cena, todos com uma paixão artística para fazer cinema e experimentar o filme como um meio artístico. Estes cineastas introduziram ao cinema, novas experiências técnicas e estéticas e uma ampla gama de temas e estilos cinematográficos em seus filmes.

Contudo, como mostra Andrew (2002), foi o *expressionismo alemão* a primeira grande corrente artística da história do cinema. A escola cinematográfica cujo auge se deu nos anos 1920, caracterizou-se pela distorção de cenários e personagens, atmosferas carregadas, personagens atormentados e fotografia com forte contraste preto-e-branco, repletos de sombras e de nuances, conseguidos através da maquiagem, dos recursos de câmeras e de outros mecanismos, com o objetivo de expressar a maneira como os realizadores viam o mundo. O marco inicial foi *O Gabinete do Dr. Caligari* (Kabinett

des Dr. Caligari, 1919)⁴⁶, de Robert Wiene, com o primeiro personagem trágico criado exclusivamente pelo cinema, um filme que surpreende pela criativa utilização da cenografia, que praticamente interage com os personagens, e a iluminação, elementos que criam um fascinante clima de surrealismo e horror (CÁNEPA, 2006, p. 68).

Este cinema alemão que se estava revelando àqueles que, basicamente por causa dele, iam fundar o *Chaplin Club*, parecia revolucionário: os europeus eram mais sensuais, decadentes, emocionais, pecaminosos do que os norte americanos e também mais calculistas, racionais e obstinados (SKLAR, 1975, p. 117). Comercialmente, os alemães estavam investindo deliberadamente no aspecto artístico das obras e obtendo enorme sucesso mundial. Formal e tecnicamente, este cinema parecia ainda mais revolucionário.

As novidades neste domínio decorriam das novidades temáticas e de uma nova exigência feita ao cinema, visível em seus temas: o ângulo expressivo; a iluminação ostensivamente climática; o uso novo da cenografia; a profundidade de campo e a *mise-en-scène* adequada a ela e que era fundamentalmente não-griffithiana; a tentativa de abolir o letreiro e, principalmente, uma surpreendente mobilidade conferida à câmera, procurando, assim, suprimir os cortes.

Cánepa (2006, p. 69) observa que a questão que mobilizou críticos do mundo inteiro foi o fato de que nenhuma convenção estilística parecia dar conta de ideias tão inovadoras sobre os cenários, a *mise-en-scène* e os avanços técnicos atribuídos a esse conjunto de filmes. Em meio a operetas, comédias, dramas, aventuras e filmes eróticos, eles constituíam uma experiência cinematográfica autoral e sofisticada, só que promovida de maneira calculada por produtores que organizaram um time de diretores, roteiristas, cinegrafistas, cenógrafos, maquiadores e atores para obter precisamente o efeito de uma experiência artística superior.

Por isto, no *Chaplin Club*, boa parte das discussões abordava as obras do diretor Murnau⁴⁷, uma das principais referências cinematográficas deste momento. A

⁴⁶ Essa obra seria superada três anos depois por outro clássico, *Nosferatu* (1922), a primeira grande contribuição de Murnau para o cinema. A influência dos expressionistas do cinema se fez sentir em Hollywood, tanto na temática quanto na linguagem, inclusive porque muitos dos diretores alemães de então migraram para Hollywood e lá realizaram filmes. Murnau, como um dos principais nomes desta escola, foi convidado pelos estúdios da Fox nos Estados Unidos e realizou *Aurora* (1927) (CÁNEPA, 2006).

⁴⁷ Friedrich Wilhelm Plumpe, que mais tarde passaria a assinar F.W. Murnau, nasceu em Bielefeld, Alemanha, em 28 de dezembro de 1889. Estudou literatura, filosofia, música e história da arte nas universidades de Heidelberg e Berlim. Por volta de 1910, aproximou-se do diretor teatral Max Reinhardt

exibição de seu filme *Aurora* (*Sunrise, 1927*)⁴⁸, no Palácio Theatro, em 28 de maio de 1928, provocou, no primeiro número do *Fan*, de agosto de 1928, tanto uma crítica contundente de Rocha, como uma defesa entusiasmada de Castro ao filme e a Murnau.

2.3 - O debate em torno de *Aurora*

Na primeira edição do *Fan*, Rocha escreve um texto analisando o filme *Aurora* fazendo pesadas restrições e tratando com sarcasmo o filme de Murnau. Critica a pretensa simplicidade da produção, sua movimentação fria, os ângulos considerados como inúteis e o corte entre as cenas, vistos pelo autor como muito mal utilizados. A *solução* encontrada pelo diretor para avançar a linguagem cinematográfica não fora, segundo Rocha (1928b, p. 2) eficiente.

Ainda não foi desta vez que Murnau conseguiu tornar sua a época em que o Cinema se liberta de todo e qualquer vestígio de literatura e teatro. [...] A ideia de Murnau, se a tomarmos no sentido mais geral, é a apologia da simplicidade, a consagração da câmera pela vitória das situações sobre o enredo e pela completa abolição do letreiro. [...] O Cinema é muito novo. Os seus trinta anos já lhe deram um alcance extraordinário; contudo ele ainda não conhece todas as suas possibilidades e quem sabe do valor dessas que lhe faltam? [...] Mas

e colaborou em diversos filmes de propaganda durante a Primeira Guerra. Sua carreira como diretor de cinema teve início em 1919 com *Satanas*, hoje considerado perdido. O reconhecimento viria com os filmes *Fantasma* (1922) e *Nosferatu* (1922) e, principalmente, com *A última gargalhada* (1924), que o transformaram em celebridade na Alemanha. Convidado por William Fox para trabalhar em Hollywood, partiu para os EUA em 1926. No ano seguinte, realizou para os estúdios da Fox aquela que é considerada por muitos sua obra-prima: *Aurora* (1927), com roteiro de Carl Mayer e cenários de Rochus Gliese. Embora o filme não tenha sido um sucesso de bilheteria, recebeu três prêmios na primeira cerimônia de premiação da Academia de Artes e Ciências de Hollywood, em 1929: melhor atriz (Janet Gaynor), melhor fotografia (Charles Rosher e Karl Struss) e melhor qualidade artística. Conhecido em Hollywood por seus hábitos excêntricos, Murnau ainda faria mais dois filmes para a Fox, mas, após um desentendimento, lançou-se em um projeto independente ao lado dos irmãos Robert e David Flaherty: o filme *Tabu* (1931), realizado no Taiti. Murnau morreu em 1931, num acidente automobilístico na Califórnia, dias antes de lançar seu último filme. Quase esquecido por muitos anos, foi reabilitado pela crítica Lotte Eisner quando esta lançou sua biografia, na década de 1960. Então, foi finalmente reconhecido como o grande mestre das paisagens poéticas, permanecendo como um dos personagens mais geniais e misteriosos do cinema alemão. (CÁNEPA, 2006, p. 84-85)

⁴⁸ *Aurora* é um dos mais importantes filmes da cinematografia mundial e naquele momento era a mais cara produção lançada pela Fox Film Corporation. Em 1929, o filme foi laureado com três estatuetas do prêmio Oscar, o mais importante do cinema (fotografia, melhor atriz e produção cinematográfica única e artística). Em 1967, a revista *Cahiers du Cinema* escolheu *Aurora* como "a maior obra-prima da história do cinema". Recebeu, em 1989, a classificação de significância histórica, estética e cultural pela Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos e foi selecionado para preservação pelo British Film Institute. Numa pesquisa feita entre críticos para este mesmo instituto, *Aurora* foi considerado o sétimo maior filme da história do cinema, ao lado de *O encouraçado Potemkin* (Bronenosets Potyomkin, 1925), do cineasta soviético Sergei Eisenstein (SUNRISE. In **Internet Movie Data Base**. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0018455/>. Acesso em 06/02/2011).

em *Sunrise*. Essa movimentação fria, esses ângulos inúteis, correspondem a essa necessidade de narração da ação de que falou meu colega Octávio de Faria!



Ilustração 5 – Cena de *Aurora* de Murnau

A diversidade dos pensamentos expostos motivou na segunda edição da revista, uma réplica tanto de Castro quanto de Faria. Iniciou-se assim a polêmica que recheou as páginas do *Fan* até seu número cinco, e seus reflexos se estenderam até o final da sua trajetória, com o número nove, em dezembro de 1930, quando o *Chaplin Club* já caminhava para a autodissolução (O FAN, nº 1, p. 2-4, 1928).

O conflito era, no entanto, claramente apenas um pretexto para que os amigos-adversários aprofundassem vários pontos controversos que já existiam entre eles, mesmo antes da fundação do clube. A partir dele o grupo conduziu à formação de um debate profícuo no qual os participantes procuraram apresentar argumentos e fatos que comprovassem suas posições. O debate se deu com Rocha se opondo com Faria e Castro em uma discussão do tipo ataque e defesa a partir do qual, eram debatidos todos os problemas então atuais e polêmicos do cinema mudo (MELLO, 1997, p. 61; TURNER, 2005).

Quando há afirmativas opostas uma delas há de ser errada. A minha crítica do filme *Aurora* e a do Sr. Plínio Sussekind Rocha, estão nesse caso, são diametralmente opostas: portanto um de nós errou. A propósito dessa oposição de ideias surge essa resposta: da discussão nasce a luz, diz o rifão, essas linhas que têm a dupla finalidade de explicar o porque das minhas afirmativas e rebater as suas, essa

resposta implicará certamente em outra resposta de sua parte, travará a discussão. As afirmativas se transformarão em argumentação, e talvez cheguemos a conclusões comuns (CASTRO, 1928, p 3).

Murnau, desde *A última gargalhada* (Der Letzte Mann, 1924) vinha propondo uma *solução* que envolvia um certo conceito de forma cinematográfica e uma certa atitude diante da função do cinema, claramente derivados do *expressionismo alemão* (MELLO, 1997, p. 61).

O movimento de câmera era a grande novidade técnico-formal que Murnau, principalmente, estava trazendo para esta estética. O uso contrastado de luzes e sombras, os cenários estilizados, a emoções turbulentas dos personagens, a crítica aos espaços da natureza e da cidade, eram características do movimento *expressionista alemão* e este filme é central e referência na história do cinema porque Murnau foi um dos cineastas, até então, mais felizes na busca em superar a herança de duas artes: o teatro e a pintura, no cinema.

Esta nova proposta de explorar as possibilidades das técnicas cinematográficas se baseava na procura de um cinema baseado na visualização, na profundidade e na fluência narrativa das cenas, fato que abria espaço para se evitar o quanto possível, o uso do corte. No cinema expressionista alemão a tendência em se alongar as tomadas, ressaltava a importância da decoração e da noção da cena. Por isto a ênfase na plasticidade e na teatralidade ostensiva. Desta forma, as cenas se tornavam menos artificiais e mais realistas. O progresso técnico substituiu, pelo ângulo e pela luz, com muito mais realismo, o que estava contido na cenografia e abriu diversos novos caminhos na exploração destas possibilidades (MELLO, 1997).

Em *Aurora*, Murnau busca uma narrativa que correspondia à concretização da procura pela afirmação da linguagem cinematográfica, um estágio no qual o filme se valeria apenas da imagem pura, sem o uso de qualquer outro artifício. Por isto, os letreiros são quase inexistentes e praticamente toda a narrativa é contada apenas por imagens mesclando narração e visualidade.

A narrativa de *Aurora* corresponde a uma história de amor e redenção e foi uma adaptação, feita pelo roteirista Carl Mayer, de um romance de Hermann Sudermann⁴⁹. Ela aborda um casal cujo amor vai ser posto à prova pela emergência de

⁴⁹ *Uma viagem a Tilsit* (Die Reise nach Tilsit, 1917).

um terceiro elemento, uma mulher da cidade que representa o que este homem simples nunca possuiu: agitação urbana, mundana e frívola, em contraponto à sua existência monótona, caseira e rudimentar na casa de campo em que vivia com sua esposa.

O que era para ser uma relação fortuita e passageira se transforma em uma paixão duradoura de ambas as partes. O deslumbramento com as novidades, os desejos carnavais, o prazer de estar um com o outro fazem com que os amantes não enxerguem as diferenças entre as suas vidas e a impossibilidade de juntá-las. Ainda assim, os dois decidem fugir e para que isso aconteça, a mulher da cidade aconselha o fazendeiro que era necessário que este matasse sua esposa. No desenrolar dos acontecimentos o protagonista reflete sobre a vida que havia perdido. Ao se afastar da amante para voltar a sua esposa para matá-la, ele ao reencontrá-la adquire, subitamente, uma tomada de consciência, sobre as decisões que estava a tomar.

Nota-se que este enredo, mais dramático e mais reflexivo e que ia se tornando prioritário no interior das produções cinematográficas, já se posiciona de forma diferente dos tradicionais filmes americanos de até então, marcados pela comédia pastelão e os filmes *western*.

Em *Aurora*, os cenários são densos, escuros, aterradores. O clima nunca é leve, o que traz uma sensação de estranhamento única. É importante lembrar que o início do século XX (época em que transcorre a história) marcou o surgimento da era moderna com a crescente migração das pessoas do mundo rural para as cidades. Portanto, o filme faz uma crítica a este novo mundo, agitado e impessoal, em substituição a um antigo, coletivo e simples, condenado a se tornar cada vez mais obsoleto.

Os americanos, seguindo seu sentido mercadológico estavam atentos ao sucesso dos filmes alemães e haviam começado, desde 1924, a importar técnicos, roteiristas, cenógrafos, atores e diretores europeus, principalmente alemães. Esta incursão proporcionou ao cinema americano um novo vigor sem que ele, no entanto, perdesse suas características essenciais.

Deste modo, um dos melhores resultados desta permuta foi *A Turba* (*The Crowd*, 1928), de King Vidor⁵⁰, considerado como o sucessor de Griffith. O filme

⁵⁰ King Wallis Vidor (1894-1982) foi um cineasta norte-americano de ascendência húngara. King Vidor começou sua carreira cinematográfica ainda na adolescência, como projetorista de um teatro de Galveston. Em 1915 abriu em Houston sua primeira companhia, a Hotex, cujo vice-presidente seria seu pai, após a falência da madeireira. Depois de alguns filmes amadores, aos 21 anos King mudou-se para

corresponde a uma resposta do cinema americano as inovações técnicas do cinema europeu, sendo um dos principais filmes a incorporar o movimento da câmera, os temas realistas da vanguarda, mas, mantendo o estilo griffithiniano, o corte constante e o ritmo bem marcado. Vidor, além disso, evita os modelos prefixados de personagens do cinema hollywoodiano, apresentando personagens complexos, ambíguos, com vários conflitos pessoais, com altos e baixos, esperanças, sonhos e angústias, combinando a ternura com paixão e desespero com a esperança, num diálogo direto com a vida real dos espectadores.

A estrutura narrativa de *A Turba* é dividida em duas partes, a primeira é mais romântica enquanto a segunda, mais dramática. O filme começa mostrando o nascimento de John Sims em quatro de julho, numa alusão com a data do dia da independência dos Estados Unidos. Para John, oriundo de família rica, era esperado um grande futuro. Mas a morte de seu pai interrompe seus sonhos. John decide então tentar a vida em Nova York, uma cidade que propagava estar repleta de oportunidades. John esperava a sua e a vaidade e a confiança inicial faziam dele um sujeito pretencioso e arrogante. Porém, como vários outros antes dele, acaba como um trabalhador comum em um escritório de uma grande empresa. Ainda assim, estava feliz com seu destino e logo conhece uma jovem chamada Maria. O tempo passa, eles se casam e vão viver em um pequeno apartamento. Mas as frustrações pessoais os acompanham, e então, preso em uma rede de desilusão começa a descontar as suas amarguras em sua família, culpando tudo e todos, mas nunca a si mesmo, por sua incapacidade de se realizar profissionalmente. Enquanto o casamento se dilacerava, descobre que Maria está grávida e desiste da separação.

A trama dá um salto de cinco anos, neste momento, John já tem dois filhos, um menino e uma menina, mas continua no mesmo emprego, sem reconhecimento e praticamente com o mesmo salário. Certo dia acontece uma tragédia, sua filha morre em um acidente automobilístico. O acontecimento abala sua família, e desnorteia John, que não encontra mais uma convicção para viver e por não superar esta desilusão perde o emprego, não conseguindo se encaixar em mais nenhum outro e Maria, após ele recusar,

Hollywood decidido a aprender mais sobre a arte do cinema. Mesmo com sua longa carreira hollywoodiana, Vidor nunca abandonaria suas raízes texanas. Ele próprio se considerava um sulista, e fez vários filmes que dignificavam os pobres e expunham o racismo e os horrores da guerra, como *O Grande Desfile* (*The Big Parade*, 1925), *O vingador* (*Billy the Kid*, 1930), *Pão Nosso* (*Our Daily Bread*, 1934), *The Texas Rangers* (1936), *Bandeirantes do Norte* (*Northwest Passage*, 1940), e *Vontade Indômita* (*The Fountainhead*, 1951) (KING VIDOR. In. **Internet Movie Data Base**. Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0896542/>. Acesso em 10/02/2011).

por orgulho, de um emprego oferecido pela família de sua esposa. Apesar disso, foram ainda necessários alguns anos de sofrimento e desilusões para que John finalmente se rendesse e deixasse de lado a arrogância que o acompanhava desde a infância.

Caminhando para o final do filme John consegue um emprego fazendo malabarismo para uma loja, em uma ironia ao trabalhador que o mesmo criticou no início do filme, apesar de novamente ganhar pouco e Maria decide voltar para seu marido. O filme termina com o casal e seu filho, indo assistir a uma comédia no teatro. Aparentemente, é um final feliz tal como rege a tradição do cinema hollywoodiano, “depois de tanta tragédia e tristeza, a família finalmente poderia viver feliz para sempre”, mas na realidade ele é trágico, expõe um mundo sem esperança, impessoal, desigual. Assim como *Aurora*, o epílogo corresponde à outra dura crítica à sociedade moderna.

O desacordo central entre os integrantes do *Chaplin Club* se concretizou em torno de *Aurora* e *A Turba*, duas tendências cinematográficas que o cinema mudo seguia e se diferenciavam pela ação estética que cada um atribuía ao cinema refletindo nos estilos diferentes que cada um destes cinemas apresentava. A partir deste embate, era a essência do cinema mudo e o seu futuro que se discutia e neste contexto, eram debatidos os problemas da forma expressiva do cinema como arte e a confiança em um futuro artístico do cinema, mais os problemas do uso prático dos meios técnicos formadores do filme.

O debate não era apenas bem vindo, era a própria essência do clube. A dinâmica da *performance* coletiva favorecia construção e elaboração das ideias. Por isto, a apresentação de trabalhos escritos, sua leitura e discussão, eram costumes nas sessões do *Chaplin Club*. Nestas cerimônias era simbolizado o tipo de continuidade pretendida pelos artifícios desta política cultural. Por isto a questão: “Qual o futuro do cinema?” era central neste debate. A qualquer trabalho mais denso, rebuscado e coeso, uma boa pergunta, além de central, esta última é o sintoma da paixão pelo conhecimento, sendo assim, um dos caminhos privilegiados para desenvolvê-lo é o questionamento.

A própria generalidade dos clubes de cinema os torna capazes de aglutinar as mais diversas ideias e fenômenos uma vez que o movimento se trata de uma associação de pensamento e prática. Ao mesmo tempo, a exposição pública de um trabalho, servia como um elemento a mais de motivação e era sempre uma oportunidade para o

aprendizado da crítica. Elaborá-las ou recebê-las, aprender a debatê-las, aceitá-las ou refutá-las é um passo importante para uma efetiva participação social (MELLO, 1996b; TOMANIK, 2004; TURNER, 2005, p. 59).

E o grupo crescia com a divergência, pois tão importante quanto propor ideias era defendê-las, assim, a possibilidade da réplica era o momento chave das conversas e correspondia a um estímulo a responder aos desafios colocados. Movimento que corresponde a uma prática que só poderia se realizar a partir de uma coletividade.

O debate foi envolvente, com excelentes reflexões e abordagens, com ótimas perguntas e respostas. A leitura do debate estimula o aprendizado e a reflexão sobre aspectos da gramática do cinema imprescindíveis para a compreensão do mesmo, tópicos que influenciaram e dialogaram tanto com a geração que iniciava no país a tentativa de se produzir filmes, como aqueles apenas interessados em problematizar esta nova arte. E as controvérsias mostram como a intelectualidade brasileira dos anos 1920 observou e interpretou o cinema.

Mesmo acompanhando as discussões sobre cinema que ocorriam na Europa e da influência dos teóricos da vanguarda francesa, as teorias cinematográficas desenvolvidas no *Chaplin Club* possuíram elementos e temáticas próprias. O acesso a uma ampla bibliografia favorecia uma relativa independência ao debate do grupo.

E o *Fan* concretizou estas contendas em letra escrita, opiniões que eram antes debatidas nas sessões do *Chaplin Club* e foi o melhor que, tanto o clube, quanto a revista produziram. Inicialmente, o tema parecia abranger, apenas, o filme de Murnau, *Aurora*. Depois, este tema evoluiu para a oposição Murnau X King Vidor; *Aurora X A turba*; forma expressionista alemã de filme X forma clássica americana / griffithiana de filme e finalmente, polemizou-se qual deles seria referência para os filmes futuramente. E, conseqüentemente, problematizou-se sobre o que era o cinema e suas funções (MELLO, 1997, p. 3).

As contribuições de Murnau para o desenvolvimento da arte muda eram aceitas por Faria e Castro que, diante do ataque cerrado e provocador de Rocha, saíram em defesa de *Aurora* e da *solução* que o cineasta propunha para o futuro do cinema (MELLO, 1997, p. 61).

Rocha era partidário de uma narrativa que tivesse uma fluência de imagens construídas com o corte selecionando os “momentos privilegiados da cena”. Na tradição

de Griffith, esta passagem direta de uma cena para outra dentro do filme, ou seja, a justaposição de diferentes planos de maneira a produzir sentido, era a base da realização.

Do ponto de vista da estética griffithiana, o ângulo não servia para exprimir o estado de alma, mas para conduzir com fluência a ação⁵¹. Não como algo nele mesmo, ligado à cena, mas como algo que é escolhido em função da ação, isto é, em função da relação entre as tomadas e, portanto, dependente do corte tão abominado pela estética murnausiana (MELLO, 1997).

Desta forma, a história era contada a partir dos artifícios de montagem, que criavam um sentido que as imagens não continham objetivamente e que procedia exclusivamente da relação entre elas. Por isto, o autor investe contra os ângulos de Murnau analisados como por ele como inúteis, tomadas de “diretor acrobata”.

Assim, Rocha não aceitava a *solução Murnau*, justamente porque ela era o contrário da tradição de Griffith e consequentemente do cinema clássico americano, linha cinematográfica seguida pelo crítico. Como não conhecia neste momento o cinema soviético, não podia ver o futuro do cinema – a partir de Griffith – mas, sensível, detectou com precisão que o fundamental nesse cinema – como já o era no cinema soviético, era a *relação* entre as tomadas e não, como no cinema alemão murnausiano, a tomada *por si mesma* e a cena alargada pelo movimento da câmera e pela profundidade do campo (MELLO, 1997, p. 62).

Pensa o mesmo Octávio de Faria que o “letreiro é uma confissão de incapacidade de scenarista”. Eu não me atrevo a tanto já. Subtítulos, sim. Se bem que muitas vezes o próprio título não passe disto.” [...] Que o Cinema daqui a vinte anos não contenha mais letreiros eu estou muito levado a crer; mas a compreensão de como será este cinema nos escapa ainda e escapa também a Murnau.[...] O cenário de *Sunrise* bem poucas passagens possui à altura daquilo que se esperava, mas tem dois grandes valores: a continuidade muito bem feita e o reduzidíssimo número de letreiros (ROCHA, 1928b, p. 3).

Rocha adverte que Murnau complicava seus procedimentos para além do necessário, o que dificultava a compreensão do *cenário* por parte dos espectadores, porque o cineasta contava uma história simples de maneira complicada, confusa e dispersa, características que no fim, resultavam na incompreensão da narrativa pelo

⁵¹ Termo usado para descrever a função do movimento que acontece frente à câmara.

público. O autor vai adiante e afirma que tal atitude contribuiu apenas para produzir uma falsa aparência mais séria, a um filme sem expressão.

A questão levantada por Rocha correspondia ao pensamento de mostrar que, aquilo que interessava em um filme não era se este procurava ser simples ou complexo, ter mais ou menos movimentações de câmera e outros efeitos técnicos. Haveria algo muito mais importante antes e que era essencial a qualquer produção artística, o cinema deveria ter “alma”, “sentimento”, algo, segundo ele, negligenciado pelo cineasta.

A incompreensão persiste... Ele não compreende que *The Big Parade* realiza muito mais a sua ideia do que *Der Letzte Mann* e *Sunrise* reunidos... [...] Mas, se para mim Murnau está longe de ser um ídolo, a sua direção tem um cunho tão seu, a sua paixão pelo cinema é tão grande que o torna digno de toda a nossa admiração. [...] Não bastam simplicidade, situações, câmera... Sem alma, sem sentimento, sem emoção não existe cinema (ROCHA, 1928b, p. 3).

Castro na mesma edição do *Fan* discordou prontamente das colocações de Rocha. Para Castro, a solução de Murnau não apenas constituiria um avanço, mas um grande avanço. O uso da câmera por parte deste diretor não oferecia limites, e o uso dos ângulos, da movimentação não havia ainda paralelo no cinema. Ressalta assim que não existem “verdades” no cinema, não necessariamente existe uma única linha ou uma “mais correta” a seguir, considera o cinema receptivo a novidades técnicas.

Por isto adverte que tal raciocínio por parte de Rocha além de ser equivocado, implicava em uma impressão errada do que vinha a ser o próprio cinema. Para Castro, *Aurora* com os seus ideais avançados, com a sua direção excepcional, com sua técnica admirável, não apenas constituía um passo, mas um grande passo em termos de cinema (CASTRO, 1928b, p. 3).

Se referindo à simplicidade e aos letreiros, Castro comenta que a sua falta nunca poderia prejudicar a ação, salvo se a continuidade deixar a desejar, fato que não ocorre em *Aurora*, tido por ele, como um dos filmes com mais coerente ritmo e harmonia que ele conhecia. Para ele, Murnau por não seguir normas, nem respeitar limites, e com o seu inovador uso da câmera, da ambientação e de ângulos, realizou mais que qualquer outro cineasta. Observa deste modo que em cinema nada é absoluto, tudo é relativo, assim como em qualquer outra expressão artística (CASTRO, 1928b).

Em relação à crítica aos letreiros, observa que eles são raríssimos no filme e muitos foram colocados na edição nacional, pois na edição americana ele continha

apenas vinte e quatro letrados, fato que mostrava que Murnau tinha a compreensão “precisa” de como seria o cinema sem o uso deste artifício.

A réplica de Faria foi publicada, por falta de espaço, apenas na segunda edição do *Fan*. Nele, busca inicialmente um caminho mais polido e mediador entre as duas falas, contudo, ao longo do texto fica evidente, a oposição a fala de Rocha e a convergência de opinião, embora a partir de pontos diferentes, com Castro.

Poderia parecer impertinência minha, depois do meu colega de club, Almir Castro, ter tomado a si a defesa de tão discutida obra de Murnau - e de ter feito tão veemente e brilhantemente - vir eu também responder à crítica de Plínio Sussekind Rocha. Certamente que o seria se não houvesse uma particularidade que tudo modifica. Não é que os nossos pensamentos sejam divergentes. É simplesmente que, se tivéssemos de fazer simultaneamente a resposta à crítica de *Aurora*, faríamos, estou certo, duas coisas diferentes em absoluto. [...] Pretende essa resposta ser uma resposta construtiva - em oposição à outra, destrutiva por natureza. Se perde com isso em profundidade, em valor, se nem de longe sonha ter a força da outra, se não pode visar a mesma finalidade, uma vantagem pretende possuir: talvez permita uma resposta conjunta, a mim e a Almir Castro, menos pessoal, mais de ideias contra ideias. Parece-me que, em discussão, é preciso abandonar um pouco a personalidade (FARIA, 1928b, p. 5).

A crítica de Faria tem início cobrando de Murnau coerência no *scenario* de *Aurora*, mostrando que para ele, existe um erro fundamental em *Aurora* que nenhum dos seus colegas, ou por desprezo ou por benevolência, haviam dado atenção. O filme começa com um letrado dizendo que: “Esse canto de um homem e de sua mulher não é de parte alguma e é de toda parte; pode se ouvi-lo em todo lugar e a qualquer hora”.

Segundo Faria, “a arte segundo não tem pátria” e dizer isso naquele tempo já era um lugar comum. O sentido da afirmação era outro. A arte poderia não ter pátria, mas os heróis que estuda e explora, teriam que necessariamente tê-la.

Desta forma, o autor reflete que os personagens de *Aurora* deveriam ser caracterizados e definidos em relação a um meio. Uma vez proposta a tese do letrado, algo que o *scenario* de Murnau não poderia omitir é que a narrativa, que inicia-se definindo um ambiente germânico representando seus tipos e costumes, símbolos que permitem a rápida identificação de valores, acostumando o espectador a esse ambiente, seja destruída nas cenas seguintes com uma brusca mudança de percepção dos personagens que havíamos construído em uma súbita ascensão da vida americana através da mulher da cidade.

O autor reflete que o parafuso não dá certo na rósea. Uma parte não se junta bem com a outra. Não era o momento ou ocasião apropriada para que tal fato se realizasse. Quais os motivos de uma moça sadia, alegre e fútil estar naquele lugar de existência sombria, pesada, quase mórbida que o ambiente germânico trazia consigo devido as consequências da primeira guerra? O filme não explica (FARIA, 1928b, p. 5).

O segundo erro do *scenario* de *Aurora*, para Faria, é o modo como ele se relaciona com o tempo. Ele mostra esse fato usando o exemplo o momento quando o fazendeiro decide ir à cidade. O personagem pega um bonde, que dura uma ligeira cena, passando a impressão de uma rápida viagem e logo surge aos nossos olhos, uma cidade americana, genuinamente igual às dos filmes de Hollywood, até com os nomes das ruas e das casas em inglês (FARIA, 1928b, p. 5).

Isto ocorre por conta de que apesar de trazer inovações na linguagem cinematográfica, *Aurora* promove imperfeitamente uma síntese das estéticas cinematográficas alemã e americana. Existem no filme muitos erros de ritmo. Ele contém tanto cenas arrastadas sem resolver objetivamente a narrativa quanto cenas que de tão rápidas não oferecem modos de absorção do enredo por parte do espectador.

Dois erros que fazem a obra perder grande parte de seu valor intrínseco. Sequências que não só são erradas por natureza, como também por atrapalharem a construção do clímax da narrativa, mas que são, para o autor, erros de adaptação, de concepção e de ideias - mas não de realização, oriundos da transição do cineasta para o cinema americano (FARIA, 1928b, p. 5).

Esta imperfeição de adaptação de estética também é visível na diferença de interpretação de Janet Gaynor e de George O' Brien casal central da trama. Enquanto a primeira é fundamentalmente griffithiana seguindo uma atuação com coerência narrativa, clareza, transparência, de fácil entendimento para o público, o segundo é essencialmente expressionista, tem uma interpretação não-linear, com uma tentativa de aproximação com o espectador procurando chocá-lo ao romper com as fronteiras entre sonho e realidade, inconsciente e consciente e, assim, levar a curiosidade dos espectadores para dentro do filme. Mas, como o conteúdo não se encaixou perfeitamente com a estética. A tensa mediação foi alvo de crítica tanto de Rocha, quanto de Faria sendo um dos poucos momentos de concordância entre eles.

Neste momento, Faria publicava no *Fan* o longo ensaio *O cenário e o futuro do cinema*, em que além de considerar a estética muda como “o grande caminho único do cinema”, leva os preceitos de Murnau, o artífice da pura visualidade na narração cinematográfica, ao extremo, com sua “teoria da continuidade absoluta” que discorre sobre a confecção do roteiro, o qual deveria obedecer à regra: *a estória deve ser contada somente pela câmera*.

Nesta teoria a câmera é o elemento técnico central de sua atenção. E neste sentido, a produção cinematográfica fica reduzida ao binômio roteiro (visualização)/imagem (materialização do roteiro). Esta concepção da prática, reduzida ao visualizar (imagens interiores-subjetivas) e filmar (imagens captadas objetivamente pelo olho da câmera), aliada a um princípio estético defensor da imersão total do espectador no universo das imagens, conduz à formulação do seu ideal: a continuidade absoluta.

Por isto, o autor solicita de Rocha uma melhor atenção e posicionamento sobre a problemática dos ângulos que ele tanto explorou em seu texto. Faria lembra a seu colega que nos primeiros filmes todos os ângulos de câmera se limitavam a filmar cenas de modo fixo. Deste modo, era de grande avanço por parte do cineasta, a busca por variações, o desejo de explorar ao máximo as possibilidades de técnicas e expressão no cinema.

Faria não defendia apenas Murnau e *Aurora*, mas as propostas cinematográficas deste cineasta que haviam sido colocadas em prática, até melhor do que em *Aurora*, em *A última gargalhada*. Ou seja, o autor defende os rumos que levariam a abolição imediata do letreiro (tal fator, para ele, era a confissão de incapacidade do roteirista) e também àquele *cinema do futuro*, cuja função é um mergulho profundo na alma humana para estudar, indagar e expressar, clara, visível e plasticamente, na própria imagem, o resultado desta imersão e deste estudo, visto pela ótica do auto-realizador (MELLO,1997, p. 63).

Perdoe-me Plínio Sussekind Rocha, mas a ideia do não-ângulo é apenas uma subsistência inconsciente do cinema teatro. E me estranha que ele, que sabe disso tão bem quanto eu, continue tão arredo às colocações de Murnau, exigindo lógica, razão, inteligência... numa questão de arte que é sentimento, instinto... [...] Em cinema é preciso ver de perto, muito de perto, mas é preciso depois se afastar, olhar de longe, com perspectiva, avaliando de conjunto os detalhes que se apresentam em separado. Olhar a parte, mas também o todo... Parece-

me que Plínio Sussekind Rocha, vendo *Aurora* ficou na parte. Não pode abstrair de umas certas coisinhas que não lhe agradaram... Parou nelas... ficou nelas... E escapou-lhe assim toda a grandeza da realização de *Aurora*, toda a parte realmente cinematográfica que contém. E sobretudo deixou de ver Murnau, essa criatura que é preciso compreender antes de julgar - e que só se compreende por esforço de sentimento, de simpatia e não por um simples raciocínio de inteligência... (FARIA, 1928b, p. 5).

O autor contesta o uso da *herança Griffith* como um conjunto de regras fixas e imutáveis para a realização dos filmes. Ironiza Rocha, pautando que segundo a visão de seu colega, todas as produções cinematográficas teriam que obrigatoriamente seguir certas normas imprescindíveis sobre o número de cenas que deveriam ter, a ordem em que os personagens aparecem, o tamanho de cada produção, entre outros elementos. E analisa por fim, indo de encontro à fala de Castro, que o cinema não necessariamente deve possuir formas fixas, ao contrário, cada produção deve possuir as características que lhe fossem convenientes (FARIA, 1928b, p. 5).

Para Faria (1928,b, p. 5), um King Vidor com *A Turba* visa um cinema mais alto inegavelmente do que um Murnau com seu polêmico *Aurora*. Porém, afirma que na realização dos dois filmes, o segundo tem um resultado mais feliz, porque se destaca pela originalidade, pela ousadia e por isso merece recolher maiores frutos. Com as obras do cineasta, Faria afirma que consegue compreender melhor o que é cinema, sugere que Murnau vai mais longe, se vale de temas mais densos, intelectuais, elementos que o agradam mais na construção de um filme:

Participo também da admiração do meu colega por essas duas grandes obras do cinema. Mas, o meu colega, com seu exclusivismo, parece cego. Falar da máquina como de alguma coisa que toma parte na ação dos filmes que cita, como se isso não acontecesse em *Aurora*, é uma injustiça que não pode passar despercebida (FARIA, 1928b, p. 5).

Na sequência, Faria (1928b, p. 5) volta novamente a criticar Rocha, recusando a afirmativa de que a ausência de letreiros prejudica a imagem, exigindo da filmagem, a repetição de cenas já vistas e na concepção de seu colega de clube, sem valor.

Faria interroga Rocha de modo interessante, pontua que para entender uma obra cinematográfica, é preciso se esquecer por vezes da “parte mecânica” para melhor compreendê-la. Deste modo, instiga Rocha a rever o filme da mesma forma como um espectador comum e não como um crítico ranzinza procurando defeitos técnicos nas

produções. Mas, o autor encerra seu texto cobrando de seu contentor algo que ele mesmo não realizou, a análise completa do filme, episódio que ao final do debate lhe custou muito caro (XAVIER, 1978).

Na tréplica, Rocha (1928c, p. 6) reafirma que foi franco em suas considerações e não retirava nada do que havia escrito. Porém, agradece a Castro e Faria pela abertura do debate, no entanto, os desafiam comentando que infelizmente esta discussão esteja sendo baseada em uma produção que não trouxe significância ao progresso do cinema. Comenta que escreveu sua crítica com a intenção de examinar, expor ideias, e não de procurar polêmica. Considera que apontou os defeitos do filme, apenas isto, mas seus colegas elevaram a discussão para um plano maior, não discutiram apenas *Aurora*, mas a conjuntura cinematográfica daquele momento:

Antes de tudo o mais, porém, eu devo apresentar a Almir Castro os meus agradecimentos e as minhas desculpas. Agradecimentos pela distinção imerecida com que fui honrado, sendo as minhas obscuras afirmativas respondidas em público por tão brilhante colega. Desculpas por não ter lembrado de replicar a sua crítica de *Sunrise*, lida ao mesmo tempo que a minha - o que eu deveria fazer muito antes dele, como exigia a minha posição de minoria. [...] Uma discussão entre dois implica na noção de um duelo. Questões íntimas. Uma discussão entre grupos, por menores que sejam, já traduz a ideia de um combate. Questões gerais. Princípios básicos. Quis criticar *Sunrise*. Mas achei superiormente ridículo discutir Cinema, por pouco que fosse, tomando por base um filme que quase nada significa no seu progresso (ROCHA, 1928c, p. 6).

Não são poucas as ironias de Rocha ao culto a Murnau. Se por um lado concorda com seus colegas na defesa de um cinema baseado apenas na visualização, na fluência narrativa e no subentendimento. Por outro lado, provoca seus pares questionando-lhes, se toda a grandiosidade do cinema mudo estava contida em *Aurora* ou na obra de Murnau (XAVIER, 1978). Assim, reitera em vários momentos que o ideal do cineasta é “grandioso”, mas segundo autor, o cineasta não compreende seus próprios feitos, o que faz com que seu *scenarios* sejam grandes desvirtuações do que Murnau almeja em cinema (ROCHA, 1928c, p. 6).

Para Rocha (1928c, p. 6) o uso do letreiro era determinado pela necessidade e pela economia, ele entende que o cinema daquela época, caminhava para o fim de seu uso, contudo, contesta as formas de isto acontecer pelos caminhos apresentadas por Murnau. Demonstra que apesar dos planos longos e maçantes, segundo o autor, o cineasta não aproveitava a ocasião para explorar de forma mais densa e profunda o

universo interior e psicológico dos personagens e os cenários como defendia Faria. Pelo contrário, neste momento, ele observa que Murnau se vale de letreiros.

Assim, para o autor, Murnau cai no erro de não se restringir, de procurar ser mais conciso e objetivo, e observa que o que o cineasta procurou fazer, outros já haviam feito e com melhor resultado, em filmes curtos de no máximo vinte minutos. (MELLO, 1997).

Murnau vê no cinema a simplicidade como perfeição da arte. Vê na câmera o seu verdadeiro meio de expressão e, portanto, não pode admitir o letreiro. Vê no cinema não a psicologia complexa das histórias mas a visualização somente das situações. Tudo isso não é grandioso? Mas, permitam-me forçar um pouco o termo, ele é incapaz de visualizar toda essa grandiosidade. O que ele faz, a meu ver, é puro charlatanismo (ROCHA, 1928c, p. 6).

Devido a isto, Rocha reafirma que os ângulos de câmera de Murnau são extremamente inoportunos e coloca *Aurora* como exemplo do equívoco que é a busca incessante da pureza da imagem pretendida pelos cinemas franceses e alemães, no anseio de alcançar tal objetivo, apenas sacrificou o *cenário*, deixando-o mais simples, fútil, sem inspiração ou criatividade. Por isto, responsabiliza duramente o cineasta pelo “erro” de reduzir o potencial de *Aurora* para ele coubesse dentro de seus ideais, ou seja, das teses que Faria defende e se embasa.

Rocha argumenta que evitar o corte com movimentos de câmera nem sempre correspondia a uma boa alternativa, já que o cineasta corre sempre o risco de fazer tomadas excessivas, para explicar algo que a utilização de um simples letreiro resolveria. Como consequências destes atos, o Rocha reflete que temos o desnecessário prolongamento dos filmes, tornando a obra redundante e tediante ao espectador.

Octávio de Faria e Almir Castro podem, pois, estar com toda a razão quando se entusiasmam tanto por estas movimentações. E me pergunta finalmente: “haveria alguma razão profunda para não se fazer essa movimentação?” A pergunta é um tanto capciosa. Mas eu lhe respondo: havia. Havia a inutilidade (ROCHA, 1929a, p. 6).

A continuação do texto de Rocha na terceira edição do *Fan*, inicia-se abordando a não digestão do autor das afirmações de Faria, de que ele não conseguia compreender as possibilidades da câmera cinematográfica e que em sua análise “focalizou apenas as partes e não o filme como um todo”.

Octávio de Faria baseia também as suas ideias no fato da acomodação visual lembrar a todo instante a parte mecânica do Cinema que é preciso esquecer para ver bem o filme. É justamente por esta frase - é preciso esquecer a parte mecânica do cinema para ver bem o filme - que eu discordo da realização da continuidade absoluta pelos exemplos citados pelo meu colega e pelas movimentações de *Sunrise* (ROCHA, 1929a, p. 4).

O autor desconversa, e afirma que ao contrário do que fora colocado por seus contentores, estavam nos potenciais da câmera cinematográfica, naquele momento ainda pouco exploradas, as maiores possibilidades da nova arte (ROCHA, 1929a, p. 4).

Longe de mim querer restringir com isso o papel da câmera no cinema. Estão na câmera, ainda inexploradas, as maiores possibilidades da nova arte. Mas existem afirmações que lhe garantem uma grandiosidade tão ilimitada no subjetivismo, na sugestão, na poesia e na psicologia do cinema, que já não nos entusiasma muito a simples finalidade de querer com a câmera produzir uma ligação visual entre duas cenas separadas por grande espaço (ROCHA, 1929a, p. 4).

Mas, para Rocha (1929a, p. 6) não passava de tapeação a pretensão de “escrever” com a câmera por parte de Murnau. Era um falso discurso construído apenas para conquistar a admiração dos seus colegas que estavam ansiosos pela supressão dos letreiros e por uma narrativa contada estritamente com elementos cinematográficos.

Rocha retoma a discussão da “pureza da imagem” no cinema e comenta que tal opção feita por Murnau, em sua vontade de realizar um cinema puro, valendo-se apenas do uso de imagens, Murnau ao invés de potencializar o poder da imagem, obteve a redução da força de expressão desta, e com isto, o resultado deste esforço pelo cineasta, o autor novamente reafirma que foi desastroso interrompendo o fluxo narrativo da projeção.

Esse clímax forte, inteiramente visual, produto único do sentimento humano, grande como a realização de Murnau deu às suas cenas, foi arruinado pelo cenário de *Sunrise* para poder fazer um filme com 24 letreiros e para que a câmera obtivesse classificação no *Photoplay*... (ROCHA, 1929a, p. 6).

Ao longo do debate, Rocha começava progressivamente a duvidar se o letreiro deveria ser mesmo abolido. E mais: começava a examinar se ele era realmente anti-cinematográfico, como se pronunciava. Assim, declarou para a fúria de seus colegas,

que, não lhe parecendo viável a *solução Murnau*, talvez o letreiro devesse ser mantido ainda por mais algum tempo (MELLO, 1997).

Rocha estava muito levado a acreditar que King Vidor seria o segundo grande gênio das telas (o primeiro, claro, era Chaplin) e sugere que o caminho mais adequado para a supressão dos letreiros, a seu ver, tinha sido esboçado por este cineasta.

Em seu texto faz uma citação a sequência de *A turba*, do pedido de casamento de John Sims para Mary, em que pergunta feita por meio de um letreiro não é respondida com outro, mas com a ação: os dois protagonistas embarcando para a viagem de núpcias.



Ilustração 6: Cena de *A Turba*, um belo filme que aborda o tema da fragilidade e impessoalidade das relações sociais dentro da sociedade moderna.

Na quarta edição do *Fan*, Faria e Castro fazem novamente uma crítica ao texto de Rocha trazendo ao debate, comparações entre o trabalho de Murnau e o trabalho de King Vidor.

Castro retoma a fala de Rocha mostrando que ela opõe King Vidor a Murnau, a obra de um à obra de outro, colocando o segundo em um plano inferior o comparando a um “técnico virtuoso que expõe teorias” enquanto o primeiro é pontuado como um “grande compositor” do cinema (CASTRO, 1929, p.2).

Para o autor, nesta comparação Rocha demonstra sua inflexão para novas cinematografias, formas e técnicas. Observa que as colocações de seu colega levam a crer que este considera um bom filme, somente aqueles que coincidem com a sua visão de cinema. Em contraposição a estes argumentos, coloca que ambos os cineastas criam e produzem novas teorias, mostrando que na realidade, o que estes cineastas apresentam são apenas formas diferentes de cinema (CASTRO, 1929, p.2).

Mas Castro (1929, p. 2) é franco e logo afirma que considera Murnau superior a King Vidor e que não estava de acordo com Rocha em suas considerações, em que afirmava que os ângulos e as cenas longas utilizadas pelo cineasta restringiam as possibilidades do cinema. Na mesma linha de Faria, afirma que procurar objetividade em arte é um absurdo. Para ele “utilidade”, “prática” são palavras que não cabem à arte:

Cineasta por excelência, compreendendo o cinema, abraçado com ele, identificado, adaptado, integrado, possuindo no mais alto grau o instinto, a intuição cinematográfica, eu considero Murnau a própria expressão do cinema. [...] Mas, se quisermos buscar utilidade em todas as movimentações, isso não será tarefa difícil (CASTRO, 1929, p. 2).

Voltando, Castro (1929, p. 2) estava indignado por Rocha afirmar que os argumentos de que o cineasta sempre está à procura de “elementos simples”, “facilmente visualizados”, que os sets de filmagem de Murnau são amadores, “água com açúcar”, com pouca ou nenhuma importância para a linguagem do cinema.

Castro rebate as afirmativas de seu colega observando que é errado pensar que representar elementos humanos é simples, alerta que é exatamente o contrário, é deveras complicado e complexo, uma vez que envolve uma grande parcela de subjetividade, questões técnicas, qualidade dos profissionais envolvidos, entre outros fatores (CASTRO, 1929).

Para o autor, o que seu colega não percebe é que a sequência deixa o espectador atento para captar o “discurso oculto”, a profundidade dos planos e outros efeitos de aspecto figurado.

No final, igualmente defende o fim imediato dos letreiros, pois considera que sempre existem recursos alternativos a ele, desde que se promova a continuidade com esse propósito.

Apesar de melhor, esta crítica de Castro é também bem menos criativa e conclusiva, questionando somente os pontos colocados por Rocha, reciclando elementos que Faria já havia observado, não avançando.

Faria em sua nova resposta, publicada na quarta edição do *Fan*, ironizou a resposta de Rocha que havia escrito que não poderia responder aos seus argumentos porque não tinha espaço, uma vez que seu texto anterior havia levado várias páginas e colunas da revista, tendo, aliás, continuado em outra edição.

Considera não saber ao certo se Rocha admirava Murnau ou não. Se por um lado, Rocha chamava o cineasta de “charlatão”, “violonista de uma corda só”, por outro lado, avalia as idealizações por ele trazidas ao cinema como “grandiosas” e afirmou que *A última gargalhada* é um brilhante filme. Desta contradição, Faria concluiu que de duas uma, ou Murnau não era “incapaz de compreender o que a sua poderosa imaginação lhe proporciona” ou então Rocha não era coerente consigo mesmo. Compreender e realizar, segundo ele, não são sinônimos na linguagem cinematográfica. Em uma passagem de sua resposta, Faria (1929c, p. 3) afirma que: “Mas, o meu colega não quer que Murnau “compreenda” o que imagina. E por isso o diminui sistematicamente. Não recua diante de nada”. Em seguida, o autor continuou com a discussão:

Perdão, mas com isso eu não concordo. De fato, de duas, uma: ou é possível realizar uma obra prima de sinfonia usando uma só corda de violino ou não é. Eu não entendo bastante de música para afirmar a primeira solução como verdadeira. Mas pretendo entender bastante de cinema para saber o que Murnau realizou com *A última gargalhada* não é absolutamente comparável com a tal música de uma corda só... se é que com ela não se chega a nada. E se se chegar à obra de arte, porque não admitir a possibilidade de fazer música com uma corda só? Porque esse fanatismo da arte complexa? A arte é simples como é complexa: depende da natureza do artista (FARIA, 1929c, p. 3).

Faria pondera que se Rocha observar, verá que os cineastas ‘simplistas’ são precisamente os cineastas modernos, sendo Murnau um legítimo representante deste pensamento e que busca as linhas gerais sem olhar para as secundárias que abandona a parte em função do todo, que vai ao primitivo e ao elementar porque acha que neles vai mais facilmente conseguir encontrar o absoluto que tanto procura.

Segundo o autor, para entender a obra de Murnau era necessária uma atitude de compreensão por parte de Rocha antes de um julgamento, assim, reafirma a sua defesa

pela autonomia artística no trabalho do cineasta, deste modo, avalia a visão de seu colega como equivocada, uma vez que considera que cada autor tem um jeito criativo de ser e uma capacidade própria e única de criar. Faria comenta que o cinema deveria se libertar de qualquer forma de tutela, cada diretor tem sua técnica, temas e especificidades em seu trabalho, e é sobre estes critérios que se deve julgar o valor do trabalho artístico.

Querer que *Aurora*, a projeção fora do eu-Murnau, seja igual ou da mesma natureza que *A Turba*, a projeção fora do eu-King Vidor, querer que Murnau “restituí” ao meio exterior, depois de um longo trabalho, obedeça a um plano artístico preconcebido segundo o que outros, seja Chaplin, seja King Vidor, restituíram, obrigar que Murnau apresente tal scena segundo tal angulo, porque tal, outra scena de *Greed* é assim (e essa é perfeitamente a argumentação do meu colega quando condena a arbitrariedade das movimentações de máquina de Murnau) é fazer obra de fanatismo artístico. [...] É negar originalidade ao artista. [...] O modo de movimentar a máquina, os seus ângulos, a sua iluminação, são em cinema o estilo do realizador (FARIA, 1929c, p. 3).

Em outro momento interessante de sua resposta, Faria acusa seu colega de partidário de um único modo de se fazer cinema. Xavier (1978, p. 255) observa que a inclinação radical em favor dos americanos não deixa de ser um dos fatores que alimentam o conflito em torno de Murnau. Ironicamente, tendo em vista tamanha ojeriza em relação ao cinema europeu cultivada por Rocha, tanto Faria quanto Castro, passam a caracterizá-lo como americanófilo (XAVIER, 1978).

Eu bem sei que o meu colega pode responder que assim mesmo acha Murnau um “charlatão” (Charlatão porque? Somente porque fez um porco ficar sóbrio? Ora essa, mas King Vidor já não fez um sapo representar?) Mas me fica sempre o direito de acusá-lo de partidarismo, de fanatismo americano, quando, passando da afirmação: eu não gosto de Murnau, isto é: não me agrada esse modo de ser artista (como eu pessoalmente, por exemplo, não gosto do modo de ser artista de Anatole France) chega à afirmação: Murnau é um “charlatão”, etc. (o que equivaleria a eu dizer: Anatole France é um zé-bobo) (FARIA, 1929c, p. 3).

Faria (1929c, p. 3) então colocou uma provocação importante, observa que Rocha, possui um grande receio das mudanças bruscas, adverte que para haver transformações é preciso ressaltar os elementos que se deve manter e o que se deve deixar de lado. Em arte, sempre existe espaço para as novidades. São elas que trazem

avanço ao cinema, sem as mesmas, teríamos apenas modestos rearranjos daquilo que já está posto:

O meu colega está representando o mesmo papel dos que vaiaram “Hernani” em 1830, em defesa da mediocridade clássica que não queria sacolejos na sua vida de pasmaceira... Toda essa longa defesa que pretendi fazer do direito do artista ser artista como lhe é natural a arte, (provavelmente o meu colega me está acusando de querer “bancar” o D. Quixote...), de poder mostrar 'torto' quando a realidade é “torta”, aplica-se integralmente à acusação de 'acrobatismo' que foi lançada pelo colega contra Murnau, querendo ver nele apenas um vaidoso, quase um desses principiantes que querem mostrar a todo pano o que aprenderam na véspera. Talvez Murnau aqui e ali seja “acrobata”. Mas a questão, me parece, é que não se deve fazer a crítica do ponto de vista acromático ou não-acromático. O artista foi feliz? Há razão então para fazer o que fez, mesmo que para isso tenha feito “acrobacias”... Isso no cinema como em qualquer outra arte (FARIA, 1929c, p. 3).

Na sequência, Faria (1929c, p. 3) afirmou que é uma grande injustiça da parte de seu colega não considerar sequer relevante o trabalho das câmeras e de cenografia de Murnau. Para ele, seu colega ao discorrer desta forma sobre a *solução* apresentada pelo cineasta, na realidade, estaria sendo desonesto não apenas com ele, mas para com todo o movimento de narrativa que vinha sendo processado naquele momento. Pondera que se o cineasta não segue passo a passo uma continuidade visual absoluta, aproxima-se muito.

Comenta que se Rocha não ficasse tanto contar as cenas e os letreiros indefinidamente, ao invés de preterir os ganhos linguísticos de Murnau, teria observado que o movimento moderno de narrativa, que ele reconhecia tanto como ele, se traduziria perfeitamente no abaixamento do coeficiente de continuidade dos filmes que estavam sendo lançados. Neles, Faria reflete que a sofisticada fluidez da sequência de imagens criou uma incomum sensação de vastidão e profundidade. As cenas continuadas deixavam o espectador atento a uma boa distância para captar as legítimas intenções do diretor com a narrativa e outros efeitos de sentido figurado.

Faria (1929c, p. 3) termina esta crítica protestando contra o fato de Rocha de usar a figura de Chaplin de forma completamente acrítica e ideológica. Cobra de seu colega o fim da utilização da obra do cineasta com o intuito de justificar, o “injustificável”. Este trecho é um momento interessante onde podemos constatar o grau de envolvimento emocional dos autores com o debate:

Que o meu colega sobretudo não me torne a citar Chaplin... Chaplin, hoje mesmo, já está, para mim, acima de qualquer teoria cinematográfica. Chaplin, para mim, - não desagrade ao meu colega Almir Castro - pode desprezar todas as teorias de continuidade e não-continuidade existentes ou a existir... (FARIA, 1929c, p. 3).

Rocha (1929b, p. 2) em seu último texto sobre *Aurora* pondera que ao invés de Castro e Faria tentarem convencê-lo dos motivos pelos quais esta obra de Murnau é um filme de qualidade, admirado e influente, ambos ficam apenas a questionar os pontos que havia colocado, sem nada a acrescentar.

Octávio de Faria se veste garbosamente com aresta triunfador, compara-me a uma criança cansada diz que “se Murnau não tem sentimento adeus a sua afirmação de que só se admira Murnau por um esforço de sentimento” (!), chama-me de incoerente (!!), fala em ressuscitar os mortos (!!!) e termina querendo me dar um pouco de sua coragem para que eu não fuja da discussão. [...] Pois logo adiante ele não diz que não ia responder ao meu ataque, que se ia por a “admirar a construção que eu fizera”, que “ia se limitar a responder certos pontos em que eu fora menos bem calculado”? Se o meu colega reconhece que eu estou na ofensiva e não pretende me demover da minha opinião, como pode falar então em um recuo de minha parte? A discussão sobre *Sunrise* nascera de uma crítica pouco lisonjeira que eu fiz ao filme e que os meus colegas contestaram; mas ao invés de mostrarem o valor de *Sunrise*, Almir Castro e Octávio de Faria só procuraram argumentos que anulassem as minhas afirmações. A discussão, que deveria ser um ataque meu às razões de valor da obra de Murnau passou a ser negativa dos meus colegas as afirmativas que tinha feito (ROCHA, 1929b, p. 2).

Declara encerrado o debate por parte dele, por acreditar que não havia mais a necessidade de continuá-lo uma vez que o grupo estava apenas a repetir o já dito. Além disso, considera que as futuras respostas dos seus colegas em nada viriam a mudar a sua opinião (ROCHA, 1929b, p. 3).

Não havia mais necessidade de continuarmos a gastar todo o espaço de colaboração do *Fan* para eu repetir que “disse aquilo por isto” e os meus colegas insistirem em que “eu não deveria ter dito aquilo porque isto não era razão”. Além disso, eu não podia mais cooperar nessa importância que o órgão oficial de um *Chaplin Club* estava atribuído a um filme que quanto mais se estuda, mais medíocre se nos afigura (ROCHA, 1929b, p. 2).

A inquietação de Faria não era discorrer sobre estas questões colocadas por Rocha, pois ele estava mais interessado na produção de Murnau e não na análise do roteiro, considerado por ele igualmente, muito ruim. Assim, trilhou um caminho

admitindo inicialmente graves incompatibilidades entre eles, mas, em seguida, de modo forçado, atribuiu estas falhas ao roteirista, omitindo os equívocos do cineasta que admira (XAVIER, 1978).

Aurora é colocado por Faria com um filme de “inquestionável coerência”. Artifício utilizado para não romper com sua teoria estética. Deste modo, defendendo o filme pela façanha de se amparar apenas de imagens, usando poucos letreiros, elabora toda uma argumentação estratégica para fazer o leitor se esquecer daquilo que ele próprio havia argumentado anteriormente, como se houvesse uma separação entre forma e conteúdo.

De tanto ver e rever *Aurora*, Faria parece que encontrava tudo o que queria ver, e nada ao mesmo tempo. Abandonava o valor concreto da produção para se mergulhar em abstrações intermináveis e comparações desnecessárias, pensando no que deveria ser e não no que era a obra.

Devido a estas considerações, a resposta de Faria não convenceu Rocha, que logo expôs que seu contentor fugiu de suas colocações, usando uma tática proveitosa: desconsiderar o roteiro de *Aurora* absolvendo Murnau por não tê-lo escrito. Mas, mostra que seu colega foi contraditório porque ao mesmo tempo elogiava o cineasta pelo roteiro de outra produção sua, *A última gargalhada*, argumentando que era na estética geral e nas estéticas particulares os pontos onde se encontravam o êxito da produção (1929b, p. 5).

Por isso, Rocha mensura sarcasticamente a possibilidade de continuar com a discussão sobre *Aurora*, aborda que talvez Castro e Faria poderiam em algum momento conseguir explicar as qualidades, avanços, particularidades do filme de Murnau. Desta forma o autor sinaliza uma dúvida pertinente, será que se seus colegas tivessem parado de analisar subjetivamente a produção, se ao invés de se valerem de expressões como “eu não acho”, “isso eu acho muito engraçado”, “eu não penso assim e nem assim”, entre outras, e analisado objetivamente a obra. Será que seus colegas teriam sido capazes de fazer uma “real” defesa de *Aurora*? (ROCHA, 1929b, p. 5).

O erro tanto de Faria quanto de Castro foi não conseguir mensurar os sucessos e fracassos de seu ídolo. Reagiram às críticas de Rocha, mas como este mesmo reparou, teceram opiniões, anseios, questionamentos, mas não se preocuparam em trazer novos dados ao debate.

Ao responder Faria, Rocha, inteligente, responsabiliza seus adversários pelo encaminhamento da discussão, que ficou naquele momento presa às questões consideradas de menor importância e não analisando a construção integral do roteiro e os valores nele contidos.

No final, Rocha alfineta Castro colocando que se este quisesse continuar a idolatrar Murnau, teria que agora ter consciência de que este, em pouco tempo iria se render ao cinema falado, abandonando tudo pelo qual tanto Castro, quanto Faria lutaram tanto para defender.

Hoje, naturalmente, eles já sabem que Murnau é cabeça de uma empresa para explorar os “talkies”... Mas isso é razão para atacar Murnau? Porque os meus colegas não se convencem que nem King Vidor nem Murnau possuem a independência de Chaplin para serem o que queriam ser? O que não se perdoa a Murnau é a sua ingratidão para com Almir Castro. Porque se meu adversário ainda quiser seguir com o seu ídolo, terá que ir agora para as ilhas dos mares do sul... (ROCHA, 1929b, p. 5).

2.4 - Qual o futuro do cinema?

Com o tempo a discussão se tornou redundante. Quando não havia mais nenhuma troca de opiniões e argumentos, quando ninguém mais estava interessado em ceder, vendo que não mais havia contribuições relevantes, era o momento de encerrá-lo.

Ao final da polêmica, não houve vencedores no debate e nem era este o objetivo, o problema era partilhar a discussão, justificá-lo, uma vez que as conversas tinham o intuito de esclarecer os pontos obscuros das análises dos integrantes. Todos os participantes aprenderam bastante com as discussões, revisitaram com as provocações, seus pontos de vista, aceitaram novas perspectivas.

Mais importante que procurar vencedores é entender os movimentos do debate, quais foram os rumos tomados pelas discussões, mostrar a evolução e a força dos argumentos construídos, em que pontos os autores tiveram que ceder, em quais mantiveram suas considerações.

O *Chaplin Club* abriu novas formas apreciar, pensar ou simplesmente discutir um filme. Ao longo da trajetória do debate tanto Faria, Castro quanto Rocha criaram novos argumentos para a defesa de suas posições teóricas, renovaram estas teorias e até

as alteraram em virtude das discussões. Cada um dos debatedores saiu mais estimulado do debate que não envolveu realmente apenas *Aurora*, ou somente se estendeu do filme de Murnau a *A turba*, *A última gargalhada* ou *O Grande Desfile*.

Em essência, o debate envolveu a própria natureza do cinema mudo e as discussões sobre seu destino, representadas por duas principais tendências, duas estéticas totalmente diferentes, duas críticas, dois caminhos para um possível cinema que não se valesse das falas, concentrasse-se apenas no uso que se fizesse das imagens.

O que estava sempre no centro do debate, foi o encontro das novidades estéticas do cinema com a tradição de Griffith, revelado na discussão dos diversos pontos em que as duas correntes se complementavam ou se divergiam: principalmente no uso dos letreiros, na continuidade da imagem envolvendo o movimento de câmera ou a tomada fixa e o corte, no ângulo, na decoração, na luz e na direção. E, disperso por todo o debate, mas, subentendido a ele, a discussão sobre a função do cinema, que era, afinal, o mais importante de tudo.

Como afirma Mello (1997, p. 64), o debate:

Opunha dois tipos de temperamentos que refletiam duas visões de mundo, opostas e irreconciliáveis e para os quais a função do cinema era diferente: expressar plasticamente, concretamente, na própria imagem, no *take*, na cena, toda uma possível complexidade da alma humana individual, ou revelar, pela relação entre as imagens, entre *takes* desvinculados da ideia de cena, não concretamente, mas virtualmente, algo que não estava em nenhum deles e que, exatamente, emergia da justaposição deles: a relação entre os seres e entre os seres e as coisas, que Plínio chamará mais tarde de nova sensibilidade e Eisenstein de nova qualidade.

Neste percurso, não podemos desprezar o papel que a visão dos filmes soviéticos e da vanguarda francesa (que Faria e Rocha assistiram mais tarde na Europa) tiveram sobre o pensamento teórico dos dois oponentes. A descoberta de Eisenstein e de Pudovkin, herdeiros diretos de Griffith, vai ser uma revelação para Rocha e um choque para Faria. (MELLO, 1997, p. 62).

É interessante notar que aquilo que o cinema consolidou em algumas décadas, uma arte como a literatura levou séculos para edificar. Em um curto espaço de tempo, já estava a criticar e introduzir novidades a uma estética que havia acabado de se estabelecer (BENJAMIM, 1994).

Desde a formação do clube permaneceu inflexível a recusa ao cinema falado e ao pensamento de que esta estética de cinema, na época julgado como degenerado, ilegítimo, não teria futuro algum, pelo menos artisticamente. Neste ponto se enganaram, não levaram em consideração no debate, qualquer contribuição do som ou da fala aos filmes: nem a pureza visual extremada de Faria, nem o desejo inequívoco de tradição griffithiana do cinema de Rocha lhes permitia que se acomodassem à hipótese falada.

No entanto, seria exatamente o som, e principalmente a fala, pelo alto poder expressivo da palavra, o elemento mais adequado para substituir o letreiro e ampliar infinitamente a profundidade do mergulho na alma humana e sua expressão consequente.

Por fim, a evolução da história do cinema nos mostra que seria, por ironia, o falado que libertaria completamente o cinema do indesejado letreiro, sem afetar a necessária continuidade visual. O que levaria, como levou, o cinema pelo caminho de *Aurora*, um filme completamente moderno. Neste sentido, a vitória no debate pertence a Faria que anteviu o chamado cinema de autor⁵².

Para o cinema mudo ficou visível e conclusivo que seu futuro, se futuro houvesse, não seria a *solução murnau*, defendida por Faria. Esta conduziria ao cinema falado que, tanto Rocha quanto Faria rejeitavam. Evitando esta direção, o cinema griffithiano seguiu para o seu caminho natural, que os integrantes do cineclube desconheciam ainda: o cinema soviético. Neste sentido, a “vitória” foi de Rocha, que o presentiu.

2.5 - Limite: a influência direta das contribuições do debate

Os resultados dos debates e os argumentos trocados nas sessões do *Chaplin Club* aliado à vontade de profissionalizar à atividade no Brasil por parte do grupo de

⁵² *Cinema de autor* é um movimento teórico da crítica cinematográfica lançado na revista francesa *Cahiers du Cinéma* em 1955 pelo crítico François Truffaut. Consiste, muito resumidamente, em atribuir ao diretor de cinema o *status* de autor do filme. Nestas produções, o diretor procura realizar sua obra à margem das pressões e limitações infligidas pelos grandes estúdios comerciais, fator que lhe permite uma maior liberdade de criação no momento de expor seus sentimentos e posições no filme. No entanto, a expressão "cinema de autor" traz consigo múltiplos problemas de interpretação. O principal é querer transformar uma arte coletiva em trabalho de um homem só, sendo o cinema uma realização coletiva, ainda que alguns profissionais sobressaiam mais do que outros. Ver AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 2.d. São Paulo: Papyrus, 2006. p. 26-27.

Cinearte foram duas experiências que geraram as condições necessárias para a realização do filme *Limite*.

Na última edição do *Fan* foi publicado um trecho *scenario* de *Limite*, obra considerada pela publicação como a “grande surpresa do ano”. Para o clube o filme se apresentava como a primeira produção nacional de vanguarda e, em tese, ele conseguiria contemplaria todos os elementos de um filme experimental e artístico.

No entanto, neste momento, o clube ainda não podia fazer qualquer avaliação maior do filme uma vez que ele ainda não estava pronto, entretanto as fotografias recebidas, já davam uma ideia da grandiosidade da produção. O motivo da expectativa se dava pela constatação que o “senso cinematográfico”, tão raro mesmo nos diretores dos países de grande indústria cinematográfica, já estava evidente na obra de Peixoto. Segundo o texto: “As fotografias de *Limite* são da natureza dessas que tornaram célebres os filmes russos”.

A esperança era que o filme quando pronto correspondesse a altura da expectativa criada em torno dele, uma vez que pelo que já fora apresentado ao grupo, não estavam diante de uma obra qualquer. Sua concepção parecia ser “realmente cinematográfica”. E o clube acreditava em Peixoto e confiava no sucesso do trabalho final.

Apesar de não ter participado do grupo, nem frequentado as reuniões do clube, Peixoto era muito ligado, desde a infância, a Faria por laços de amizade e por muitos interesses comuns, entre eles a literatura e o cinema. Foi desta forma que os assuntos do debate em torno de *Aurora*, chegavam até ele. Segundo Mello (1997), para o jovem escritor, fascinado com os problemas do fazer cinema a que assistia na produção de *Barro Humano*, de cuja equipe era íntimo, essa discussão apaixonada sobre a natureza do cinema era não apenas deslumbrante, mas também estimulante.

Em *Limite*, Peixoto juntou a imagem refinada de extração murnaúsiana o que Murnau não possuía, o domínio da montagem e a direção de sutileza griffithiana. E o filme correspondeu a todas as expectativas do grupo. Peixoto fez um dos filmes experimentais mais expressivos da história do cinema brasileiro. De grande riqueza visual, o primeiro e último filme do cineasta desenvolve uma liberdade poética única, que independentemente de toda possível narrativa linear, dá conta do encontro, do

choque e da tensão que se sucedem entre o homem e sua paisagem, seu tempo e seu universo.

Neste sentido, Mello (1997, p. 66) coloca que:

Mário transformou, com esta forma final do cinema silencioso e através de sua sensibilidade pessoal, o particular em geral, o singular em universal. Em vez de exprimir o simples drama pessoal e particular de autor, fez ver a todos (então tornou universal) que têm olhos fixados na tela onde desfilam as imagens de *Limite*, a própria tragédia da limitação humana em estado puro e, então, universal.

O filme foi escrito em uma noite, inspirado em uma fotografia de André Kertész na edição de número 74 da revista *VU* que Peixoto viu quando ainda estava em Paris em 1929. Na foto, o rosto de uma mulher tem em frente de si, mãos masculinas algemadas. Quando chegou ao Brasil, em outubro desse mesmo ano, ele inicialmente ofereceu o filme a Humberto Mauro e Adhemar Gonzaga que sugeriram que ele mesmo o fizesse.



Ilustração 7: Capa da revista *Vu* que inspirou Mário Peixoto e o close inicial de *Limite*

Podemos afirmar que *Barro Humano* marca o início do cinema brasileiro e *Limite* é o nosso primeiro grande clássico. A produção mostrou aos debatedores do *Fan* o cinema esperado a partir das discussões do clube, correspondendo ao “cinema do futuro” problematizado nas reuniões e nas páginas de suas revistas, era o passo adiante que eles não conheciam em toda extensão e grandeza, o cinema soviético.

Como observa Mello (1997, p. 66):

Se os movimentos de câmera e a duração dos *takes* provem de Murnau, e há a intenção evidente de expressar o ânimo dos personagens na paisagem ou decoração, a montagem e os enquadramentos lembram os soviéticos: *Limite* é o que a sua montagem é. A convergência das ações e da tensão trágica tendem a acumular-se nas faces em *close-up* lembram *Mãe* de Pudovkin; mas a direção é de extração griffithiana como a de Pudovkin, e nela não há a atuação performática expressionista de George O' Brien ou Emil Jannings.

E por ironia, aquilo que Murnau, com o caríssimo *Aurora*, não conseguiu nos estúdios americanos realizar, Peixoto, com o baratíssimo *Limite*, conseguiu produzir a céu aberto em Mangaratiba/RJ.

Deste modo, para Mello (1996a, p. 13):

Limite é uma obra insólita tanto no cinema brasileiro quanto no mundial. No primeiro não tem ascendentes nem descendentes; no segundo tem ascendentes e até irmãos – mas não tem descendentes. É último e único: *The last of the breed*.

O *Chaplin Club* em companhia da produtora *Cinédia*, exibiram em 17 de maio de 1931 no Cine Eldorado no Rio de Janeiro, *Limite* pela primeira vez publicamente. Considerado como o “último grande filme silencioso”, foi também a última sessão de cinema do clube – que pouco depois se dissolveria.

Limite nunca foi veiculado comercialmente, era - como de certa forma ainda é, comum no Brasil as empresas americanas não exibirem os filmes brasileiros. *Barro humano* e *Brasa dormida* foram exceções ilusórias. Nada surpreendente que tal prognóstico igualmente acontecesse, principalmente com um filme essencialmente experimental.

Embora não tenha sido distribuído comercialmente, *Limite* conquistou nas sessões especiais em que costuma ser exibido, um grupo de cinéfilos fiéis que o mantém vivo até hoje. Produzido em um momento em que o cinema falado ia aceleradamente substituindo o filme mudo e se firmando no mundo inteiro. Este foi o primeiro filme brasileiro a alcançar um indiscutível sucesso de crítica, figura hoje ao lado dos grandes clássicos da cinematografia mundial. Ainda que pouco visto, tornou-se menção obrigatória na história do cinema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A década de 1920 no Brasil foi um período marcado pelo descontentamento social, principalmente quanto aos aspectos econômicos e políticos do período colonial. Com a proclamação da República, novos grupos surgiram e a burguesia urbana começou a se organizar e a propor medidas para reformar a estrutura de governo, garantir sua participação e promover o seu desenvolvimento.

Neste percurso, quando o cinema chegou ao Brasil, o país já havia se tornado uma nação independente e rumava, pelas vias políticas, sociais e econômicas em direção à “modernidade”. Deste modo, o desejo e a ansiedade de modernizar o Brasil por parte da intelectualidade brasileira apareceu em vários debates e nas produções que caracterizam a formação de nosso pensamento social. As primeiras décadas do século XX presenciaram momentos de grandes tensões e mudanças das estruturas sociais, verificando neste contexto novas propostas de sociabilidades, a manifestação projetos e utopias, expressando a luta pela superação dos impasses, atrasos, distorções, arcaísmos, nacionalismos remanescentes.

O Rio de Janeiro, então capital do país, buscava a todo custo o anseio de aproximar a sua imagem à da cosmopolita Paris. Para isso, o estilo vida social levado pela população procurava assemelhar-se ao ideal de uma metrópole nascente: ruas com muito movimento, as pessoas sempre apressadas, a instalação de indústrias, a vida noturna ativa, as conversas e discussões às mesas dos cafés, ou seja, todo o ritual urbano buscava se assemelhar a aquilo que as pessoas consideravam ser os modos e comportamentos de vida europeu.

Uma das características dos intelectuais dos anos 1920 era sair do isolamento e privilegiar a ação, criando projetos de transformação social, no campo cultural e educacional. Neste contexto, a experiência do *Chaplin Club* enquanto fórum intelectual fornece informações e explicações sobre o imaginário da intelectualidade brasileira dos anos 1920 a respeito da cultura cinematográfica.

A trajetória do *Chaplin Club* e do *Fan* exprimiu o desejo da intelectualidade carioca de contornar os reflexos do drama social de nosso cinema estar historicamente e tecnologicamente defasado em relação aos países europeus e aos Estados Unidos de

forma análoga à procura dos fundadores do mito de nossa brasilidade no campo da economia e da política.

Foi no *Chaplin Club* que Octavio de Faria, Plínio Sussekind Rocha, Almir Castro e Cláudio Mello esboçaram suas identidades e objetivos formados a partir de vivências, lembranças e percepções, detectaram seu grande inimigo, o cinema falado, que provocou uma expressiva mudança nos hábitos daqueles que frequentavam e faziam o cinema.

O imaginário social expressou-se por ideologias e utopias, e também por símbolos, alegorias, rituais e mitos. Tais elementos divulgaram visões de mundo e modelou condutas e estilos de vida, em movimentos de defesa de um estilo específico de cinema, o cinema mudo que vivia seu auge, mas que já dava indícios de seus limites e que não resistira a estética falada.

Enquanto no início dos anos 1920, o cinema era visto com desconfiança, ao longo do período ele adquiriu uma importância singular e se espalhou por todo o centro do Rio de Janeiro, visto que o contexto social e econômico era bastante receptivo às novidades tecnológicas.

Inseridos em uma perspectiva de apropriação simbólica do espaço urbano, com o mesmo ideal do grupo de *Cinearte*, o *Chaplin Club* percebeu o cinema como um meio particularmente eficaz de construção da imagem do país que procuravam ver realizada e pela afirmação da vida urbana “moderna e civilizada”, em oposição ao mundo rural, visto como “arcaico”.

Tais expectativas apresentaram implicações diretas sobre seus olhares em relação à posição do cinema dentro da sociedade moderna e suas finalidades dentro da cultura. É neste ponto que a visão do *Chaplin Club* teve uma boa dose de ambigüidade, já que o desejo de ver os projetos concretizados obrigou-os a levar em conta valores contraditórios, porém defendidos irrestritamente para não romper com o programa do clube.

Assim, defenderam para o país um cinema elitizado, nobre, com salas luxuosas e concentradas no centro da cidade, que, entretanto, modernizaria a imagem de um país de analfabetos, mestiço e permeado de desigualdades sociais. Ponderou que o cinema brasileiro, mesmo sem romper com o monopólio americano, poderia florescer e se tornar uma forte indústria com o mesmo poder e relevância que a de Hollywood. E

ainda confiou que o cinema mudo se não superasse o abalo provocado pelo cinema falado, ao menos conviveria com ele harmoniosamente, evitando desta maneira, acriticamente e de forma saudosista, a discussão sobre as possibilidades da inclusão da fala nos filmes por recear que o veículo pudesse voltar a ser apenas aquilo que eles tanto temiam, ser valorado apenas como entretenimento popular e não arte.

A saída para o imbróglio cinema mudo versus falado por parte do *Chaplin Club* foi expor que a fala não seria compatível de nenhuma maneira com a imagem cinematográfica, essa estética sequer era considerada como cinema e não houve qualquer disposição de explicar concretamente por parte do grupo os motivos desta classificação. Para eles, o real objetivo no estudo da sétima arte era discutir sobre aquilo que seria mais específico na linguagem cinematográfica e os rumos que esta deveria tomar nos anos que se seguissem. Assim estudaram os cinemas de vanguarda europeus e seus reflexos no arquétipo do cinema clássico americano.

As acaloradas discussões se estenderam por dois anos e ao final não se chegou a resoluções definitivas, entretanto ambos os lados mostraram a veracidade de seus argumentos e tiveram que ceder em outros, o que acarretou em uma possibilidade de aprendizado impar sobre cinema por parte dos seus integrantes.

Porém, a ausência de poder de mediação com a produção européia e americana tornou apenas abstração a maioria das formulações e desejos do grupo para o cinema. Tal fato era motivo de escárnio e deboche por eles, porém nas entrelinhas demonstravam nitidamente o ressentimento por sua condição subalterna tendo que se contentar em buscar influenciar somente as escassas, amadoras e desprestigiadas produções brasileiras.

O fruto direto dos debates do *Chaplin Club* foi o filme *Limite*, que apesar da expressiva qualidade técnica, não deixou descendentes, foi pouco visto e por anos ficou incompreendido, reflexo do isolamento do grupo e explicitando a distância entre a crítica e a prática cinematográfica que ocorria no cinema brasileiro deste momento.

Portanto, os movimentos do *Chaplin Club* ao procurar notabilizar a atividade cinematográfica, encarar o cinema como um produto da modernidade, uma experiência urbana, uma expressão artística elevada, própria para o consumo de elites cultas, e não apenas ou não mais divertimento popular, permitiram analisar as singularidades do

modo como a intelectualidade brasileira viu e discutiu o cinema e também como a cultura cinematográfica chegou e foi interpretada no Brasil.

À medida em que a extensão de revelações da força do cinema falado se aproximava, a nostalgia antecipada tomava conta do clube. Com a chegada e consolidação do cinema falado, muitas mudanças ocorreram principalmente a própria forma de se fazer e pensar cinema. Ele abriu uma série de novos caminhos tendo por consequência o fechamento de vários de outros. A falta de domínio técnico do som e sua inadequada utilização, do que resultava visível (e audível) a precariedade dessa produção, fora superada anos mais tarde. O *Chaplin Club* podia não gostar da novidade, mas sem o falado não haveria o cinema radiofônico de Orson Welles e nem sua obra prima, *Cidadão Kane* (1941), o divisor de águas do cinema contemporâneo.

Com a generalização desta então nova estética, o *Chaplin Club* se autodissolveu, e o *Fan* deixou de ser publicado. No entanto, não é estranha também a esta dissolução do clube, outras razões, os integrantes do *Chaplin Club* se profissionalizaram em outros campos se dedicando a outros trabalhos, o que torna claro o caráter diletante da atividade do clube.

Após o final do cineclube os quatro fundadores raramente se pronunciaram publicamente sobre cinema, embora não deixassem de acompanhá-lo, escrevendo ou ensinando, pesquisando e exibindo clássicas obras primas. Ou, como foi o caso de Rocha, lutando durante anos no importante trabalho de recuperação do único filme brasileiro afinado com os velhos ideais do *Chaplin Club*, *Limite*.

Octávio de Faria se tornou advogado, escritor e ensaísta político e limitou-se a crítica cinematográfica ocasional. Escreveu ensaios políticos, filosóficos e literários, além de peças de teatro (*Três tragédias à sombra da cruz*, 1939) e livros sobre cinema (*Significação do far-west*, 1952; *Pequena introdução à história do cinema*, 1964). Suas obras mais importantes foram um conjunto de novelas (*Novelas da Masmorra*, 1966; 2ª edição: *Três novelas da Masmorra*, 1968) e, principalmente, um ciclo de quinze romances intitulado *Tragédia burguesa*, um vasto panorama da alta classe média carioca nos anos 1930. Em 1970, Faria recebeu o *Prêmio Machado de Assis* pelo conjunto de sua obra e em 13 de janeiro de 1972, tornou-se membro da Academia

Brasileira de Letras para a Cadeira 27, recebido em 6 de junho de 1972 pelo acadêmico Adonias Filho. Faleceu em 1980⁵³.

Plínio Sussekind Rocha se tornou físico e um professor renomado. Lecionou em diversas instituições, como na Universidade Federal de Brasília e na Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde foi nomeado catedrático de “Mecânica Racional, Mecânica Celeste e Física Matemática”. Ele não mais escreveu sobre cinema, mas promoveu diversas exposições de *Limite* na FNF/UFRJ, e participou da primeira restauração deste em 1959.

Em 1964, Rocha foi um dos responsáveis pela separação da Faculdade de Filosofia em diversos outros institutos, como Química, Matemática e Física, curso em que lecionava. Faleceu em 1972. Atualmente, a biblioteca do Instituto de Física da UFRJ leva seu nome.

Almir Castro veio a se formar médico pela Faculdade Nacional de Medicina em 1931. Nesse mesmo ano se tornou professor-assistente da cadeira de Medicina tropical e mais tarde da cadeira de física biológica na mesma instituição. Após rápidas passagens pelo Centro Internacional de Leprologia (1934-36), pela Diretoria do Serviço de Saúde Pública do antigo Distrito Federal e pelo Serviço de Estudo das Grandes Endemias do Instituto Oswaldo Cruz, viajou em 1941 para os Estados Unidos, onde obteve o grau de mestre em ciências pela Universidade Johns Hopkins. Retornando ao Brasil no ano seguinte, assumiu a direção do Serviço Nacional de Peste do Ministério da Educação e Saúde, em que permaneceu até 1954, quando foi nomeado diretor-executivo da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

Foi também vice-presidente do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura-IBECC (1962-63) e do Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas-CBPF (1963-64). No início de 1964 assumiu, a convite de Anísio Teixeira, a vice-reitoria da Universidade de Brasília, que acumulou com as funções na CAPES, sendo exonerado dos dois cargos logo após o golpe militar de março de 64. Foi também diretor-executivo adjunto do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, consultor-geral e diretor das Faculdades Cândido Mendes, também no Rio. Faleceu em 1995.

Cláudio Mello se formou médico em 1931 na Faculdade Nacional de Medicina e em seguida ingressou no curso de odontologia da Universidade Federal Fluminense

⁵³ Segundo documentos cedidos pelo Arquivo Mário Peixoto.

onde se graduou em 1936. Clinicou e seguiu carreira docente na Universidade do Rio de Janeiro (atual Universidade Federal do Rio de Janeiro) desenvolvendo projetos no campo odontológico em várias regiões do Brasil. Devido a problemas crônicos de saúde, transferiu-se com sua família nos anos 1960 para Pelotas, no Rio Grande do Sul em busca de melhores condições de vida. Continuou a carreira na Universidade Federal de Pelotas e faleceu em 1966, vítima de infarto.

Após o *Chaplin Club*, a atividade cineclubista no Brasil foi descontinuada e voltou a aparecer apenas em agosto de 1940, na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, com a fundação do *Clube de Cinema de São Paulo* comandada por Paulo Emílio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Cícero Cristiano de Souza⁵⁴. Ele foi o embrião da *Cinemateca Brasileira*⁵⁵ e manteve uma série de atividades, como exposições cinematográficas, cursos e seminários funcionando como uma verdadeira escola de cinema para os seus frequentadores num período em que não existiam cursos similares no país (MIRANDA e RAMOS, 2000, p. 128-130).

Em 1946, no Rio de Janeiro, foi fundado o *Clube de Cinema da Faculdade Nacional de Filosofia*, que trouxe novamente Rocha e o filme *Limite* ao circuito cineclubista nacional. De 1948 em diante, o cineclubismo, com altos e baixos, se espalhou, por todo o país promovendo projeções e debates de filmes, oferecendo subsídios para avaliações fílmicas mais aprofundadas, levando muitas pessoas interessadas em cinema a aprender um pouco mais sobre a arte que admiram.

Há muito que se ler ainda, e prazerosamente, nos inúmeros artigos, ensaios e entrevistas que compõem *O Fan*. As contribuições do cineclubismo corresponderam ao amadurecimento da reflexão teórica brasileira sobre o cinema, sendo um grande passo inicial para a construção da cultura cinematográfica brasileira e, conseqüentemente, da formação do cinema brasileiro e nas formas de consciência que esse cinema tem de si mesmo. Representou ainda um esforço de alinhar os debates sobre o cinema brasileiro

⁵⁴A primeira fase do *Clube de Cinema de São Paulo* teve vida breve, sendo logo interditado pelo Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP). A partir de 1941, ainda funcionou nas residências de Paulo Emílio e Lourival Machado, mas novamente teve suas atividades encerradas rapidamente. Somente depois da Segunda Guerra Mundial, com o fim do Estado Novo, é que a atividade cineclubista voltou a renascer. Em 1946 o Clube de Cinema foi oficializado, com diretoria composta por Almeida Salles, Múcio Porphyrio Ferreira e Rubens Biáfora. Este segundo Clube de Cinema utilizava-se do auditório do consulado americano, em São Paulo (MIRANDA e RAMOS, 2000, p. 128-130).

⁵⁵A *Cinemateca Brasileira* é a instituição localizada em São Paulo/SP, responsável pela preservação da produção audiovisual brasileira. Desenvolve atividades em torno da difusão e da restauração de seu acervo, um dos maiores da América Latina. Possui um amplo acervo de filmes, entre longas, curtas e cinejornais e de documentos formado por livros, revistas, roteiros originais, fotografias e cartazes.

com os estudos mais modernos do cinema europeu como também pela busca desesperada de uma identidade cultural e social para ele.

Mesmo com todas as dificuldades, devaneios e incoerências, o *Chaplin Club* finalizou com grande êxito a participação brasileira no cinema mudo⁵⁶ resistindo o quanto pode ao impacto das falas nos filmes. A riqueza teórica dessas discussões travadas nas sessões do clube e depois materializadas nas páginas do *Fan* foi sem dúvida, dos debates mais importantes e de maior repercussão dos quais já se travou no Brasil sobre a arte cinematográfica (MELLO, 1996b; PONTES, 1998).

⁵⁶ A discussão entre o cinema mudo e falado no entanto, foi retomada de forma breve e anacrônica por Vinícius de Moraes entre os anos 1941 e 1942 no jornal carioca *A Manhã*. Ver CATANI, Afrânio Mendes. Vinícius de Moraes, crítico de cinema. In. **Perspectivas**, nº 7, São Paulo, 1984, p. 127-147.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Periódicos

- CASTRO, Almir. Comentários. In: **O Fan**, nº 1, p. 1. Rio de Janeiro, 1928a.
- _____. Aurora. In: **O Fan**, nº1, p. 3-4. Rio de Janeiro, 1928b.
- _____. Aurora. In: **O Fan**, nº 4, p. 2. Rio de Janeiro, 1929.
- CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições:** sobre Estudos Culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- Cinearte**, Rio de Janeiro, v.3, n.125, p. 4, 18 jul. 1928.
- Cinearte**, Rio de Janeiro, v.3, n.127, p. 4, 01 ago. 1928.
- Cinearte**, Rio de Janeiro, v.5, n.207, p. 4-5, 33, 12 fev. 1930.
- Cinearte**, Rio de Janeiro, v.4, n.170, p. 10, 29 maio 1929.
- O Fan**, Rio de Janeiro, n.1, 2. 1928.
- _____. Rio de Janeiro, n. 3, 4, 5, 6. 1929
- _____. Rio de Janeiro, n. 7, 8, 9. 1930
- FARIA, Octávio. A caixa de Pandora. In: **O Fan**, nº 8. Rio de Janeiro, 1930a.
- _____. **A história do cinema:** Uma pequena introdução. Rio de Janeiro: Ediouro, 1964.
- _____. A incompreensão americana. In: **O Fan**, nº 4. Rio de Janeiro, 1929a.
- _____. A ‘Jeanne D’Arc’ de Dreyer (ensaio para uma crítica). In: **O Fan**, nº 5. Rio de Janeiro, 1929b.
- _____. **A segunda invasão alemã.** Conferência no Chaplin Club. Rio de Janeiro, 1928a.
- _____. Aurora. In: **O Fan**, nº 2. Rio de Janeiro, 1928b.
- _____. Aurora. In: **O Fan**, nº 4. Rio de Janeiro, 1929c.
- _____. A teoria cinematográfica de Pudovkin. In: **O Fan**, nº 5. Rio de Janeiro, 1929d.
- _____. Cinema Brasileiro. In: **O Fan**, nº 7. Rio de Janeiro, 1930b.
- _____. Cinema Russo e Cinema Nacional. In: **O Fan**, nº 2. Rio de Janeiro, 1928c.
- _____. Contra o film falado. In: **O Fan**, nº 2. Rio de Janeiro, 1928d.
- _____. “De Sally dos Meus Sonhos” a “Braza Dormida”. In: **O Fan**, nº 4. Rio de Janeiro, 1929e.
- _____. Eu creio na imagem. In: **O Fan**, vol. 6. Rio de Janeiro, 1929f.
- _____. Eisenstein e o cinema do futuro. In.: **O Fan**, nº 7. Rio de Janeiro, 1930c.
- _____. O cinema europeu e a atualidade. In: **O Fan**, nº 5. Rio de Janeiro, 1929g.
- _____. O cenário e o futuro do cinema. In: **O Fan**, nº 1, 2 e 3. Rio de Janeiro, 1928e.

- _____. O expressionismo e o cinema alemão. In: **O Fan**, nº 4. Rio de Janeiro, 1929h.
- _____. O que é cinema brasileiro. In: **O Fan**, nº 5. Rio de Janeiro, 1929i.
- _____. O símbolo. In: **O Fan**, nº 8. Rio de Janeiro, 1930d.
- _____. Ritmo. In: **O Fan**, nº 7. Rio de Janeiro, 1930e.
- MELLO, Cláudio. Cinema. In: **O Fan**, nº 1. Rio de Janeiro, 1928.
- ROCHA, Plínio Sussekind. Comentários. In: **O Fan**, nº 1, p. 1. Rio de Janeiro, 1928a.
- _____. Sunrise. In: **O Fan**, nº 1, p. 2-3. Rio de Janeiro, 1928b.
- _____. Sunrise. In: **O Fan**, nº 2, p. 6. Rio de Janeiro, 1928c.
- _____. Sunrise. In: **O Fan**, nº 3, p. 2-4. Rio de Janeiro, 1929a.
- _____. Sunrise. In: **O Fan**, nº 5, p. 2, 5. Rio de Janeiro, 1929b.

Livros, artigos, dissertações e teses

- ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- AQUINO, Carlos e GONZAGA, Alice. **Gonzaga por ele mesmo**. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 2ª.d. São Paulo: Papyrus, 2006.
- AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel e VERNET, Marc. **A estética do filme**. São Paulo: Papyrus, 2002.
- AZEVEDO, Natalia. **Práticas de recepção cultural e públicos de cinema em contextos cineclubísticos**. [S.l.], 1997. Disponível em: <ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1415.pdf>. Acesso em 20 dez. 2006.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERNADET, Jean-Claude e GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Cinema: o nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- BILHARINHO, Guido. **Clássicos do cinema mudo**. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas**. São Paulo: Papyrus, 1997.
- BOUILLET, Rodrigo. Cineclubismo. **Advir**, Rio de Janeiro, nº. 20, p. 104-108, dez 2006.
- CANDIDO, Antônio. O significado de Raízes do Brasil. In. HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. 26ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

- CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo Alemão. In. MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006, p. 55.
- CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (org) **O cinema e a invenção da vida moderna**. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- CLAIR, Rose. **Cineclubismo: Memórias dos anos de chumbo**. Rio de Janeiro: Luminária Academia, 2008.
- COSTA, Fávia Cesarino. Primeiro cinema. MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006, p. 17-52.
- DAHL, Gustavo. Uma arte em busca da verdade humana. **Revista Civilização Brasileira** nº 3, 1965.
- DURAND, Fabio. **Linguagem audiovisual - um pequeno glossário de termos para produção audiovisual**. 2009. Disponível em http://www.mnemocine.art.br/index.php?option=com_content&view=article&id=179:glossarioaudiovisual&catid=34:tecnica&Itemid=67. Acesso em 30/03/2010.
- DURKHEIM, Émile & MAUSS, Marcel. Algumas formas primitivas de classificação. In: **Durkheim**. São Paulo: Ática, 1984, pp.183-203.
- FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado rural no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.
- GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Crônica do cinema paulistano**. São Paulo: Ática, 1975.
- GATTI, André. Cineclubismo, cinematecas, entidades culturais cinematográficas : os casos de São Paulo e Rio de Janeiro (1928-2008). In. **Plano B**, n. 3, p. 38-41, outono 2009.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. **Homenagem a Plínio Sussekind Rocha**. Discurso, São Paulo, nº 3 , vol. 3, 1972, p. 5-7.
- _____. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- GONZAGA, Alice. **Palácios e Poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Record/ Funarte, 1996.
- GOUVEA, Maria José Motta. **Com a palavra Mate com Angu: uma intervenção estética no município de Duque de Caxias**. Dissertação (Mestrado em História) - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Orientador: Maria Celina Soares D'Araujo. 01/01/2007.
- GUSMÃO, Milene Silveira. O desenvolvimento do cinema: algumas considerações sobre o papel dos cineclubes para formação cultural. In: **Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, 4, 2008, Salvador. Disponível em <http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14469.pdf>. Acesso em 19/05/2008.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- LEACH, Edmund. O Gênesis enquanto um mito. In: DaMATTIA, Roberto (org). **Edmund Leach**. São Paulo: Ática, 1983, p. 57-69.

LEMOS, Celina Borges. As primeiras centralidades da moderna capital mineira: a conformação da cultura consumo como microcosmo de ambiguidades e confluências. In: BUENO, Maria Lucia (org) e CAMARGO, Luís Octavio de Lima (org). **Cultura e consumo**: estilos de vida na contemporaneidade. São Paulo: SENAC, 2008.

LUCAS, Taís Campelo. **Cinearte**: O cinema brasileiro em revista (1926-1942). Dissertação (Mestrado em História) Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense. Orientadora: Ângela Maria de Castro Gomes. 04/03/2005.

LUNARDELLI, Fatimarlei. **Quando éramos jovens**: história do Clube de Cinema de Porto Alegre. Porto Alegre: UFRGS, 2000.

MACEDO, Felipe. **Movimento cineclubista brasileiro**. São Paulo: Cineclubes da Fatec, 1982.

_____. **O que é cineclubes**. 2006a. Disponível em: http://cineclubes.utopia.com.br/clube/o_que_e.html. Acesso em 15 Jan. 2009

_____. **O nascimento de uma outra noção**. 2006b. Disponível em: <http://www.pcrs.utopia.com.br/tiki-index.php?page=O+NASCIMENTO+DE+UMA+OUTRA+NO%C3%87%C3%83O&bl>. Acesso em 18/08/2009.

MARTINS, Luciano. A gênese de uma intelligentsia; os intelectuais e a política no Brasil: 1920 a 1940. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo, ANPOCS, nº 4, v. 2, jul./1987, pp. 65-87.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.

MATTOS, Antonio Carlos Gomes. **A época de ouro das revistas de fã americanas**. 2010. Disponível em: <http://www.historiasdecinema.com/2010/06/a-epoca-de-ouro-das-revistas-de-fas-americanas-2/>. Acesso em 11/02/2011.

MAUSS, Marcel. Esboço de uma teoria geral da magia. In: **Sociologia e Antropologia**, São Paulo, Cosac & Naif, 2003, pp.47-181.

MELLO, Saulo Pereira de. **Limite**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996a.

_____. **Octávio de Faria, Film Scholar e o Chaplin Club**, [S.l.: s.n.], 1996b.

_____. O Fan, o Chaplin Club & Limite. In: **O percevejo**. Rio de Janeiro: UNIRIO, ano 5, número 5, 1997. p. 58-68.

MENDES, Adílson Inácio. **Escrever cinema**: a crítica de Paulo Emilio Salles Gomes (1935/ 1952). Dissertação de Mestrado apresentada na Escola de Comunicações e Artes da USP sob a orientação do Professor Ismail Xavier. 11 de Junho de 2007.

_____. **Vanguarda sem retaguarda**: o caso Chaplin-Club. 2008. Disponível em http://www.cinemateca.gov.br/jornada/2008/filmes_chaplin_texto1.html. Acesso em 13/11/2008.

MICELI, Sérgio. **Poder, sexo e letras na República Velha**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MICELI, Sérgio e MACHADO, Mário Brockmann. **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: DIEFEL, 1984.

MILTON, Joyce. **Chaplin**: contraditório vagabundo. São Paulo: Ática, 1997.

MIRANDA, Luiz Felipe e RAMOS, Fernão. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo, Senac, 2000.

MORETTIN, Eduardo Victorio. Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 25 n° 49 p. 125-152, 2005.

OLIVEN, Ruben George. A relação estado e cultura no Brasil: corte ou continuidade?. In: MICELI, Sérgio (org) e MACHADO, Mário Brockmann (org). **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo, DIEFEL, 1984.

_____. Cultura e modernidade no Brasil. **São Paulo Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 2, Apr. 2001. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010288392001000200002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 06 Jan. 2010.

PEIRANO, Mariza. A análise antropológica dos rituais. In: _____. (org). **O dito e o feito: ensaios de antropologia dos rituais**. Rio de Janeiro: Dumará, 2002.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. Cultura de massas e representações femininas na paulicéia dos anos 20. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.19 n° 38, p. 139-163, 1999.

PONTES, Heloísa. Círculos de intelectuais e experiência social. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 12, n. 34, p. 57-69, 1997.

_____. **Destinos mistos: os críticos do grupo clima em São Paulo (1940- 1968)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PRADO JR., Caio. **Formação do Brasil contemporâneo**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RAMOS, Fernão. **História do cinema brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Art, 1990.

RIBEIRO, José Américo. **O cinema em Belo Horizonte: Do cineclubismo à produção cinematográfica da década de 60**. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

ROCHA, Adriano Medeiros. Construindo o Cinema Moderno. In: **UNirevista**. Viçosa, Vol. 1, n° 3, jul, 2006.

SCHVARZMAN, Sheila. Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20. **Rev. Bras. Hist.**, São Paulo, v. 25, n. 49, Jan. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882005000100008&lng=en&nrm=iso>. acesso em 11 Jan. 2010.

SCHWARTZ, Jorge. **Klaxon (1922-1923)**. Brasileira USP. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/node/437>. Acesso em 10/02/2011.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnicas, ritmos e ritos do Rio. In: _____. (org). **História da vida privada no Brasil – República: da Belle Époque à era do rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3.

SILVEIRA, Walter. **A história do cinema vista da província**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

_____. **Imagem e roteiro de Charles Chaplin**. [S.l.: s.n], 1969.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do popularismo popular. In: Charney, Leo e Schwartz, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

SOUZA, José Inácio de Melo. **Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema.** São Paulo: SENAC, 2004.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** Campinas: Papirus, 2003.

TOMANIK, Eduardo Augusto. **O olhar no espelho: “Conversas” sobre a pesquisa em Ciências Sociais.** 2. ed. rev. Maringá: Eduem, 2004.

TRINDADE, Isabella Leite. **A modernidade das salas de cinema do Recife.** In: 6º Seminário DOCOMOMO Brasil. Niterói, novembro de 2005. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/Isabella%20Leite%20Trindade.pdf>.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social.** São Paulo: Summus, 1997.

TURNER, Victor. **Floresta de símbolos: aspectos do ritual Ndembu.** Niterói: EdUFF, 2005.

VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem.** Petrópolis, Vozes: 1978.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes.** Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura.** 3.d. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. The Bloomsbury fraction. In. _____. **Problems in materialism and culture.** Londres: Verso Editions, 1982, p. 148-69.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____. **Sétima arte: um culto moderno.** São Paulo: Perspectiva, 1978.

Documentos

Anais da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, Volume 122, p. 1-364, 2002. Consulta online realizada em <http://www.bn.br/tesourosdabiblioteca-em-fevereiro-de-2011>.

MELLO, Saulo Pereira de. **Mário Peixoto;** Catálogo. Casa de Rui Barbosa, 1996.

Arquivos e bibliotecas consultados

Arquivo Mário Peixoto

Biblioteca Nacional

Cinemateca Brasileira

Cinemateca do Museu de Arte Moderna

Biblioteca Central da Universidade Estadual de Maringá (BCE-UEM)