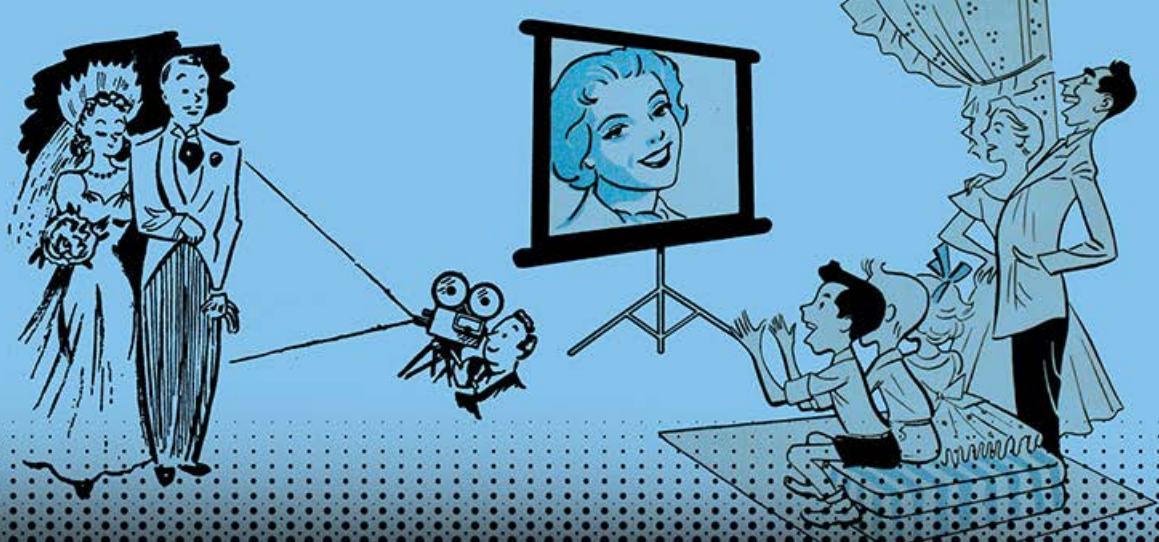


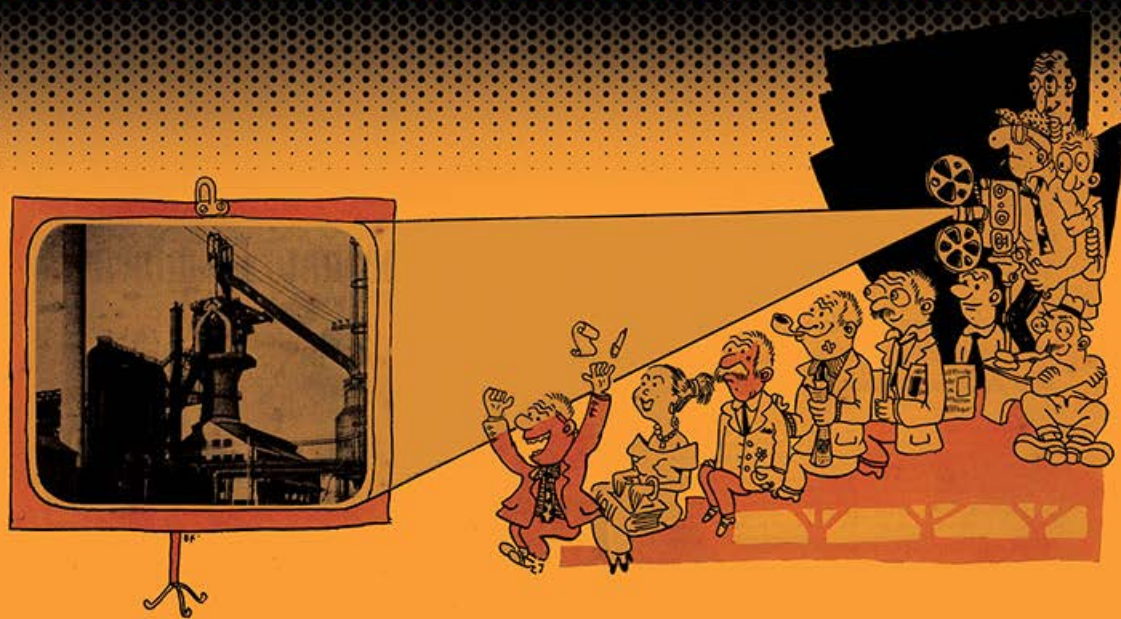


CINEMA SOB MEDIDA:

diversidade de formatos,
circuitos e consumo no Brasil

Organizado por:

Luís Alberto Rocha Melo · Luciana Corrêa de Araújo · Rafael de Luna Freire



CINEMA SOB MEDIDA:

diversidade de formatos,
circuitos e consumo no Brasil

Cinema sob medida : diversidade de formatos,
circuitos e consumo no Brasil / (organizadores)
Luís Alberto Rocha Melo, Luciana Corrêa de
Araújo, Rafael de Luna Freire. -- 1. ed. --
São Paulo : Ilustre Comunicação Criativa :
PPGCine-UFF: Faperj, 2024.

Vários autores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-87107-66-0

1. Cineastas - Brasil - Biografia 2. Cinema -
Brasil - História e crítica 3. Cinema - Brasil -
Produção e direção 4. Crítica cinematográfica
5. Filmes brasileiros - História e crítica
6. Filmes - Brasil - Mercado 7. Filmes -
Produção e direção 8. Produção audiovisual
I. Melo, Luís Alberto Rocha. II. Araújo,
Luciana Corrêa de. III. Freire, Rafael de Luna.

24-229143

CDD-791.430981

Organizadores: Luís Alberto Rocha Melo, Luciana Corrêa de Araújo
e Rafael de Luna Freire

Co-edição: FAPERJ / PPGCine / Ilustre

Coordenação editorial: Pedro de Luna

Revisão: Thaís Costa

Projeto gráfico: Isabel Freire

Imagens de capa e contracapa: charge publicada em *O Lingote*
(25 set. 1953, p.12) e folhetos da Corrêa Souza Filmes, do acervo de
Paulo Sérgio de Souza

ISBN: 978-65-87107-66-0

Impresso em outubro de 2024 a pedido da Ilustre Editora.

Cx. Postal 78.461

São Paulo – SP

CEP 01401-970

ilustrecomunicacao@gmail.com

Todo o conteúdo desta obra é de inteira responsabilidade dos autores.
É proibida a duplicação ou a reprodução deste volume, inteiro ou
em partes, sem a autorização prévia dos mesmos.

CINEMA SOB MEDIDA:

diversidade de formatos,
circuitos e consumo no Brasil

Luís Alberto Rocha Melo
Luciana Corrêa de Araújo
Rafael de Luna Freire
(organizadores)



Sumário

07 Introdução

23 Metodologias

- 24 Os filmes domésticos de Nahim Miana: estratégias de narrativa e montagem.
Vanessa Maria Rodrigues

- 38 A câmera e a rua: proposta para uma metodologia de análise filmica.
Fabián Núñez

53 Consumo doméstico

- 54 “Cinema no Lar”: o consumo doméstico do 16mm no Brasil após a Segunda Guerra Mundial.
Filipe Gama e Tiago Quintes

- 70 *O Cinema em Casa* no rádio com Octávio Gabus Mendes (1932–1946).
Sheila Schvarzman

- 86 Corrêa Souza Filmes: três gerações de profissionais da produção, distribuição e exibição cinematográfica em 16mm.
Rafael de Luna Freire

101 Formatos curtos

- 102 Os curtas-metragens no Festival Cinematográfico do Distrito Federal (1953–1959).
Carlos Eduardo Pinto de Pinto

- 121 Uma geração de curtas-metragistas na Bahia:
anos 1950.
Cyntia Nogueira
- 135 *A mágicka* do cinema — O resgate do trailer de
O Judoka (Marcelo Ramos Motta, 1973), primeiro
longa-metragem brasileiro baseado
em histórias em quadrinhos.
Fábio Vellozo
- 150 Revisões historiográficas**
- 151 A produção não ficcional da Guanabara-Film
(1919–1925).
Luciana Corrêa de Araújo
- 167 “Visão de futuro próximo na cidade do aço”.
Os projetos de construção de um cinema pela
CSN em Volta Redonda/RJ.
Alessandra Souza Melett Brum
- 183 *A vocação do cinema*: um “especial” de Haroldo
Marinho Barbosa para o programa *Cinemateca*.
Luís Alberto Rocha Melo
- 198 Sobre os autores**

Introdução

*Luís Alberto Rocha Melo,
Luciana Corrêa de Araújo e
Rafael de Luna Freire*

Este livro reúne uma seleção de trabalhos que foram originalmente apresentados na quinta edição da Jornada de Estudos em História do Cinema Brasileiro, realizada no Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense (UFF), em Niterói, de 23 a 25 de agosto de 2023. Intitulado “Para além do longa-metragem comercial ficcional”, o evento teve como objetivo discutir a vasta produção audiovisual composta por tipos, formatos e gêneros de filmes que destoam daquela que é considerada a unidade básica da indústria cinematográfica mundial e principal produto destinado às salas de cinema comerciais, refletindo ainda sobre diferentes modos e circuitos de distribuição, exibição e consumo dessas obras.¹

Além disso, o ano dessa quinta edição da Jornada coincidiu com o centenário do lançamento comercial, pela Kodak, do sistema 16mm (câmera, projetor e bitola), ocorrido em 1923. Como um formato semi-profissional, o 16mm constitui-se num objeto especialmente interessante para questionar fronteiras rígidas entre a produção amadora e comercial, entre o cinema e a televisão. Como o 16mm se popularizou por ser mais simples, prático e, principalmente, mais barato que o 35mm, a história da produção, distribuição e exibição de obras nessa bitola é particularmente relevante para países como o Brasil, tradicionalmente dependente de tecnologias audiovisuais importadas. Por fim, outro incentivo para a escolha do tema foi o fato de a quinta Jornada de Estudos em História do Cinema Brasileiro ter tido como organizador

1. Agradecemos aos pareceristas que gentilmente realizaram a dupla avaliação cega de cada um dos capítulos e certamente contribuíram para a qualidade deste livro.

o Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual (LUPA-UFF), iniciativa voltada justamente para a promoção e preservação da cultura audiovisual amadora fluminense.

Surgida em 2017, por meio de uma iniciativa conjunta dos organizadores deste livro, que atuam respectivamente como professores da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e da UFF, a Jornada de Estudos em História do Cinema Brasileiro consolidou-se ao longo dos anos como o principal evento acadêmico dedicado ao estudo do passado do audiovisual brasileiro, particularmente em sua relação com a pesquisa de arquivo. Desde a sua origem, a Jornada teve como premissa promover discussões, aprofundar recortes, discutir metodologias e suscitar abordagens ainda pouco exploradas acerca da história e da historiografia do cinema no Brasil.²

A vasta produção audiovisual brasileira realizada ao longo do século XX que se distingue do longa-metragem comercial ficcional era certamente um exemplo de tema carente de maiores aprofundamentos. Ela reúne uma variedade de obras que desafiam classificações, principalmente dentro do amplo universo do curta e média-metragem, pouco estudadas e, muito menos, em seu conjunto: filmes familiares, domésticos, institucionais, publicitários, televisivos, científicos, técnicos, industriais, institucionais, escolares, educativos, universitários, experimentais, amadores, pornográficos, promocionais, entre muitos outros. Essas diferentes obras suscitam ainda o questionamento sobre a diversidade de públicos e espaços onde circulavam. O uso de projetores portáteis ou a visão individual em monitores permite indagar sobre a exibição regular ou esporádica de filmes em diversos outros locais que não as salas de cinema comercial, como escolas, lojas, sindicatos, fábricas, clubes, auditórios e vários outros espaços públicos ou domésticos, da sala de estar à praça ou à calçada.

2. A primeira edição, em 2017, foi realizada na UFF, em Niterói; em 2018, na UFJF; em 2019, na UFSCar; em 2022, na Universidade Anhembi Morumbi, em São Paulo; em 2023, novamente na UFF; em 2024, na PUC Minas, em Belo Horizonte.

Esses exemplos evidenciam a heterogeneidade dessa vasta produção, assim como a dificuldade de sua classificação. No universo anglófono, a expressão *non-theatrical*, sem tradução consensual para o português, tem uma longa tradição de uso tanto no meio cinematográfico quanto no acadêmico. O termo se refere ao circuito de espaços que regular, mas não exclusivamente, também são usados para exibições cinematográficas (igrejas, clubes, escolas etc.), assim como os filmes feitos especialmente para distribuição nesses locais e para esses públicos. Apesar de seu arraigado uso, o conceito de *non-theatrical* tem passado por recente escrutínio e questionamento (Brown e Goldman, 2024).

De todo modo, o termo *non-theatrical* aponta para uma outra dimensão do mercado cinematográfico, com empresas, profissionais e práticas específicas ou não. Diferentemente desse viés comercial, também tem havido um interesse crescente dos historiadores do cinema, inclusive no Brasil, pelos *filmes familiares ou domésticos* (em inglês, *home movies*). Essas obras estão relacionadas não apenas ao já mencionado 16mm, mas principalmente a bitolas ainda menores, como o 9,5mm, lançado no Brasil nos anos 1920; o 8mm, cujo uso se expandiu a partir dos anos 1950; e o Super 8, que se tornou o formato mais popular no país na década de 1970. Uma produção cinematográfica realizada, em sua maioria, de forma não profissional e nem comercial, e que se massificou definitivamente com o vídeo e, hoje, com o digital.

Uma outra tendência de estudos mais recentes tem focado nos *filmes amadores*, que seriam produções igualmente não-comerciais, mas com maior ambição e pretensão técnica e artística, frequentemente veiculadas em clubes, associações, mostras e competições, sendo realizadas como *hobbies* por membros das classes mais privilegiadas e/ou pessoas com especial conhecimento sobre fotografia ou cinema (Tepperman, 2015; Foster e Leão, 2015; Pereira, 2016). Se o cinema amador teria uma abrangência maior do que a dos filmes domésticos, no Brasil esse tipo de distinção parece menos rígida, podendo abarcar, inclusive, filmes de longas-metragens geralmente não tratados sob essa categoria (Gardnier, 2009).

Mas além de recortes definidos pelos perfis de realizadores, circuitos e públicos, pesquisas mais recentes têm se dedicado a investigar o amplo mercado e repertório de obras comerciais, sustentadas por setores industriais não necessariamente audiovisuais, cujos filmes se diferenciam por suas finalidades. Sem necessariamente partir de uma ambição como forma de arte ou entretenimento (embora também possam ser), são filmes que se apresentam com uma utilidade definida ou que servem para promover algo ou atingir alguma finalidade específica. Nos últimos anos, foram publicadas coletâneas influentes de artigos que buscaram reunir e analisar esse tipo de produção realizada ao longo do século XX, seja o “cinema útil” (Acland e Wasson, 2011) ou os “filmes industriais” (Hediger e Vonderau, 2009), mas que não contaram com contribuições brasileiras.

Por fim, um outro recorte sobre obras menos conhecidas e estudadas também se consolidou a partir de um conceito oriundo originalmente do campo da preservação audiovisual, que é o dos *filmes órfãos*. Inicialmente, foi um termo criado no universo dos arquivos e cinematecas para designar filmes cujos direitos ou estatutos legais não haviam sido renovados ou não eram conhecidos e, por isso, permaneciam isolados, esquecidos e relegados a um limbo jurídico. Posteriormente, inclusive no âmbito de eventos como o *Orphan Film Symposium*, promovido desde 1999, o termo passou a abarcar todo e qualquer tipo de filme negligenciado, quer material ou conceitualmente (Streible, 2009).³

Tentativas de classificar obras que diferem daquelas mais tradicionalmente exibidas, conhecidas e estudadas também têm se dado no universo da língua portuguesa. Depois de nomear um Grupo de Trabalho, criado ainda em 2013, no Encontro da Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento de Portugal, o termo “outros filmes” passou a intitular, entre 2020 e 2022, um Seminário Temático dos encontros da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE), além de uma coletânea resultante dessa colaboração internacional

3. Ver <<https://wp.nyu.edu/orphanfilm/>> Acesso em 27 de agosto de 2024.

(Blank e Sampaio, 2022). Segundo a definição do próprio ST, esses outros filmes são: “os filmes que a crítica e as histórias de cinema canônicas (centradas no filme de autor, na ficção e em formatos de longa-metragem) têm deixado à margem. Entre eles, encontramos o filme de ‘utilidade’ (institucional, turístico, didático, publicitário), o filme amador e doméstico e os chamados filmes ‘efêmeros’ e filmes ‘órfãos’”.⁴

Tal como *non-theatrical*, termo definido pela negação, o conceito de “outros filmes” também apresenta limitações, como sua vagueza, excessiva amplitude e indefinição. Diante desses dilemas classificatórios e conceituais, o objetivo desta coletânea é menos definir esses objetos ou campo de estudo, e mais apresentar um conjunto, assumidamente diverso, de pesquisas que trazem em comum a intenção de ir “além do longa-metragem comercial ficcional”. A própria existência de materiais, fontes e documentos sobre essas obras ou objetos tem despertado o interesse e atenção para o universo muito mais amplo do audiovisual brasileiro. Tratam-se de filmes, espaços e práticas caracterizados por se adaptarem às diferentes e variadas intenções, públicos e mercados ao longo da história. Portanto, um “cinema sob medida”, muito anterior à consolidação contemporânea do audiovisual, em formato digital e na internet. Distinto da pretensão massiva-industrial das fórmulas adotadas ou perseguidas globalmente desde o início do século XX – o cinema clássico-narrativo, o sistema de estúdio, o longa-metragem ficcional, a sala de exibição comercial –, um “cinema sob medida” procurou se diferenciar para buscar espaços de inserção, explorar nichos de mercado, ou atender a variadas perspectivas e interesses.

A percepção desse “outro cinema” se alinha ainda ao constante e renovado desafio da historiografia do cinema brasileiro de encontrar perspectivas próprias de análise, reflexão e pesquisa. Apesar de, até hoje, a história do cinema clássica, tradicional ou canônica se voltar princi-

4. Ver <<https://www.socine.org/encontros/seminarios-tematicos-para-o-trienio-2020-2022/?id=216>> Acesso em 27 de agosto de 2024.

pal quando não exclusivamente para os “grandes” longas-metragens, quase sempre ficcionais, há bastante tempo historiadores brasileiros como Jean-Claude Bernardet (1979) têm destacado a importância, inclusive em termos numéricos, da produção documentária, em grande parte de curta e média-metragem. Essa produção agrupada pelo seu modo de produção – a chamada “cavação” – teve longa continuidade durante o século XX e reúne diferentes tipos de filmes documentários: cinejornais, reportagens, atualidades, institucionais, governamentais, promocionais, publicitários etc.

A vastíssima produção brasileira de cinejornais, em particular, tornou-se objeto de estudos pioneiros voltados para os arquivos e coleções desses materiais (Galvão, 1982; Souza, 1990). Trata-se de um veio fértil que continua demandando pesquisas que deem conta da amplitude e variedade dos cinejornais brasileiros (Souza, 2003; Archangelo, 2007; Cardenuto, 2012).

Inegavelmente, nos últimos anos a historiografia do cinema brasileiro tem se debruçado com mais atenção sobre essa produção audiovisual mais diversa, investigando formatos menos estudados ao longo da história, que incluem, entre muitos outros exemplos, os filmes científicos (Silva, 2007; Mendes, 2020), os *trailers* (Jaber, 2017), os filmes técnicos (Schwarzman, 2018) e, com especial vigor, os filmes familiares ou domésticos (Blank, 2015; Foster, 2016; Penney, 2019; Blank e Machado, 2020; Rodrigues, 2024). Destaca-se ainda, o interesse pelo movimento superoitista ocorrido em diferentes regiões do Brasil (Seligman, 1990; Ferreira, 1990; Machado, 2001), uma produção que tem gerado recentemente novos projetos de pesquisa, digitalização e curadoria. Além desses temas, o filme educativo, em particular, continua recebendo estudos nas áreas de história, cinema e educação (Schwarzman, 2004, Reis Júnior, 2008; Carvalhal, 2008; Barrenha, 2018, Souza, 2022). Todos esses objetos ainda carecem, porém, de análises que atravessem os muitos gêneros e períodos históricos, articulando esses diferentes tipos, práticas e formatos “para além do longa-metragem ficcional”.

A revisão historiográfica que desloca o foco de análise exclusivamente sobre o texto fílmico para suas formas de distribuição, exibição e consumo também pode ser reavaliada diante de outros tipos de obras audiovisuais. Para além da sala de cinema tradicional, privilegiada pela perspectiva das *histórias de cinemas*, segundo o estimulante conceito cunhado por João Luiz Vieira (2021), que outros espaços, modos e formatos de exibição cinematográfica existiram e se desenvolveram no Brasil ao longo da história? A portabilidade, programabilidade, adaptabilidade e acessibilidade dos projetores em bitola estreita, desde a época do cinema silencioso, demonstram a alargada presença do audiovisual em diferentes espaços e esferas da sociedade ao longo de todo o século XX (Wasson, 2021).

De modo geral, o olhar para além do longa-metragem coloca em destaque ainda a enorme, contínua e variada produção de curtas-metragens pelo cinema brasileiro. Objeto da primeira cota de tela da história do cinema brasileiro, que implicou na obrigatoriedade de exibição do “complemento nacional” junto ao longa-metragem estrangeiro exibido em salas de cinema a partir de 1934, o curta-metragem foi o principal formato explorado por diversos artistas, realizadores e produtores brasileiros. Mas além de sua presença (eventualmente conflituosa) nas salas de cinema, como “complemento” de sessão, inclusive nos formatos de *trailers* ou publicidades, o filme curto historicamente foi o formato privilegiado para exibição em diversos outros espaços, eventos e meios ou atendendo a diferentes finalidades.

Portanto, são algumas dessas indagações e questionamentos que organizam as pesquisas aqui reunidas. Os onze capítulos estão alinhados a eixos que constituem as quatro partes do livro: “Metodologias”, “Consumo doméstico”, “Formatos curtos” e “Revisões historiográficas”.

O nosso percurso tem início com dois capítulos que propõem discussões metodológicas acerca da análise fílmica aplicada ao filme amador e doméstico. Vanessa Rodrigues, com “Os filmes domésticos de Nahim Miana: estratégias de narrativa e montagem”, discute a produção do

cineasta doméstico mineiro Nahim Miana, tendo como referência 34 rolos de películas cinematográficas nos formatos 16mm e 8mm, contendo filmagens feitas ao longo das décadas de 1940 a 1970, agrupadas em cinco categorias (família e infância; eventos sociais, esportivos, culturais e educacionais; práticas religiosas; vistas de Juiz de Fora; e turismo). A análise concentra-se na montagem dos filmes, examinando a articulação entre enquadramentos, o campo e o extra-campo, além das estratégias narrativas de que o cineasta lançou mão.

No capítulo seguinte, Fabián Núñez estende a proposta de análise metodológica para a relação entre os filmes amadores e o espaço urbano. Em “A câmera e a rua: proposta para uma metodologia de análise fílmica”, o autor examina como os filmes amadores representam o espaço das ruas, das casas e as relações entre os personagens filmados e sua ambiência social e cultural. O estudo está centrado em três filmes do acervo do LUPA-UFF: *Visita à Tia Alice, em Marechal Hermes*, filme silencioso e P&B em 9,5mm da coleção Nelson Veiga; *Filme familiar em São Roque do Paraguaçu, BA, 1979*, filme silencioso e colorido em Super 8 da coleção Estevão de Luna Freire, e *Filme de viagem a Manaus, déc. 1950*, filme silencioso e colorido em 9,5mm da coleção Mauro Domingues.

A segunda parte do livro tem como tema a domesticidade de consumo e circulação de filmes, refletindo sobre as esferas privada, individual e familiar como um importante lócus para o contato com o cinema, mesmo durante o apogeu da exibição de filmes em espaços públicos e coletivos. Tendo como base a pesquisa em fontes primárias (jornais e revistas dos anos 1940 e 1950), o capítulo “*“Cinema no Lar”: o consumo doméstico do 16mm no Brasil após a Segunda Guerra Mundial*”, coescrito por Filipe Gama e Tiago Quintes, trata da exibição cinematográfica em 16mm no Brasil, a partir do período posterior à Segunda Guerra Mundial. O foco principal do estudo é a expansão do mercado de projetores e a oferta de filmes para o uso doméstico desses aparelhos. Os autores analisam o mercado de consumo doméstico da bitola 16mm no Brasil, atentando para os principais agentes comerciais desse mercado, e também para o perfil daqueles que consumiam tal

formato, contribuindo assim para enriquecer o debate acerca de dois temas ainda pouco abordados na historiografia do cinema brasileiro: a bitola 16mm e o consumo doméstico de filmes.

As práticas de consumo e recepção domésticas do cinema ganham, no capítulo “*O Cinema em Casa no rádio com Octávio Gabus Mendes (1932-1946)*”, de Sheila Schvarzman, uma abordagem intermediática. A autora examina as “radiofonizações cinematográficas” realizadas pelo cineasta, crítico e roteirista Octávio Gabus Mendes. Ao mesmo tempo em que se trata de peças promocionais dos filmes em cartaz, também são instrumentos de consolidação de uma “mística do cinema”, articulada a partir de diferentes veículos (o cinema, o rádio e a imprensa), que paradoxalmente já anunciam a perda de laços dos espectadores com as salas de exibição, fenômeno que hoje ganha evidência quando se observa a presença do consumo audiovisual por meio do *streaming* e do *video on demand*.

Em “Corrêa Souza Filmes: três gerações de profissionais da produção, distribuição e exibição cinematográfica em 16mm”, Rafael de Luna Freire toma a empresa Corrêa Souza Filmes como um caso exemplar do uso profissional do filme 16mm. As atividades da empresa, que atravessam três gerações da mesma família e alcançam diferentes ramos, do “cinema escolar” ao “cinema em casa”, passando pela filmagem de eventos particulares, são examinadas pelo seu autor, trazendo luz para outras práticas de produção, distribuição e exibição cinematográficas, externas ao mercado “convencional” em 35mm. A pesquisa cobre a trajetória de João Corrêa de Souza, representante da Kodak em Minas Gerais, nos anos 1930, prosseguindo com a atuação no Rio de Janeiro de seu filho, Sérgio de Souza, nos anos 1940 e chega ao limiar dos anos 1980, quando Paulo Sérgio Sampaio de Souza, neto de João Corrêa, assume a empresa, naquela época voltada principalmente para a exibição de filmes em festas infantis.

O capítulo seguinte, de Carlos Eduardo Pinto de Pinto, intitula-se “*Os curtas-metragens no Festival Cinematográfico do Distrito Federal*”

(1953-1959)” e abre a terceira parte do livro, voltada para estudos que tomam como objetos principais diferentes formatos de filmes curtos. Seu autor vem dedicando-se a pesquisar a trajetória do Festival Cinematográfico do Distrito Federal, concurso criado pela Prefeitura do Distrito Federal em 1951, com execução do Departamento de Turismo e Certames, com o objetivo de premiar filmes que apresentassem “aspectos da vida carioca, de preferência os que suscitem a vontade de conhecer a Cidade ou debatam seus problemas com elevação e espírito construtivo”. Ao examinar como o evento buscou promover o Rio de Janeiro em um contexto de disputa pelo protagonismo com São Paulo e Brasília, todo um conjunto de filmes de curta-metragem, geralmente ignorados pela historiografia do cinema brasileiro, vem a primeiro plano. O estudo examina os curtas-metragens vencedores do Festival (no período entre 1953 e 1959), realizados por nomes como, entre outros, Alexandre Wulfes e Jean Manzon. A análise dos filmes e do perfil dos produtores possibilita compreender de que modo foi mobilizada a geografia imaginativa da cidade nas narrativas, em consonância com as redes de relações políticas que ligavam os produtores ao Festival.

Ao estudar o surgimento de uma geração de curta-metragistas na Bahia nos anos 1950, bem como aspectos estéticos e políticos dessa produção, Cyntia Nogueira trata de alguns dos primeiros exemplos do chamado Ciclo Baiano dos anos 1950. Nesse contexto histórico, o cinema faz parte de processos de intensa transformação industrial, turística, artística e cultural da cidade de Salvador. No capítulo *“Uma geração de curtas-metragistas na Bahia: anos 1950”*, a autora analisa mais detidamente *Um dia na Rampa* (Luiz Paulino dos Santos, 1959), *O pátio* (Glauber Rocha, 1959), dois filmes desaparecidos de Roberto Pires, *O sonho* (1955) e *O calcanhar de Aquiles* (1955), e *Crime na rua* (1956), primeira experiência diretorial, ainda amadora, de Olney São Paulo, rodada na cidade de Feira de Santana.

O *trailer* ainda é, dentre os formatos de curta duração em cinema, um dos menos estudados na historiografia do cinema brasileiro. O capítulo *“A mágicka do cinema – O resgate do trailer de O Judoka (Marcelo*

Ramos Motta, 1973), primeiro longa-metragem brasileiro baseado em histórias em quadrinhos”, de Fábio Vellozo, é uma importante contribuição para suprir essa lacuna. Com seu estudo de caso sobre *O Judoka*, filme que jamais foi exibido na televisão ou lançado em *home video*, sem registro de circulação de cópias em 16mm, mas cujo *trailer* foi recentemente localizado na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o autor busca compreender os motivos da dificuldade da difusão desse longa-metragem considerado perdido e, assim, desconhecido do público atual, trazendo informações sobre seu produtor e diretor, Marcelo Ramos Motta (1931-1987), e documentando o processo de resgate do *trailer*.

O livro conclui com uma parte dedicada às revisões historiográficas, cujos artigos promovem deslocamentos importantes em relação à forma como a história do cinema brasileiro foi escrita e os temas e objetos privilegiados. Em *“A produção não ficcional da Guanabara-Film (1919-1925)”*, Luciana Corrêa de Araújo examina a produção não ficcional da Guanabara-Film, empresa produtora criada em meados dos anos 1910 por Luiz “Lulu” de Barros, a partir de três aspectos: os “naturais” sobre o carnaval, os cinejornais e os “naturais” realizados em 1922, ligados à Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil. A autora não apenas traz novas informações acerca das estratégias da “cavação”, prática fundamental nas primeiras décadas do cinema brasileiro, como também estabelece relações entre os “naturais” e os filmes “de enredo”.

Alessandra Brum assina o capítulo *“Visão de futuro próximo na cidade do aço: Os projetos de construção de um cinema pela CSN em Volta Redonda/RJ”*, que traça um panorama do processo de construção do Cine 9 de abril, na cidade fluminense. A autora examina de que forma os projetos de cinemas, propostos pela Companhia Siderúrgica Nacional, voltados para o lazer de seus operários, seguiam a lógica de divisão social de classe típica do Estado Novo. A pesquisa, ancorada em fontes primárias (em especial, o jornal *O Lingote*, publicação oficial do Serviço de Imprensa da CSN que circulou de 1953 a 1960) e afinada

às chamadas “histórias de cinemas”, representa uma significativa contribuição ao setor dos estudos históricos sobre a exibição de filmes no Brasil, na medida em que alia as questões sociais relativas à formação da cidade de Volta Redonda à significação das salas de exibição como equipamentos de lazer idealizados e pensados dentro da lógica da hierarquia funcional da empresa, evidenciando em seu bojo a divisão social de classe.

Com o capítulo *“A vocação do cinema: um ‘especial’ de Haroldo Marinho Barbosa para o programa Cinemateca”*, Luís Alberto Rocha Melo dá prosseguimento à pesquisa em torno do conceito de “historiografia audiovisual”, desta vez tendo como estudo de caso o Setor de Rádio e Televisão da Embrafilme, que entre 1976 e 1980 produziu dois programas televisivos semanais, *Cinemateca* e *Coisas nossas*, ambos exibidos pela TV Educativa do Rio de Janeiro. As relações entre o cinema brasileiro e a televisão educativa são investigadas através do exame de um “especial” dirigido por Haroldo Marinho Barbosa. Por meio de entrevistas com cineastas do Cinema Novo ou da geração imediatamente seguinte, *A vocação do cinema* traz à tona o modo como os próprios cineastas constroem a representação de si mesmos.

A divisão dos capítulos em quatro eixos principais não impede que outros temas e abordagens percorram os textos e estabeleçam diferentes conexões entre eles. Podemos observar, por exemplo, a intermedialidade que marca os diálogos do cinema com o rádio, a televisão e as histórias em quadrinhos, assim como é desenvolvido nos capítulos de Sheila Schvarzman, Luís Alberto Rocha Melo e Fábio Vellozo. O papel da publicidade, não raro conjugado a estratégias de propaganda política, é acionado tanto por um festival de cinema no capítulo de Carlos Eduardo Pinto, quanto por uma companhia estatal cujo projeto não deixa de lado o cinema enquanto lazer para os operários no estudo de Alessandra Brum, ou ainda como ferramenta para ampliar o consumo e a prática cinematográfica por não profissionais, conforme assinalado por Filipe Gama e Tiago Quintes. De forma mais pontual ou em perspectiva mais abrangente, pode-se acompanhar diferentes

trajetórias profissionais, de realizadores como Nahim Miana, Octávio Gabus Mendes e Luiz de Barros, nos capítulos assinados, respectivamente, por Vanessa Rodrigues, Sheila Schvarzman e Luciana Corrêa de Araújo; as gerações de cineastas na Bahia ou em torno do Cinema Novo, estudadas por Cyntia Nogueira e Luís Alberto Rocha Melo; passando pela longa e diversificada atuação de uma empresa familiar, a Corrêa Souza Filmes, analisada por Rafael de Luna Freire.

Esperamos que este livro não apenas proporcione variados percursos de leitura, como também estimule novas perspectivas, em termos de objetos de estudo e metodologias, capazes de compreender o cinema no Brasil em toda sua diversidade. A intenção de “*Cinema sob medida*” é evidenciar a multiplicidade de metragens, bitolas e janelas, atendendo aos mais variados objetivos, demandas e públicos, que atravessou toda a história do audiovisual em nosso país, muito antes de termos como “sob demanda” ou “customizado” se disseminarem.

Referências:

ACLAND, Charles; WASSON, Haidee (orgs.). **Useful cinema**. Durham: Duke University Press, 2011.

ARCHANGELO, Rodrigo. **Um bandeirante nas telas de São Paulo**: o discurso adhemarista em cinejornais (1947-1956). São Paulo: Dissertação (Mestrado em História). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

BARRENHA, Natalia Christofoletti. E o Estado entra em cena (1932-1966). In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). **Nova história do cinema brasileiro**. v.1 São Paulo: Edições SESC, 2018, p. 490-507.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro**: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BLANK, Thaís; SAMPAIO, Sofia (orgs.). **A propósito dos outros filmes**: encontros com o arquivo de imagens em movimento. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2022.

BLANK, Thais Continentino; MACHADO, Patricia Furtado Mendes. Em busca de um método: entre a estética e a história de imagens domésticas do período

da ditadura militar brasileira. **Intercom**, São Paulo, v. 43, n. 2, maio/ago. 2020, p.169-183.

BLANK, Thais Continentino. **Da tomada à retomada**: origem e migração do cinema doméstico brasileiro. Rio de Janeiro: Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

BROWN, Madison; GOLDMAN, Tanya. What's in a name? A forum on the past, present and potential futures of non-theatrical media studies. **Jump Cut**, n. 62, 2024.

CARDENUTO, Reinaldo. O golpe no cinema: Jean Manzon à sombra do Ipês. In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida (orgs.). **História e documentário**. Rio de Janeiro: FGV, 2012, p. 119-150.

CARVALHAL, Fernanda Caraline de Almeida. **Luz, câmera, educação!** O Instituto Nacional de Cinema Educativo e a formação da cultura áudio-imagética escolar. Rio de Janeiro: Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, 2008.

FERREIRA, Alexandre Figueiroa. **O cinema super 8 em Pernambuco**: do lazer doméstico à resistência cultural. São Paulo: Dissertação (Mestrado em Cinema), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

FOSTER, Lila Silva. **Cinema amador brasileiro**: história, discursos e práticas (1926-1959). São Paulo: Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

FOSTER, Lila Foster; LEÃO, Roberto Souza. A presença da *Pathé-Baby* no Rio de Janeiro e a coleção Paschoal Nardone no acervo do AGCRJ. **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**, no. 9, 2015, P. 341–353.

GALVÃO, Maria Rita (Coord.). **Cine Jornal Brasileiro**: Departamento de Imprensa e Propaganda, 1938-1946. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1982.

GARDNIER, Ruy. Uma indústria da anti-indústria. In: GATTI, André Piero; FREIRE, Rafael de Luna (orgs.). **Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, Tela Brasilis, 2009.

HEDIGER, Vinzenz; VONDERAU, Patrick (orgs.). **Films that work**: industrial film and the productivity of media. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2009

JABER, Fernanda Affonso de André. **“Em breve nos cinemas”**: assimilação e articulação do formato trailer pela experiência cinematográfica brasileira. São Carlos,

Dissertação (Mestrado em Imagem e Som), Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2017.

MACHADO, Rubens. **Marginália 70: O Experimentalismo no Super 8 brasileiro**. São. Paulo: Itaú Cultural, 2001.

MENDES, Fernanda Teixeira. **O cinema científico de B. J. Duarte e suas singularidades**: do roteiro de vida ao filme *Transplante cardíaco humano*, 1968. Juiz de Fora: Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagem), Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2020.

PENNEY, Paola Prestes. **A viagem permanente de Herbert Duschenes**: arquiteto, educador e cineasta amador. São Paulo: Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

PEREIRA, Adriana Martins. **Lentes da memória**: a descoberta da fotografia de Alberto de Sampaio 1888-1930. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016.

REIS JÚNIOR, João Alves dos. **O livro de imagens luminosas**: Jonathas Serrano e a gênese da cinematografia educativa no Brasil [1889-1937]. Rio de Janeiro, Tese (Doutorado em Educação), Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2008.

RODRIGUES, Vanessa Maria. **Coleção Nahim Miana: um estudo sobre a preservação de um conjunto de filmes domésticos**. Niterói: Tese (Doutorado em Cinema e Audiovisual), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2024.

SCHVARZMAN, Sheila. A educação rural e a participação norte-americana no cinema educativo brasileiro (1954-1959). In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). **Nova história do cinema brasileiro**. v.1 São Paulo: Edições SESC, 2018, p. 508-523.

SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: UNESP, 2004.

SELIGMAN, Flávia. **Verdes anos do cinema gaúcho**: o ciclo super-8 em Porto Alegre. São Paulo, Dissertação (Mestrado em Cinema), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo 1990.

SILVA, Márcia Regina Barros da. O filme de temática científica: possibilidades de uma documentação histórica. **Cadernos de História da Ciência**, v. 3, 2007, p. 13-36.

SOUZA, Carlos Roberto de. **Catálogo de filmes produzidos pelo INCE**. Rio de Janeiro: Fundação do Cinema Brasileiro, 1990.

SOUZA, José Inácio de Melo. Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência. **História: Questões & Debates**, Curitiba: Editora UFPR, n. 38, 2003, p. 43-62.

SOUZA, Luani de Liz. **O cinematógrafo entre os olhos de Hórus e Medusa: uma memorabilia da educação escolar brasileira (1910-1960)**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2022.

STREIBLE, Dan. The state of orphan films: editor's introduction. **The Moving Image**, v. 9, n. 1, 2009, p. vi-xix.

TEPPERMAN, Charles. **Amateur cinema: the rise of North American movie-making, 1923-1960**. Oakland: University of California Press, 2015.

VIEIRA, João Luiz. Prefácio. In: BRUM, Alessandra; BRANDÃO, Ryan (orgs.). **Histórias de cinemas de rua de Minas Gerais**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2021, p. 6-10.

WASSON, Haidee. **Everyday movies: portability and the transformation of American culture**. Oakland: University of California Press, 2021.

Metodologias

Os filmes domésticos de Nahim Miana: estratégias de narrativa e montagem¹

Vanessa Rodrigues

Este capítulo discute a narrativa e a montagem de filmes da coleção Nahim Miana, refletindo sobre a proximidade e o distanciamento entre procedimentos utilizados pelo cineasta doméstico e aqueles amplamente consagrados pelo cinema industrial. A investigação se justifica pelo entendimento de que os filmes domésticos são mais do que meros registros de memórias familiares, são instrumentos que possibilitam diferentes enfoques para se pensar as muitas veias da história e historiografia do cinema.

Mas quem é Nahim Miana? Descendente de imigrantes sírio-libaneses, Nahim nasceu em 1922, em Santos Dumont (MG). Ainda criança, juntamente com a família, ele se muda para a vizinha Juiz de Fora, também na zona da mata mineira, onde reside até morrer, em 2001. Nahim nunca teve relação profissional com o cinema: inicialmente, atua como proprietário de uma malharia e, a partir do final da década de 1950, como professor de inglês, atividade que exerce até cerca de três anos antes de falecer (Miana Guedes, 2018 *apud* Rodrigues, 2019). Os filmes eram realizados por ele por “diletantismo”², logo, não havia intenção comercial nem interesse em que as obras fossem exibidas além do círculo familiar, amical e circunvizinho mais próximo. Não se sabe

1. O capítulo é uma adaptação de alguns resultados da tese de doutorado da autora. Para saber mais, ver: Rodrigues, 2024.

2. Termo utilizado por Nahim em um documento onde descreve trechos de seus filmes. No topo da página, ele diz: “[...] essas filmagens foram feitas sem intenção de serem exibidas em público, apenas por diletantismo...”. A cópia do documento foi cedida pela Funalfa e faz parte dos anexos da tese desta autora (Rodrigues, 2024).

ao certo quando e o porquê Nahim começa a filmar, mas a produção mais antiga dele existente na Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage (Funalfa) data de 1947, ano do nascimento de Virginia, sua primeira filha. Os demais filmes de Nahim pertencentes à instituição foram feitos até meados da década de 1970. As temáticas dos registros giram em torno dos eixos: família e infância; eventos públicos e políticos; práticas religiosas; e passeios.

A coleção Nahim Miana é composta por 34 rolos de películas cinematográficas nos formatos semiprofissionais (16mm) e amadores (8mm) em bitola estreita, silenciosos, filmados entre as décadas de 1940 a 1970. O conjunto de filmes foi doado para Funalfa, em Juiz de Fora (MG), no ano 2000. Esse é o único acervo de filmes domésticos da instituição, o que vai ao encontro da constatação sobre a baixa presença do cinema doméstico no contexto geral dos arquivos audiovisuais brasileiros³ e simultaneamente reforça a importância da criação dos arquivos locais e regionais para se discutir e repensar memória, cultura visual, história oficial e a própria historiografia clássica do cinema, a partir do olhar de pessoas comuns e dos personagens e lugares registrados por eles.

Ainda no ano 2000, os rolos 16mm foram telecinados para VHS e depois copiados para DVD, suporte disponível para o acesso na instituição. Já os 8mm ficaram inacessíveis devido à falta de equipamentos para a visualização na Funalfa e a não migração deles para formatos mais modernos. Em julho de 2022, após um convênio entre o Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (Lupa-UFF) e a Funalfa, firmado no âmbito da pesquisa de doutoramento desta autora, os rolos foram levados para o Lupa para ações de preservação audiovisual. Nesse cenário, ao longo de nove meses, as películas passaram por revisão, catalogação e descrição de conteúdo em mesas enroladeiras do laboratório.

3. Na Cinemateca Brasileira, por exemplo, que tem o maior acervo audiovisual da América Latina e é considerada uma das maiores do mundo, há cerca de uma década e meia, só 1,6% do total de filmes depositados eram filmes domésticos (Foster, 2010).

Nas discussões que seguem, embasamos nossa metodologia de trabalho nos debates de Jacques Aumont e Michel Marie (2004) e de Maria Rita Galvão (2018) sobre a análise fílmica fotograma a fotograma, feita por meio do visionamento da película em mesa enroladeira. Destarte, Aumont e Marie consideram a “pausa na imagem” como prática que possibilita controlar o movimento do filme e explorar a individualidade do fotograma fixo, viabilizando o estudo pormenorizado das “relações lógicas e sistemáticas” da obra (Aumont e Marie, 2004, p. 39). Esse tipo de análise foi muito comum até os anos 1990, momento a partir do qual os rolos de película cinematográfica passaram a ser substituídos por sistemas digitais de gravação, montagem e exibição. Hoje, a prática é bastante rara devido à dificuldade de acesso às cópias em película e à obsolescência tecnológica.

Galvão (2018) estabelece o exame manual do fotograma em mesa enroladeira para investigar a produção *Óculos do Vovô* (dir. Francisco Santos, 1913), tida como o mais antigo filme brasileiro de ficção ainda existente, e articular questões sobre preservação audiovisual. A pesquisadora comparou, quadro a quadro, duas versões contratipadas (positivas) do filme e, a partir disso, percebeu que as cópias tinham montagens diferentes: uma seguindo a numeração dos letreiros e a outra construída a partir de uma aprimorada continuidade de espaço e tempo, além de essa ter um plano a mais. No entanto, a inexistência da manifestação original em nitrato (onde seria possível verificar fisicamente na superfície da película como o realizador organizou a montagem) não permite ter certeza sobre a integridade histórica do material⁴. Ou seja, essa não salvaguarda deixa em aberto uma resposta que poderia impactar a história do cinema nacional, segundo a qual os filmes do período silencioso não tinham tal elaborada continuidade. Logo, temos uma demonstração clara da importância da preservação do artefato material em que a obra foi originalmente feita. No caso das películas da coleção Nahim Miana, podemos empregar

4. Ver Fossati (2018) sobre os conceitos de “autêntico”, “original” e “cópia” no campo da preservação audiovisual.

semelhante método de análise fotograma a fotograma, com o adicional que, por serem os reversíveis originais da câmera, a materialidade da tira cinematográfica permitiu observar onde e como foram feitos os cortes, colagens dos planos, efeitos ópticos e truques com a câmera, o que auxilia na averiguação dos processos de narrativa e montagem das obras.

A escolha da metodologia de análise fotograma a fotograma em mesa enroladeira também levou em conta a proteção das películas: caso fossem projetadas ou mesmo visionadas no visor de uma moviola, as engrenagens de arrastre dos equipamentos poderiam danificá-las, causando riscos, rasgos, rompimento de perfurações, entre outras possíveis avarias físicas. Ademais, a revisão na enroladeira permitiu determinar detalhadamente o estado de deterioração dos rolos⁵, empreendimento inédito até então nesse conjunto de filmes.

Narrativa e montagem nos filmes de Nahim Miana

De modo geral, nossa análise constatou que os filmes da coleção costumam apresentar personagens, ação como busca de um objetivo, narrativa linear (com começo, meio e fim) e continuidade temporal e espacial, o que os aproxima das normas e princípios narrativos do cinema clássico hollywoodiano, o qual “conforma-se claramente à ‘história canônica’, postulada como normal, em nossa cultura, pelos estudiosos da compreensão da história” (Bordwell, 2009, p. 279). *Virginia vai à escola* (1951) é um exemplo disso. O filme é construído com diferentes enquadramentos, conforme podemos ver nos primeiros fotogramas de cada um dos 10 planos que o compõem:

Figuras 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 e 10 nas páginas 201 e 202.

5. O estado de deterioração de cada um dos rolos da coleção, com seus respectivos danos (encolhimento, abaulamento, riscos, fungos, síndrome do vinagre etc.) e graus técnicos — bem como fotografias tomadas durante a revisão e informações sobre a bitola, suporte, metragem, formato, marcas de bordas, número de emendas, entre outros — podem ser consultadas na base de dados on-line do acervo do Lupa. Disponível em: <https://airtable.com/app8HExAZcalSBrPn/shrSWqKEfBOylQ6pp/tblXovtp4x79tek3m>.

Nessa produção, já pelo título, sabemos quem é a protagonista da história (Virginia) e o objetivo dela (ir à escola). Aliada a essa informação, nos três primeiros planos (figuras 1, 2 e 3), vemos a saída da menina do que inferimos ser a casa da família e a entrada dela e da mãe em um carro, situações que apresentam os personagens, mostram o tempo e o espaço em que estão inseridas e que corroboram com o entendimento de que as duas deixarão aquele local para ir a outro. O trajeto do veículo em que seguem é omitido por uma elipse temporal, provavelmente por ser considerado como insignificante para o desenrolar do assunto. Nos planos 4 e 5 (figuras 4 e 5), mãe e filha saem do carro e caminham em direção a um imóvel ainda não identificado na cena. No final desse último plano (figura 5), Nahim faz um movimento de câmera para cima (*tilt*) sentido à placa “Instituto Santos Anjos”, sinalizando que esse é o destino das duas. Já no plano 6 (figura 6), ele reforça o endereço com uma panorâmica que mostra a rua e a fachada desse colégio, numa nova contextualização espacial. Os demais planos (figuras 7, 8, 9 e 10) se desenvolvem no interior da escola, em direção ao desfecho no qual a garotinha chega ao propósito inicial: ter seu primeiro dia de aula. Assim, há linearidade narrativa, com começo (Virginia sai de casa), meio (chega ao colégio) e fim (entra no colégio, segue até a área do jardim de infância). As ações de Virginia estão concatenadas ao ambiente em que a trama se passa, às intenções do realizador e à mensagem do filme, numa sistematização lógica e de fácil compreensão para o espectador.

Além dos movimentos de câmera em *tilt* e panorâmica, Nahim utilizava ângulos variados para estruturar a narrativa e dinamizar algumas produções, como o *plongée* (câmera posicionada de cima para baixo) em filmagens de eventos de rua (como o carnaval e desfiles militares) e o *contra-plongée* (de baixo para cima) para dimensionar o tamanho de algumas construções (a exemplo dos registros de torres altas e igrejas). Frequentemente, assim como podemos ver nos fotogramas de *Virginia vai à escola*, ele também investia num revezamento de planos gerais, planos de conjunto, planos médios e primeiros planos.

O contato com a materialidade da película em mesa enroladeira também possibilitou nossa compreensão de que Nahim não fazia as filmagens ao acaso, mas seguindo certa “roteirização” ao acionar e parar a câmera: a única emenda⁶ existente na película de *Virginia vai à escola* é a localizada entre o crédito de título e o plano 1. Todos os demais planos foram filmados sequencialmente, sem a necessidade de posteriores reordenamentos de cenas, cortes e emendas físicas na estrutura da tira cinematográfica. Logo, realização e montagem foram feitas em conjunto, na própria câmera, o que pressupõe evidente planejamento das tomadas.

Além dessa montagem na própria câmera, na qual há uma articulação deliberada dos planos no ato de filmagem “para que o filme saia da câmera pronto para ser exibido” (Bordwell e Thompson, 2013, p. 350), Nahim também empregava a montagem na pós-filmagem (com a película fora da câmera, já revelada, em um equipamento específico para a tarefa). Com esse procedimento, ele cortava e emendava as películas, bem como introduzia créditos e cartelas à produção.

Aos moldes dos grandes estúdios e cineastas do cinema clássico, geralmente, na abertura dos filmes, era inserido o crédito “Nahim Miana Apresenta” como forma de assinalar seu *status* de realizador (figura 11). Em seguida, costumava vir uma cartela indicando o assunto, local e data, algumas vezes acrescida das iniciais NM (Nahim Miana) que funcionavam como um reforço à autoria da obra (figuras 12 e 13). Especialmente por serem feitas em filmes silenciosos, essas intervenções escritas atuam como efeito de linguagem útil ao entendimento da narrativa, uma vez que apresentam “aquilo que só a imagem pode mostrar: os lugares, os tempos, os personagens” (Gaudreault, 2009, p. 92).

Figuras 11, 12 e 13 na página 203.

6. Emenda é a conexão entre duas partes de películas utilizando um insumo colante para essa junção (cola ou fita adesiva, ambas específicas para essa finalidade).

A fabricação dos créditos e cartelas era manual, com a escrita das informações feita pelo próprio Nahim ou pela esposa dele, Wanda Miana:

Geralmente os tipos mais elaborados, com desenhos, serifas e outros adornos, ficavam por conta dela, que tinha habilidade em pintar e havia feito curso de caligrafia [...]. Já os manuscritos menos sofisticados, o próprio Nahim fazia com o auxílio de moldes de pequenas letras palito colocadas sobre o papel para serem contornadas ou sobre uma espécie de quadro-letreiro em que as letras eram escolhidas e presas na ordem desejada. (Miana Guedes, 2023 *apud* Rodrigues, 2024, p. 81).

Depois de prontos, os cartões eram enquadrados e filmados por alguns segundos. Então, após o processo de revelação fotoquímica, esses registros eram emendados às demais filmagens. Processo semelhante era realizado no fechamento da produção, momento em que costumava ser acrescentado o crédito “Fim” acompanhado das iniciais “NM” (Nahim Miana) e “JF” (Juiz de Fora). Conforme Tietzmann (2007), a criação desses elementos a partir da escrita e desenho manual foi bastante comum nas origens do cinema, prática herdada da confecção de cartazes populares no final do século XIX. Já os encerramentos ao estilo “*The End*” (e algumas poucas mais palavras) foram usuais até por volta da década de 1960, no período do sistema de estúdio americano.

Embora Nahim tenha dito que seus filmes foram realizados por dilettantismo, a inserção dos créditos e o conteúdo informativo, posicionamento e/ou aspecto visual das palavras que os compõem demonstram a intenção dele em aproximar seus filmes domésticos daquilo que era feito no cinema clássico. Ao compararmos, por exemplo, os cartões de início e fim que ele utiliza em suas películas com esses mesmos elementos em alguns clássicos nacionais da Cinédia⁷ produzidos nos anos 1930 e 1940, podemos verificar uma estrutura bastante semelhante:

7. “Empresa fundada em 1930 pelo jornalista e cineasta Adhemar Gonzaga, inaugurou o modelo de estúdio de porte no país” (Ramos; Heffner, 2012, p. 167).

Figuras 14, 15, 16 e 17 na página 203.

A primeira imagem à esquerda (figura 14) foi retirada da abertura do longa *Bonequinha de Seda* (dir. Oduvaldo Vianna, 1936). Quando contrastado com a fotografia ao lado, à direita (figura 15), vemos o mesmo fundo preto, letras em cor branca e palavras centralizadas, com destaque para o nome da pessoa que garante a reputação, a qualidade e distinção do que será exibido: Ademar Gonzaga, dono da Cinédia e personalidade conhecida no meio cinematográfico pelos sucessos de bilheteria, e Nahim Miana, produtor, realizador e montador das próprias obras. É possível fazer o mesmo paralelo entre a terceira (figura 16) e quarta imagem (figura 17): esta fotografada do crédito final de uma película de Nahim e aquela retirada do encerramento de *Sedução do Garimpo* (dir. Luiz de Barros, 1941). Em ambos, há o mesmo fundo preto e a palavra “Fim” centralizada na tela em letras brancas ao estilo *art déco*.

Além desse tipo de cartão fixo, Nahim também buscava inovar na criação de algumas cartelas, dando movimento a elas por meio da adoção de certas técnicas. Em *Quitandinha Petrópolis* (1949), ele desenvolve um *fade-in* em formato circular, possivelmente com o objetivo de fazer uma passagem mais suave entre o título e o plano 1 do filme. Nas fotografias abaixo, podemos ver como o efeito foi produzido:

Figuras 18, 19, 20, 21, 22 e 23 na página 204.

Na primeira imagem (figura 18), lemos perfeitamente título e data. Nas demais (figuras 19, 20, 21, 22 e 23), é como se as letras fossem se apagando aos poucos, até que o quadro ficasse completamente escuro. Para isso, Nahim teria utilizado algum tipo de papel preto recortado circularmente na área central e depois dividido ao meio. À medida que essas duas partes eram colocadas em contato em cima da cartela e movimentadas sentido ao centro dela, produzia-se o efeito de encobrimento das palavras. Esse procedimento era filmado e, depois de a película revelada, durante a projeção, era obtido o efeito óptico de

fechamento de cena. Suspeitamos que essa filmagem possa ter sido feita de duas formas: Nahim aciona a câmera enquadrando o conteúdo textual na íntegra e depois para o registro movimenta o papel, encobrindo algumas letras, e aciona novamente o equipamento. Faz isso até que toda a cartela fique coberta pelo papel preto. Ou, ainda, de forma mais simples, ele pode ter acionado a câmera no tripé e movimentado o papel devagar, registrando todo o processo continuamente, sem as paragens no equipamento. Chegamos a essas possibilidades devido ao exame da película em mesa enroladeira, já que não havia emendas nesse trecho — além de o formato do círculo ser um tanto quanto irregular —, o que evidencia que o efeito foi realizado manualmente, durante o ato de filmagem.

Na época em que *Quitandinha Petrópolis* foi realizado, se levarmos em consideração as inovações técnicas do cinema industrial, esse tipo de efeito óptico na câmera já era considerado rudimentar. É que ainda na década de 1920, surgiram as primeiras duplicadoras ópticas (*optical printers*), equipamento que possibilitava copiar opticamente numa mesma película o final de um plano e o início de outro, produzindo um único plano composto com os elementos das duas cenas.

Podemos constatar mais um exemplo de montagem no ato da filmagem em *Eliane ensaia seus primeiros passinhos* (1951). Em uma das sequências do filme, Virginia está parada em frente a uma parede (figura 24), mexe as mãos e, nos fotogramas seguintes, a parede está vazia (figura 25). Em seguida, ela reaparece novamente em cena, no mesmo local e posição de antes, como num passe de mágica (figura 26).

Figuras 24, 25 e 26 na página 205.

O entendimento sobre como o truque foi feito foi possibilitado pela revisão da película na enroladeira. Na falta de emendas entre os planos, há o indicativo de que a artimanha foi elaborada a partir da substituição dos quadros durante o acionar e parar da câmera. Ou seja,

Nahim enquadra a garotinha em frente a uma parede e aciona o equipamento. Ele para de filmar e ela sai do local. Então, a câmera, ainda com o mesmo enquadramento, provavelmente num tripé, é novamente acionada, mas agora tendo a sua frente somente a parede vazia. Mais uma parada na filmagem. Virginia volta ao mesmo local do início e é filmada. Durante a projeção dos registros, cria-se a ilusão de que a menina some e reaparece “do nada”. O movimento das mãos de Virginia aos moldes do que costumeiramente os mágicos fazem para simular suas mirabolâncias ainda revela que Nahim criou um roteiro para a sequência. Logo, ele sabia o que estava fazendo e o efeito que isso iria causar durante a exibição da película.

Esse truque de fazer pessoas e objetos aparecerem e desaparecerem é bastante comum na história do cinema: Georges Mèliès, ainda nos anos iniciais do cinematógrafo, criou situações semelhantes em *Vanishing Lady* (1896), *Cendrillon* (1899), *Nouvelles Luttes Extravagantes* (1900) e *Le Diable Noir* (1905). Mas, diferentemente de Nahim, segundo Gunning (1989), os truques de Mèliès eram feitos já na mesa de montagem, com o corte e emenda das películas para garantir refinada continuidade, fluxo e ritmo aos planos. Essa informação também só foi possível a partir do exame manual das cópias positivas dos filmes de Mèliès, o que reforça mais uma vez a importância de uma análise fílmica realizada fotograma a fotograma na enroladeira.

Considerações finais

Os achados apresentados acima demonstram que os filmes domésticos realizados por Nahim Miana seguem a lógica do cinema clássico, com a construção de uma trama que interliga os atos do personagem principal à continuidade espaço-temporal, além do uso de créditos, cartelas e efeitos ópticos que auxiliam na compreensão e fruição sobre o contexto e objetivo dos registros. Assim, embora as produções tenham sido feitas com o propósito de serem exibidas para um público mais restrito e conhecido, como a família e amigos dos Miana, mesmo ao passarem desse âmbito privado para a perspectiva coletiva da Funalfa,

mantêm a coerência do sentido, o que faz com que sejam assimilados por diferentes espectadores, em variadas épocas. Essas ações foram possibilitadas pela organização dos planos durante o ato da filmagem ou posteriormente, com a película reversível revelada já na mesa de montagem.

No entanto, para se chegar às particularidades sobre os procedimentos de montagem empregados por Nahim, foi preciso examinar os rolos, fotograma a fotograma, na enroladeira. Por meio desse trabalho prático de inspeção manual, constatamos como, quando, onde e por que foram realizados o acionamento e a paragem da câmera, os cortes, as emendas e a criação de efeitos que aproximam esses filmes domésticos do cinema narrativo clássico.

Além disso, a investigação na materialidade da tira cinematográfica acrescentou dados que não teríamos, caso a pesquisa se baseasse somente na visualização das cópias em DVD provenientes dos telecines dos 16mm ou na documentação da Funalfa: é que tanto essas cópias quanto os documentos que nos foram disponibilizados pela instituição apontavam que todas as películas de 16mm eram monocromáticas (preto e branco/P&B), mas a revisão mostrou que também havia emendados entre alguns rolos trechos de películas coloridas. Ou seja, o telecine copiou tudo em P&B (figura 27), mesmo as partes que não foram registradas dessa forma (figura 28). A situação impacta diretamente na experiência de quem assiste, uma vez que atribuímos à obra características que não são dela, mas resultado de uma duplicação que não respeitou a integridade do modo como as filmagens foram originalmente realizadas.

Caso semelhante acontece com filmes produzidos na época do cinema silencioso: embora conheçamos muitas obras desse período como sendo P&B, a grande maioria delas foi feita com algum tipo de técnica de colorização. No entanto, muitas das cópias coloridas se perderam ao longo dos anos e, por razões econômicas e de preservação audiovisual, os arquivos salvaguardaram as expressões em P&B. Como con-

sequência, não podemos saber quais obras também tiveram a versão colorida (Usai, 1996).

Figuras 27 e 28 na página 206.

Em suma, nossa discussão se propôs ao estudo de estratégias de narrativa e montagem empregadas nos filmes domésticos de Nahim Miana⁸. Contudo, é simultaneamente um debate-alerta sobre a importância da preservação audiovisual, uma vez que a metodologia analítica se fundamenta no exame físico dessas películas. No caso das produções de Nahim, tivemos a sorte de contar com a guarda dos rolos na Funalfa, o que garantiu a presente existência deles. Mas essa acolhida é só um passo de uma caminhada maior: são necessárias ações constantes de preservação para minimizar os danos provocados pelo próprio correr dos anos e garantir que tanto a obra quanto sua tecnologia estejam acessíveis a longo prazo e o mais próximo possível do que o realizador planejou para o momento da exibição. Com esse entendimento, unimos pesquisa acadêmica à expertise teórica e técnica do Lupa numa parceria para práticas⁹ que viabilizassem a continuidade de saberes sobre os filmes e maior tempo de vida útil aos artefatos materiais da coleção, ou seja, aos rolos nas bitolas cinematográficas 8mm e 16mm.

No geral, os rolos de filmes domésticos podem estar nos mais variados espaços: em gavetas, estantes e depósitos das casas de seus realizadores e familiares, feirinhas de antiguidade, coleções particulares, pequenas instituições arquivísticas, entre outros locais. Numa sociedade como a atual, na qual impera o imediatismo do descarte e da substituição tecnológica e há escassas políticas de preservação audio-

8. Há também notáveis discussões que abordam a temática do cinema doméstico/amador a partir de outras perspectivas. No Brasil, podemos citar as pesquisas, feitas sobretudo a partir do ano 2010, de Lila Foster, Thaís Blank, Patricia Machado, Lígia Diogo, Maíra Bosi, Anita Leandro, Beatriz Rodovalho, Consuelo Lins, Paola Penney e Marilice Daronco. Outro ponto de vista interessante é o de Fred Camper (1986) no ensaio "Some notes on the home movie", em que ele fala da posição curiosa do cinema doméstico entre os códigos do cinema clássico e a vanguarda.

9. Além da análise de conteúdo, os rolos foram higienizados, catalogados, avaliados em relação ao grau técnico de deterioração e reacondicionados em novas embalagens. Para saber mais sobre as práticas adotadas, ver: Rodrigues, 2024.

visual, o desafio de encontrar, pesquisar e salvaguardar essas produções pode parecer grande. Entretanto, é essencial.

Narrativa e montagem foram o foco deste estudo. Mas as possibilidades de análise dos filmes domésticos a partir do fotograma fixo em mesa enroladeira não param por aí. As reflexões podem ser feitas sob várias outras articulações em torno da forma e estilo fílmico, além das múltiplas abordagens sobre o conteúdo dos registros, como questões relacionadas à estética, à economia, à política, à cultura, ao gênero, à raça, aos grupos minoritários, entre outros. O campo é enorme. Logo, esperamos que mais e mais pesquisas sejam feitas a fim de que outros filmes domésticos sejam preservados, debatidos e definitivamente inseridos como integrantes da história e historiografia do cinema.

Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.

BORDWELL, David. "O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos". In: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema (vol. II)**: documentário e narratividade ficcional. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009. p. 277-301.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do Cinema**: Uma Introdução. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP, 2013.

CAMPER, Fred. Some notes on the home movie. **The Journal of Film and Video**, v.38, n.3-4, p. 9-14, Summer-Fall, 1986.

FOSSATI, Giovanna. **From grain to pixel**: The Archival Life of Film in Transition. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018.

FOSTER, Lila Silva. **Filmes domésticos**: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira. 2010. Dissertação de Mestrado em Imagem e Som, UFSCar, 2010.

GALVÃO, Maria Rita. "Jogo de Armar: Anotações de catalogador", **Vivomatografias**, Buenos Aires, n. 4, dez. 2018, pp. 167-187.

GAUDREAU, André. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GUNNING, Tom. "'Primitive' Cinema: A Frame-up? Or the Trick's on Us". **Cinema Journal**, v. 28, n. 2, p. 3-12, 1989.

RAMOS, Lécio Augusto; HEFFNER, Hernani. Cinédia. *In*: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (org.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Senac, 2012. p. 167-169.

RODRIGUES, Vanessa Maria. **Coleção Nahim Miana**: um estudo sobre a preservação de um conjunto de filmes domésticos. Tese de Doutorado em Cinema e Audiovisual, UFF, 2024.

RODRIGUES, Vanessa Maria. **Filmes de arquivo**: possibilidades para a construção de uma memória sobre as cidades. Dissertação de Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens, UFJF, 2019.

TIETZMANN, Roberto. **Como falava a tipografia do cinema mudo?**. E-Compós, [S. l.], v. 10, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.30962/ec.210>. Acesso em 23 nov. 2023.

USAI, Paolo Cherchi. The Color of Nitrate: Some Factual Observations on Tinting and Toning Manuals for Silent Films. *In*: ABEL, Richard (ed.). **Silent Film**. Nova Brunswick: Rutgers University Press, 1996. p. 21-30.

A câmera e a rua: proposta para uma metodologia de análise fílmica

Fabián Núñez

As cidades têm o potencial de produzir consciência
e elas vêm fazendo isso com o passar do tempo.
É na configuração espacial que muitas ideias se materializam.

Se a cidade fosse nossa

Joice Berth

Tornou-se célebre a crítica que a militância fazia às ideias de Louis Althusser, acusando-o de promover um “desvio teoricista” do movimento. Espero não estar cometendo o mesmo equívoco e muito menos ter o mesmo fatídico fim do autor francês.¹ *Boutades* à parte, tenho consciência dos riscos aqui tomados e espero contribuir de algum modo com as reflexões no campo da preservação audiovisual em sua estreita inter-relação com a pesquisa histórica.

Os (recentes) estudos sobre o cinema amador tornam possível não apenas um outro modo de se entender a história do cinema, como frisa Zimmermann (1999), mas também uma compreensão dos percursos da modernidade. A criação de uma arena pública estética, constituindo

1. Louis Althusser foi um filósofo francês, cujas ideias tiveram ampla repercussão nos anos 1960. Membro do Partido Comunista Francês, foi acusado de realizar um “desvio teoricista” do movimento revolucionário. Posteriormente, fez uma autocrítica, reconhecendo tal desvio devido ao excesso de formalismo e à presença apenas implícita do conceito de luta de classes. Em 1980, em um surto psicótico, matou a esposa, a socióloga Hélène Rytman. Absolvido, ao ser declarado imputável, passou os últimos anos de sua vida em instituições psiquiátricas.

a distinção entre profissionais e amadores no campo artístico, denota uma sociedade que reformulou as práticas de trabalho e, por conseguinte, das condições de habitação e, portanto, da configuração do espaço urbano. A sociedade burguesa surgida no século XIX separou o ambiente do trabalho e o da moradia. Até então, a casa era uma unidade de produção, habitada não apenas por membros de uma mesma família, mas também por um conjunto de agregados, empregados e serviçais. Com a separação entre o local de trabalho e o local de moradia e a formação da família mononuclear burguesa, sistematizou-se uma ideologia que distribuiu funções de gênero em chefes de famílias e administradoras do lar, que teve um papel fundamental na consolidação da sociedade industrial, como analisa Federici (2019).

Não por acaso, como aponta Foster (2016), as propagandas dos equipamentos cinematográficos para uso amador se centralizam na figura da mulher, devido à domesticidade, ainda que não tenham sido necessariamente elas que estavam atrás das câmeras. Por sua vez, as propostas para a casa moderna no século XX também tinham em mente a mulher, uma vez que o advento de uma casa funcional as libertaria do fastidio do trabalho doméstico.

Para a presente proposta, tomarei como referência o conceito de “arena cultural” de Richard Morse (1995). Como assinalam Gorelik e Peixoto (2019), a força do texto de Morse é realizar “uma análise interna da obra de arte capaz de potencializar a evidência de que o artista latino-americano, para além de seus temas e estilos expressivos, é um produto cabal da cidade e, como tal, não pode senão revelá-la”. E, deste modo, trata-se menos de escrever uma história urbana, mas, sim, de propor uma perspectiva urbana à história cultural, ao evidenciar a ativação mútua entre a cidade e as suas simbolizações realizadas por artistas e pensadores.

Em seu artigo, Morse analisa basicamente a literatura, como é recorrente em sua obra, mas suas ideias também podem ser aplicadas ao cinema. O conceito de arena cultural entende que as cidades “perifé-

ricas” — sim, entre aspas, pois Morse problematiza esse jogo entre centro e periferia — são “cadinhos da modernidade”. Assim, entendo o cinema como um dos agentes importantes dentro do jogo de forças que forma tal arena. Por outro lado, tampouco estou preocupado em analisar a representação da cidade nos filmes, ao buscar saber se tais obras são fiéis ou não à cidade “real”, mas, analisar como os debates sobre o ambiente urbano se apresentam nos filmes, entendendo que os cineastas também são partícipes na construção desses discursos. Trata-se aqui de entender o cinema a partir de um olhar urbanita. O cineasta, como um ser urbano, é atravessado pelos discursos que constituem a cidade, assim como simultaneamente também formula esses discursos. Logo, a cidade que está na tela faz parte dos debates sobre o meio urbano no qual esses cineastas se encontram.

Dito isso, proponho uma abordagem metodológica de análise, a partir de dois movimentos. Um que vai do filme para a cidade, ao interrogarmos como a cidade é enunciada no filme. Que tipo de cidade é criada pelo discurso fílmico? É uma cidade bucólica? É um elogio à metrópole? Uma visão otimista de uma urbe pulsante? Ou, ao contrário, a cidade é uma cidadela? Um ambiente violento e hostil? Um espaço opressivo e alienador? Ou se são ambas as coisas, um retrato ambíguo que relata as contradições da cidade? O outro movimento é da cidade para o filme. Ou seja, como os discursos e as práticas da e na cidade se dão nas obras audiovisuais? Por exemplo, como o audiovisual se vincula com os movimentos sociais que lutam pelo “direito à cidade”? Como tais tópicos de uma agenda política estão no filme, não apenas como tema, mas em sua própria tessitura?

É evidente que ambos os movimentos se complementam, formando uma via de mão dupla. Além disso, tal quadro metodológico é extremamente amplo, podendo ser aplicado tanto a filmes ficcionais quanto a documentais, filmes profissionais e amadores.

Portanto, como melhor burilar tal método para um estudo sobre filmes amadores? Não desejo incorrer em um essencialismo ou em um meto-

dologismo. É fundamental levar em conta a singularidade do objeto audiovisual e, sobretudo, a sua materialidade. Por isso, é relevante entender aspectos como bitola, proporção de tela, lente, velocidade de projeção etc., entre outros aspectos técnicos da composição visual e sonora da obra. Devemos partir do filme, pois, afinal, o meu campo é o cinema. Não sou historiador, não sou arquiteto, não sou engenheiro, não sou urbanista, não sou sociólogo, não sou antropólogo, não sou assistente social, não sou planejador urbano, não sou psicólogo, não sou jurista, não sou geógrafo, não sou filósofo, embora todas essas disciplinas sejam fundamentais para compreender o fenômeno cinematográfico em sua inter-relação com a cidade.

As discussões sobre memória nos estudos sobre cinema, em especial no cinema amador, tomou força nos últimos anos. No entanto, o meu raciocínio dialoga com as ideias do filósofo francês Henri Lefebvre, que se volta à reflexão sobre a cidade e sobre o cotidiano. Assim, a minha direção vai menos no sentido da memória — que, claro, também está presente, mas sem tanta proeminência — e mais para o cotidiano e o espaço urbano.

As ideias de Lefebvre estabelecem uma relação intrínseca entre a cidade e o cotidiano, e é esta inter-relação que me interessa dialogar com o conceito de arena cultural. Portanto, talvez haja uma peculiaridade nos filmes amadores em relação à sua construção audiovisual do espaço urbano.

A célebre definição de Lefebvre do cotidiano como o residual, o que “excede” da produção capitalista, pode levantar a hipótese do cinema amador como um cinema voltado exatamente a esse residual. Por sua vez, ao entender a cidade como um conjunto de diferenças, relacionado aos vários ritmos que formam o espaço urbano, as ideias de Lefebvre nos incitam a refletir sobre como seria o modo do cinema amador de filmar uma cidade. Assim, diferentemente dos filmes comerciais, inseridos em um esquema capitalista de produção e consumo, os filmes amadores, tanto em termos de realização quanto em termos de

recepção, seriam o que “excede” — inclusive da própria historiografia, pois, não por acaso, ficaram de fora dos livros de história do cinema.

Dito isso, apresento aqui uma análise. Trabalharei com três filmes do acervo do Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (LUPA-UFF): *Visita à Tia Alice, em Marechal Hermes*, filme silencioso e P&B em 9,5mm da Coleção Nelson Veiga²; *Filme familiar em São Roque do Paraguaçu, BA, 1979*, filme silencioso e colorido em Super 8 da Coleção Estevão de Luna Freire³ e, por último, *Filme de viagem a Manaus, déc. 1950*, filme silencioso e colorido em 9,5mm da Coleção Mauro Domingues.⁴ Por razões de praticidade na leitura, nomearemos os respectivos filmes de *Visita à Tia Alice*, *São Roque* e *Viagem a Manaus*.

O meu recorte de análise é refletir como a rua é retratada em tais filmes, que registram momentos de lazer e descanso. Logo, aparentemente, não é a rua sob o ponto de vista do mundo do trabalho. Como vários pesquisadores de cinema amador sublinham, o lazer e o descanso são temas recorrentes neste tipo de filmes. Assim como as características do acervo do LUPA-UFF, que também são comuns à maioria dos filmes amadores. Segundo o seu coordenador, o professor Rafael de Luna Freire, o acervo é majoritariamente formado por filmes realizados por “homens, brancos e de classe média, que registravam festas, viagens e familiares” (Rodrigues, 2024, p. 51). No entanto, embora estas sejam as características hegemônicas do cinema amador, é possível encontrarmos exceções à medida que nos aprofundamos em alguma coleção específica, como a investigação de Rodrigues. Confesso que não é o meu caso aqui e, portanto, posso incorrer em equívocos em minhas análises, devido ao desconhecimento de possíveis aspectos técnicos e conjunturais da realização e circulação dos filmes em questão.

Os créditos de *Visita à Tia Alice* seguem o modelo de um filme profissional: “Um domingo em Mal. Hermes — Vila 3 Outubro — Casa de

2. Disponível em: <https://vimeo.com/824844167/f03815e23d?share=copy>. Acesso em: 25/04/2024.

3. Disponível em: <https://vimeo.com/704892345>. Acesso em: 25/04/2024.

4. Disponível em: <https://vimeo.com/680659765/a8ba7d351b>. Acesso em: 25/04/2024.

Tia Alice” e, obviamente, um elenco “Tia Alice e família” e a data de realização, “2 de 10 (outubro) de 1949”. O primeiro plano do filme é um *establishment shot*, o cenário principal da ação: a casa da Tia Alice. O segundo plano mostra duas mulheres conversando entre si com uma criança, um menino, na mão, caminhando na calçada em direção à câmera. Param e, por meio de uma panorâmica, as duas e o menino entram no jardim de uma casa, ora, esta é a casa da Tia Alice. Temos uma noção entre a rua e a casa. Em sequência, seguem planos no jardim de entrada. Por razões de luminosidade, é, de fato, a única parte da casa que é registrada. Ou seja, o interior da casa, em si, não é visto nunca. Temos acesso apenas à área pública deste espaço privado. Em seguida, vemos um plano com crianças, brincando com a presença de um homem — um dos poucos homens do filme — e, posteriormente, alguns planos de mulheres com crianças e a Tia Alice, sentada numa cadeira, para, no fim, estarem todos reunidos em volta da matriarca, cena hegemonizada por mulheres e crianças. Isso ressalta o aspecto bucólico da paisagem. Não vemos um único automóvel ou transporte público em movimento — no plano final, conseguimos avistar um carro estacionado ao fundo. Além disso, não vemos ninguém na rua, com exceção do elenco do filme — menos no plano final, no qual vemos um homem, passando ao fundo. O que vemos é um casario cercado de ruas vazias, ou seja, a imagem de um bairro extremamente tranquilo.

Uma informação extrafílmica é a de que Marechal Hermes é um bairro residencial planejado, considerado o primeiro bairro operário planejado do país, constituído por vilas e projetado com uma infraestrutura de serviços, como estação ferroviária, escolas, creches, hospital, maternidade, repartições públicas, posto policial, quartel de bombeiros, biblioteca e teatro. O projeto do bairro é de 1911, quando começou a ser construído, mas demorou muitos anos para a sua execução, sendo continuado nas décadas de 1930 e 1940, com a inauguração de casas pelos IAPs, no caso, o IPASE (Instituto de Previdência e Aposentadoria dos Servidores do Estado). Ora, esse imaginário de Marechal Hermes, um bairro tranquilo e formado por casas projetadas está presente no filme, ao que se soma também um imaginário sobre o dia de

domingo, dia de descanso e reservado à família. Não me refiro apenas ao que está inscrito na imagem, mas à sua própria estrutura: os planos serenos; os pouquíssimos movimentos de câmera do filme são realizados de modo devagar, estabelecendo, assim, um *raccord* firme entre a rua e o jardim de entrada. As imagens protagonizadas por mulheres e crianças reforçam mais ainda o caráter familiar e de ambiente doméstico, apesar de ficarmos restritos ao espaço mais público da casa, o jardim de entrada, que assume o lugar da sala de visita.

O mais instigante é que as ruas são tão vazias que dá a sensação de que elas são basicamente um prolongamento da casa, uma vez que a única presença humana ativa é a do elenco do filme. Assim, se não somos convidados a entrar na casa, é quase como que se não tivesse necessidade, uma vez que toda a vila, toda a vizinhança, se constituem em um único ambiente doméstico. Não seria este, talvez, o maior ideal de um bairro proletário projetado? Talvez, por extensão, também de um determinado imaginário do subúrbio carioca? No rastro de Morse, que tipo de modernidade podemos encontrar aqui? O modelo de “cidade-jardim”, idealizado no final do século XIX pelo britânico Ebenezer Howard, propunha um lugar utópico, uma mistura de campo e cidade nos arredores dos centros industriais, voltado para a classe trabalhadora. Suas ideias serviram de referência para os “bairros-jardins”, ironicamente pensados para as classes abastadas, modelo do bairro dos Jardins em São Paulo, para o gosto da elite paulistana que, nos termos de Marins (1998), foi a mais eficaz em constituir uma segregação socioespacial numa grande cidade brasileira. Neste sentido, o Marechal Hermes do filme seria um Jardins às avessas?

Em *São Roque*, também vemos espaços públicos e um certo olhar de intimidade, uma vez que a família se encontra presente em tais espaços — mas, não apenas por isso. Pelas imagens às quais temos acesso, o filme se inicia e termina sem créditos, de modo um tanto brusco. As primeiras imagens são uma cena em um botequim. Espaço expressivamente masculino — não há uma única mulher nas imagens —, que possui uma dimensão lúdica, como lugar de descontração e de socia-

bilidade. Reforça tal ar a presença de pequenos animais, como um passarinho numa gaiola e um gatinho agachado. Em seguida, vemos imagens de um rio e de um canteiro de obras parado. Ou seja, não há trabalhadores presentes. Depois, uma vila, onde, de uma das casas, sai uma criança. A rua está completamente vazia. Essa imagem se contrasta com a seguinte, na qual há uma multidão em frente a uma igreja. Percebemos, então, que se trata de alguma festividade, de algum dia comemorativo. Vemos uma banda de música e, depois, os preparativos e o início de uma procissão-carreata. Em cima de um jipe, há a estátua de um santo — a vemos de costas, mas pela iconografia e pelas cores de suas vestes, aparenta ser São Cristóvão, padroeiro dos motoristas e caminhoneiros, por isso faz sentido a procissão ser motorizada. Entre os presentes na festividade, encontra-se a família do cineasta.

O curta retrata um ambiente semiurbanizado, nos remetendo ao imaginário de uma “cidade pequena”, “do interior”. No entanto, as imagens do canteiro de obras, a de um homem negro com vestes de trabalhador da construção civil no botequim e a própria profissão do cineasta (engenheiro civil) estão em consonância com o período histórico, nos indicam as transformações socioeconômicas ocorridas em nosso país nos anos 1970, durante a ditadura civil-militar. No entanto, o filme não aborda o universo do trabalho, embora ele esteja presente de alguma forma, mas justamente num momento de descanso. Não um descanso de ordem íntima, como um almoço de domingo, conforme vemos em *Visita à Tia Alice*, mas sim de um momento de caráter social.

Lefebvre (2016) afirma que a sociedade rural é a da penúria, a da privação, em contraposição à industrial e urbana. As imagens de *São Roque* demonstram isso, sobretudo no contraste do botequim, com a sua parede de taipa descascada, com as casas recém-construídas da vila no canteiro de obras. A urbanidade, com a sua promessa de abundância, está chegando na localidade. No entanto, o curta aponta para um outro ponto essencial. Lefebvre define a sociedade rural como a sociedade da festa. Uma festa que se dá nos espaços públicos, uma vez que ela possui a função de criar e reproduzir os laços sociais. E, assim, como

Rolnik (1985) aborda, a rua não é encarada como o lugar do caos, da desordem e do perigo, como será entendida pela burguesia, mas como um espaço de encontros, de festas, de sociabilidade, frequentado por homens e mulheres, ricos e pobres, adultos e crianças, brancos e não brancos, conforme era entendida nas cidades pré-industriais.

E, assim, a distinção social se dava na rua, pelas vestes e pelos meios de transporte, por exemplo. A rua era uma passarela, onde todos os segmentos sociais deviam ser vistos uns pelos outros. Logo, não era um lugar a ser temido, como é entendida pela sensibilidade burguesa, que se recolhe para espaços privados, afastados do olhar alheio. Por isso, há um certo olhar de intimidade que atravessa todo o curta; uma intimidade no sentido de informalidade e — por que não? — de um determinado carinho por aquele lugar, sendo, assim, o oposto da ideia da rua como um lugar hostil. Então, a intimidade se dá não apenas pela presença da família do cineasta na rua, à semelhança de *Visita à Tia Alice*, mas, por algo mais estrutural que vertebra todo o filme, pelo ambiente de festa, de descontração, de lazer, que está presente desde as primeiras imagens do filme, no espaço do botequim, uma vez que a festa deve se dar no ambiente público.

Por sua vez, em *Viagem a Manaus*, encontramos o ar de lazer e de descontração motivado por outra razão: o turismo. Após a Segunda Guerra Mundial, a indústria do turismo cresceu de modo exponencial nos EUA e na Europa Ocidental. Na América Latina, essa indústria ainda se manterá restrita a algumas camadas sociais e, no caso brasileiro, é um dos elementos presentes no chamado “milagre econômico”, ocorrido na virada dos anos 1960 para 70. No entanto, o filme em questão foi realizado na década de 1950 e, de fato, podemos identificar pelas imagens que os turistas pertencem a uma classe abastada. O curta possui créditos do fabricante (“Pathé 9,5mm”), iniciando-se com imagens de um aeródromo, com o grupo de amigos do cineasta, aguardando o avião ser abastecido para o voo. Em seguida, há imagens aéreas, da floresta e do rio, até surgir a cidade. Já em terra, vemos o grupo, com as malas, em uma escada, para em seguida vê-los na cidade. Há imagens de edi-

ficações em cartões-postais manauaras: o Palácio da Justiça, o Teatro Amazonas e o Monumento à Abertura dos Portos, todos na região central da capital amazonense. Em seguida, imagens de uma banda militar de música, assim, como cenas, tomadas de um lugar alto, do porto e do casario histórico (nesta sequência, conseguimos avistar a Catedral Nossa Senhora da Conceição e a cúpula do Teatro Amazonas). Em muitos planos, há poucas pessoas nas ruas. Vemos o grupo em um terraço, em estilo moderno, o que nos faz supor que tais imagens foram registradas de tal lugar. Em seguida, imagens do grupo se divertindo e passeando pelas ruas da capital, com mais cenas do casario histórico, incluindo o registro de uma procissão. O aspecto arquitetônico e urbanístico histórico contrasta com alguns índices de modernidade, como um posto de gasolina e um inusitado ônibus em formato de dirigível. Por fim, a última parte do filme mostra o grupo realizando um passeio de barco, pelo qual vemos a cidade, agora, a partir do rio, assim como vemos outras localidades com comunidades ribeirinhas.

Sarlo (2014) afirma que o turismo é uma suspensão do tempo em uma suspensão do espaço. Em *Viagem a Manaus*, podemos constatar isso, uma vez que o curta condensa vários dias e locais em seus quase doze minutos. Ora, eis um aspecto da linguagem cinematográfica: a elipse (temporal e/ou espacial). Em um filme de viagem, tal recurso é aplicado para selecionar apenas os momentos agradáveis do passeio. Em geral, essa é uma característica do cinema amador, mais especificamente do cinema doméstico, no qual são registrados somente os momentos felizes. No entanto, como indicam as investigações sobre esse tipo de cinema, tais imagens de pessoas sorridentes e felizes podem esconder conflitos, rivalidades e insignificâncias, como advertem Lins e Blank (2012), a partir das análises de Roger Odin sobre filmes familiares. E, assim, do mesmo modo que as cidades são o chão no qual ideias, excludentes ou não, são postas em prática, as imagens e os sons desse tipo de cinema amador remetem a princípios, valores e preconceitos, que se expressam pela escolha do quê e do como são produzidos tais registros audiovisuais.

Ao estudar as multidões dos grandes centros urbanos, Sudjic (2019) diz que nos acostumamos com a ideia de ficar espremidos em transportes públicos com pessoas estranhas na ida diária ao trabalho e, diante dessa situação, artefatos tecnológicos, como *headphones*, se tornaram meios de alienação individual. No entanto, o advento dos *smartphones* está reduzindo a distinção entre os residentes permanentes de um lugar e o número cada vez maior de seus turistas, uma vez que ambos ficam compenetrados diante das telas pequenas, embora para fins diversos. Enquanto os residentes permanentes buscam estar absortos do espaço imediato ao redor, focados no ambiente digital, os turistas desejam registrar justamente — e, muitas vezes, excessivamente — tal espaço imediato com *selfies*. Porém, algo que Sudjic não chega a afirmar é que, recorrentemente, residentes permanentes também chegam a se comportar como turistas, no sentido de também fotografarem e/ou filmarem a si próprios, mesmo em ambientes pelos quais transitam diariamente, com o propósito de realizar uma autoperformance para o ambiente digital. A interação não se dá apenas com as pessoas estranhas ao redor de seu espaço imediato, mas também com amigos, conhecidos e estranhos do espaço digital. Além disso, vemos a cada dia, os serviços prestados em uma cidade serem disponibilizados apenas por meio digital, como informações via *QR code*, por exemplo, o que torna obrigatório o uso de *smartphones*, tanto para o turista quanto para o residente permanente.

A presente análise não irá se encaminhar para reflexões de ordem tecnológica e comportamental, ainda que seja possível seguir por este caminho. A massificação dos *smartphones* tornou possível que todos os seus usuários sejam cineastas amadores em potencial. É o que vemos atualmente, embora sempre haja uma hierarquização, entre um usuário desconhecido, cujo *post* viraliza, aos profissionais das redes sociais, os chamados *influencers*, que são remunerados por suas performances. Assim, a contemporânea cultura digital se aproxima dos primórdios do cinema, quando era bastante indistinta a separação entre profissionais e amadores, uma vez que os equipamentos também se direcionavam a um nascente comércio de lazeres privados,

como assinala Foster. No entanto, o meu propósito analítico, volto a afirmar, é refletir sobre como a rua é retratada pelo cinema amador, em momentos de lazer e descanso.

O objetivo do turista, em especial, do estrangeiro, é captar, imediatamente, a qualidade, a chave da cidade, como aponta Sarlo. Por isso, há ênfase em alguns detalhes, em partes da cidade, com a ambição de que ela se revele de chofre para o turista. E, devido a esse procedimento, o turista identifica tais aspectos como sendo a “característica” da cidade, criando uma determinada ordem das coisas, a partir desses detalhes. Dessa forma, como afirma a investigadora argentina, a percepção do turista é pura *ostranenie*⁵, que, ao relatar aos residentes permanentes esse ordenamento das coisas, parece inesperado ou insólito. Portanto, a percepção do turista, por ser uma *ostranenie*, não é necessariamente uma percepção equivocada, mas uma percepção deslocada, descontextualizada, por retirar aspectos da cidade, inclusive práticas e objetos banais, com o intuito de redimensioná-los em uma outra configuração. Trata-se, então, de um olhar distanciado e, como todo descentramento, corre-se o risco de tornar a cidade irreconhecível. Ora, o cineasta, por meio da câmera, cria um espaço, ao escolher o que enquadrar. Assim, o seu olhar está sempre selecionando partes da cidade, que serão reordenadas pela montagem — mesmo que seja uma montagem feita “na câmera”.

Em *Viagem a Manaus*, podemos encontrar um olhar ambicioso sobre a cidade, ao registrá-la por cima, em imagens aéreas e em planos em um local alto, por meio das ruas e pelo rio. É evidente que essa variedade de procedimentos e de meios de transportes também denota as condições financeiras do cineasta e do grupo que interage com a câmera. Há, claramente, uma narrativa da viagem: os preparativos e a chegada à cidade, o *tour* por seus cartões-postais, momentos fortuitos de diversão no local e, por fim, o passeio pelo rio, afastando-se da cidade para conhecer outras localidades. Assim, podemos identificar, inclu-

5. Conceito criado pelo crítico literário soviético Viktor Chklovski, um dos principais nomes do Formalismo Russo, comumente traduzido como “estranhamento”.

sive pela mudança das roupas dos integrantes do grupo, um roteiro da viagem, com dias e locações diferentes. E o reordenamento de partes da cidade, como atenta Sarlo, com as imagens do casario histórico, do Teatro, da Catedral, do Palácio, todas alinhadas ao lado de um insólito ônibus-dirigível — que aparece duas vezes no filme (em três planos!). Uma *ostranenie* provocada não somente pela estranheza do objeto filmado, que, não por acaso, chamou tanto a atenção do cineasta, mas por seu mesmo grau de relevância narrativa no filme em comparação com os locais cartões-postais.⁶

Ao estudar a formação e a dinâmica entre centro e periferia das cidades brasileiras na virada dos séculos XIX ao XX, Penna (2011) analisa uma vasta bibliografia sobre o tema e se preocupa em levantar mais questões do que respostas. A partir de Lefebvre, em sua afirmação de uma “inusitada simplicidade”, como frisa Penna, de que é “no cotidiano que se tem prazer e sofre, aqui e agora”, a autora pretende apontar que, para além da formação de uma desigualdade socioespacial e econômica, as cidades brasileiras também foram o espaço onde prazeres e sofrimentos, constitutivos da dinâmica da coexistência de ritmos e de tempos que define uma cidade, foram vivenciados.

Desse modo, as cidades brasileiras foram, sim, espaços da alienação da vida, mas, por outro lado, também foram lugares de afirmação da vida. Ora, não seria um dos modos dessa afirmação de vida uma simplória visita de família num domingo, como apresentado em *Visita à Tia Alice*? Ou os prazeres fortuitos de uma viagem à Amazônia, como em *Viagem a Manaus*? Ou, sobretudo, o clima de festa no espaço público, como em *São Roque*? Assim, se em *Visita à Tia Alice*, vemos a rua como um ambiente doméstico e em *Viagem a Manaus*, uma rua reordenada por um olhar vindo de fora, em *São Roque*, a rua — ao ser o espaço da festa — absorve a domesticidade; a dimensão lúdica da rua se vin-

6. Chamados de Zeppelin, os ônibus em formato de dirigível circularam no final dos anos 1940 a meados dos 60 em algumas cidades amazônicas, como Manaus (AM), Belém (PA) e São Luís (MA). Cf. Bazani, Adamo. História: Você já ouviu falar dos ônibus Zeppelin?, *Diário do Transporte*, 11/03/2018. Disponível em: <https://diariodotransporte.com.br/2018/03/11/historia-voce-ja-ouviu-falar-dos-onibus-zeppelin/>. Acesso em 28/04/2024.

cula a um olhar tenro, que se manifesta, principalmente, em alguns detalhes, como as imagens de uma criança correndo ou de um gatinho bocejando para a câmera.

Referências Bibliográficas

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução**: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. São Paulo: Elefante, 2019.

FOSTER, Lila Silva. **Cinema amador brasileiro**: história, discurso e práticas (1926–1959). Tese de Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais, USP, 2016.

GORELIK, Adrián; PEIXOTO, Fernanda Arêas. (Org). **Cidades sul-americanas como arenas culturais**. São Paulo: Sesc, 2019.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. Itapevi: Nebli, 2016.

LEFEBVRE, Henri. **Critique de la vie quotidienne, t. I**: Introduction. Paris: L'Arche, 1977.

LEFEBVRE, Henri. **Critique de la vie quotidienne, t. II**: Fondements d'une sociologie de la quotidienneté. Paris: L'Arche, 1961.

LEFEBVRE, Henri. **Critique de la vie quotidienne, t. III**: De la modernité au modernisme (pour une métaphilosophie du quotidien). Paris: L'Arche, 1981.

LINS, Consuelo; BLANK, Thaís. Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. **Significação**, ano 39, n. 37, 2012, p. 52–74.

MARINS, Paulo César Garcez. “Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras”. In. SEVCENKO, Nicolau. (Org). **História da vida privada no Brasil 3**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 131–214.

MORSE, Richard. As cidades “periféricas” como arenas culturais: Rússia, Áustria, América Latina. **Estudos históricos**, v. 8, n. 16, 1995, p. 205–225.

PENNA, Alcília Duarte. **Na cidade brasileira entre os séculos XIX e XX**: periferias e centros, pobreza e riquezas. Tese de Doutorado em Geografia, UFMG, 2011.

RODRIGUES, Vanessa Maria. **Coleção Nahim Miana**: um estudo sobre a preservação de um conjunto de filmes domésticos. Tese de Doutorado em Cinema e Audio-visual, UFF, 2024.

ROLNIK, Raquel. Lar, doce, lar... (a história de uma fórmula arquitetônica). **AU. Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, v. ano 1, n. 3, 1985.

SARLO, Beatriz. **A cidade vista**: mercadorias e cultura urbana. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

SUDJIC, Deyan. **A linguagem das cidades**. Osasco: Gustavo Gili, 2019.

ZIMMERMANN, Patricia. Cinéma amateur et démocratie. **Communications**, 68, 1999, p. 281-292.

Consumo doméstico

“Cinema no Lar”: o consumo doméstico do 16mm no Brasil após a Segunda Guerra Mundial

Filipe Gama
Tiago Quintes

Introdução

O presente capítulo tem como objetivo contribuir para o debate sobre as práticas relacionadas ao uso da bitola 16mm no Brasil, buscando cooperar com a construção de uma bibliografia sobre o tema. Propomos aqui uma reflexão em consonância com as pesquisas sobre a exibição cinematográfica, abordando especificamente os projetos 16mm voltados para o mercado de consumo doméstico durante o período posterior à Segunda Guerra, aproximando-se dos estudos sobre a história da tecnologia no campo do cinema e do audiovisual. Os objetivos são mapear quais marcas e fornecedoras se destacaram no mercado doméstico, entender seu público-alvo e, com isso, compreender os meios e motivações para tal processo de expansão acontecer.¹

Os estudos sobre a exibição cinematográfica no Brasil estão fortemente centrados nas atividades relacionadas à projeção de filmes em 35mm. Mas outras bitolas estavam presentes no mercado brasileiro desde o

1. O presente capítulo surge como desdobramento de uma pesquisa iniciada em 2021, sob orientação de Rafael de Luna Freire, e que resultou na publicação do texto intitulado “The Expansion of 16mm in Film Distribution and Exhibition in Postwar Brazil” (2023).

início do século passado, quando, por exemplo, ainda na década de 1910, a Companhia Cinematográfica Brasileira importou projetores de fácil manuseio destinados ao uso fora das salas de cinema, em escolas ou mesmo em residências. Eram os aparelhos *Pathé Kok*, “que utilizavam uma película não inflamável de diacetato de celulose de 28mm de largura” (Freire, 2022, p. 214).

Nos anos 1920, outros projetores e películas alternativas ao 35mm desembarcaram no Brasil, buscando se aproximar tanto do mercado doméstico, quanto do uso educativo. Os aparelhos de maior sucesso comercial naquele momento foram os *Pathé-Baby*, que utilizavam a bitola 9,5mm, com ampla oferta de câmeras e projetores. Nos anúncios, a venda desses dispositivos estava fortemente associada à projeção de filmes em ambientes domésticos (Foster, 2016).

É também em meados da década de 1920 que começam a ser comercializados no Brasil os projetores que utilizavam a bitola 16mm, tendo como principal foco o seu uso em ambientes escolares. As décadas de 1920 e 1930 apontam para um tímido crescimento do uso de projetores 16mm em território nacional, mesmo no campo do cinema educativo — a maior parte dos estabelecimentos de ensino ainda não tinham adquirido seus aparelhos, tampouco as salas de cinema estavam adequadas a essa bitola. Um exemplo disso é que, em 1943, o cineasta e então diretor-técnico do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) Humberto Mauro, sugeriu em um texto que até aquele momento os cinemas no Brasil possuíam apenas projetores 35mm, realidade bem diferente dos EUA e da maioria dos países da Europa, onde as salas já possuíam também projetores 16mm².

Na segunda metade dos anos 1940, após o fim da guerra, o mercado de 16mm cresce significativamente, contando com o aumento da importação de projetores (sonoros e silenciosos) de diferentes marcas, bem como a maior oferta na distribuição de filmes, tanto de empre-

2. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 19 out. 1943, p. 27.

sas estadunidenses quanto de países da Europa e da América Latina³. O semanário *Cine Reporter* publicou, em maio de 1948, um texto comentando que essa bitola não estava associada apenas ao cinema educativo, alcançando um mercado mais abrangente, ao dizer que “fábricas, fazendas, colégios, associações, como cidades de reduzida população, já podem, com os filmes em 16mm, assistir a projeções cinematográficas em tudo semelhante às grandes cidades”⁴. Entre as vantagens desses aparelhos está o fácil manuseio, suas dimensões reduzidas, gerando também significativa economia nos transportes (dos projetores, equipamentos auxiliares e películas), e ainda garantindo boa qualidade de imagem e som. O referido texto informa que em diversas cidades do interior já se instalavam “cineminhas”.

É no período entre o fim dos anos 1940 e fim dos anos 1950 que outras atividades vinculadas à projeção em 16mm se fortalecem, a exemplo do aumento dos cineclubes em diferentes cidades brasileiras, bem como a tentativa de consolidação de circuitos alternativos de exibição, como os circuitos católicos. Analisando os números do mercado exibidor brasileiro, observamos que o pós-guerra é um período de expansão do circuito exibidor de salas de cinema no Brasil, que acontece de forma “constante e acelerada no setor, até atingir seu ápice no final dos anos 1950” (Freire; Zapata, 2017, p. 196–197).

Em resumo, amplia-se a importação e a venda de aparelhos, bem como cresce significativamente a oferta de filmes em 16mm disponíveis no mercado nacional, alimentando tanto o circuito exibidor comercial, com o crescimento de salas comerciais operando aparelhos em 16mm⁵, quanto o não comercial, facilitado por aparelhos mais bara-

3. De origem estadunidense, as pioneiras do 16mm no mercado nacional foram *RKO*, *MGM* e *Columbia*. A *Warner*, *Fox* e *Universal* rapidamente iniciaram as operações de distribuição de filmes, e a *Byington & Cia* se tornou distribuidora dos filmes da *Monogram*. A produção francesa era distribuída pela *França Filmes*, a mexicana pela *Pelmex*, e outras distribuidoras brasileiras como a *Art Films*, *Polifilmes* e *Citéra* distribuíam obras latino-americanas e europeias (Freire; Gama; Quintes; 2023).

4. *Cine Repórter*, São Paulo, 15 maio 1948, p. 5.

5. Cinemas comerciais com projeção em 16mm foram abertos principalmente em bairros afastados da região central das grandes cidades e em cidades de população reduzida, e ficaram conhecidos como “cineminhas” (Freire, Gama, Quintes, 2023).

tos, de fácil transporte e operação. Além disso, muitas empresas passam a oferecer o serviço do “cinema em casa”, possibilitando o aluguel de filmes e de equipamentos para festas, especialmente as infantis⁶. Cabe destacar ainda que, neste período, há uma queda nos preços das câmeras e de filmes em 16mm, tornando-a popular entre os cineastas amadores brasileiros, ao mesmo tempo que se ampliou seu uso profissional, como nas primeiras emissoras de televisão do país (Freire; Gama; Quintes, 2023).

Pautando-se no contexto acima comentado, realizaremos adiante uma análise sobre o mercado de consumo doméstico de filmes, associados aos projetores 16mm portáteis, entre os anos 1940 e 1950 no Brasil. Para tal, fazemos uso do conceito de portabilidade (Wasson, 2020) para a análise de características presentes nos equipamentos em 16mm, como design, facilidades de uso, simplicidade de funcionamento, e características presentes na própria exibição doméstica, como programabilidade e controle.

Portabilidade

Embora o espaço do lar tenha sido compreendido desde cedo pelos fabricantes de equipamentos cinematográficos como um importante mercado consumidor, sua popularização em massa nos Estados Unidos ocorreu no período pós-Segunda Guerra (Wasson, 2020). O fenômeno, que alcançou países como parte da cultura ocidental capitalista do período, foi observado no Brasil, nas décadas de 1940 e 1950, principalmente nos grandes centros urbanos. O consumo doméstico de cópias de filmes em 16mm a partir do aluguel ou da compra em lojas especializadas alimentou parte considerável da indústria cinematográfica. O fenômeno de popularização de projetores de 16mm em variados espaços de uso, e entre eles o uso doméstico, não foi um caso

6. Algumas distribuidoras também miraram o mercado de consumo doméstico, como a *Art Films*. Em um anúncio do *Jornal dos Sports* (RJ) em 16 de fevereiro de 1952, existe uma frase que diz: “Os grandes filmes na tela de sua casa”. A *França Filmes* anunciou no *Diário de Notícias* de 19 julho de 1958, que seus filmes podiam ser alugados para “sua residência, seu clube, seu colégio, seu cinema etc.”.

isolado. O fator estava ligado ao fortalecimento das ações dos estúdios de *Hollywood* no país, e diretamente ligado a uma cultura de consumo de dispositivos portáteis para o lar.

O conceito de portabilidade pode ser utilizado quando as características físicas e o funcionamento de um objeto permitem que ele seja transportado de um local para outro, e que seja instalado de modo fácil, independentemente do fornecimento de uma estrutura adequada. No caso do projetor 16mm portátil, o equipamento poderia ser instalado em qualquer mesa, escrivaninha ou em cômodas baixas. Os botões eram de simples operação, a maioria com indicações sobre suas funções e a forma correta de uso. Em muitos casos os projetores vinham de fábrica com uma caixa metálica protetora que possuía alças para transporte. As telas eram planejadas para serem enroladas e guardadas, de forma a não ficarem visíveis enquanto não eram utilizadas, ou seja, também se encaixavam no conceito. Qualidades como simplicidade de uso, adaptabilidade e controle sobre a imagem projetada foram fatores importantes nos discursos de design, engenharia e marketing relativos à portabilidade (Wasson, 2020).

A oferta de projetores e cópias de filmes em 16mm voltadas ao consumo doméstico no Brasil abrangeu uma grande variedade de marcas, modelos, preços, tecnologias, e com elas diferentes discursos sobre a facilidade de manuseio, vantagens como leveza, qualidade de imagem e som, e grandes catálogos de filmes disponíveis tanto para venda como para aluguel. Como a portabilidade se trata de um conceito de viés tecnológico, é possível uma aproximação com o material publicitário encontrado em jornais brasileiros no pós-guerra, onde constam a venda de projetores e câmeras em 16mm e aluguéis e vendas de cópias de filmes na mesma bitola.

A venda de equipamentos e acessórios no Brasil

Entre os anos 1940 e 1950, ampliou-se significativamente o número de marcas e modelos existentes no mercado brasileiro de projetores

em 16mm. Firmas nacionais e estrangeiras se interessam por esse segmento, importantes empresas do ramo como a *Byington & Cia* fecham acordos para representação de aparelhos estrangeiros⁷. Grandes empresas, como a americana *Western Electric* e a italiana *Microtécnica* investem no mercado nacional⁸. Consta a atuação de uma marca nacional, a *Indústria de Equipamentos Cinematográficos*, de São Leopoldo, com projetores vendidos a custos menores que a maior parte dos seus concorrentes (Gonzaga, 1996).

Os anúncios sobre a oferta de venda ou de troca de projetores 16mm, tanto silenciosos quanto sonoros, eram cada vez mais comuns nos jornais das grandes cidades brasileiras a partir de meados dos anos 1940, ficando ainda mais recorrentes ao longo da década de 1950⁹. Alguns já sugeriam o uso desses projetores como “Cinema em Casa”, ou seja, a venda pensando no mercado de consumo doméstico. Das marcas de projetores encontradas em nossa pesquisa, podemos citar entre as mais recorrentes a *Victor Animatograph* e a *Bell & Howell*, mas nos deparamos com diversas outras, como: *Debie*, *DeVry*, *Apollo*, *Ampro*, *Natco*, *Movie-Mite*, *Keystone*, *Eumig*, *BTH*, *Kodascope*, *Paillard Bolex* e *Terta Sound*. Apresenta-se, portanto, um cenário com grande variação de modelos, formatos e preços.

Em um anúncio de 1947 da fabricante *Bell & Howell*, são oferecidas câmeras e projetores em 8mm e 16mm, esses últimos em versões silenciosa e sonora¹⁰. O anúncio estampa uma ilustração de um homem branco, de terno, com sorriso no rosto, segurando um projetor de 16mm em suas mãos, o que poderia demonstrar características de facilidade e leveza do aparelho, além do recorte social sobre o público-alvo que a marca estadunidense procurava alcançar no Brasil. Há uma lista das principais casas fornecedoras onde se encontrariam à venda

7. A *Byington & Cia* passou a ser representante da *American Victor Animatograph*. *Cine Repórter*, São Paulo, 4 ago. 1951, p. 1.

8. *Cine-Reporter*, São Paulo, 19 fev. 1949, p. 8.

9. No ano de 1949, um anúncio intitulado “*Projetores Cinematográficos 16mm*”, informa que a *Mecânica Neves* “converte em magnífico sonoro qualquer projetor mudo 16mm”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1949, p. 27.

10. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 set. 1947, p.5.

os “equipamentos cinematográficos para amadores”: *Casa Cine Foto*, *Cine Fornecedora*, *Corrêa Souza*, *Filmes Ltda.*, *Instrumental Ótico Ltda.*, *Mesbla S.A.*, *Optica Lux*, *Ótica Americana*, além de “outros bons estabelecimentos do ramo”. Como podemos perceber, com exceção da loja de departamentos *Mesbla*, as outras fornecedoras são do setor de fotografia e cinematografia, ou especializadas em equipamentos óticos.

O mercado de projetores e filmes para o público em geral se expandiu nas lojas de departamentos brasileiras a partir do início da década de 1950, fenômeno associado ao aumento do consumo de variados tipos de equipamentos eletrônicos voltados para uso no lar, principalmente nas grandes cidades ocidentais¹¹. Podemos perceber em uma publicidade voltada para as compras de fim do ano em 1951, da filial da *Mesbla* no Recife¹², uma variedade de produtos para o lar: rádios, vitrolas, aspiradores de pó, máquinas de lavar, liquidificadores, máquinas de costura, entre outros, e filmes em 8mm e 16mm, projetores cinematográficos “mudos e sonoros” e projetores “fixos”. Ou seja, pelo destaque à palavra fixo, provavelmente seu oposto, o projetor portátil, era o modelo padrão naquele momento em lojas do ramo. Um curioso caso que encontramos foi um aparelho chamado “radiocinefone”, que unia um projetor 16mm, uma vitrola e

Figura 1

3 SUGESTÕES EXCLUSIVAS DE LUTZ FERRANDO PARA AS FESTAS

RADIOCINEFONE
O cinema 16", em seu lar:
4 aparelhos em um só:
Cinema falado
Cinema mudo
Rádio e Vitrola
C/\$ 14.900,00

CÂMARA DREPY
Tipo 8 foles 60. objetivo
Drepy 1.8.5. elemento
Drepy, permitindo tomadas
de 1/10 a 1/1250, auto
matiza. Sincronização para flash.
C/\$ 980,00

CÂMARA OLBIA
Tipo Reflex com
objetivo 1.8.5 foles
6x6, para tomadas
de 1/10 a 1/1250
com sincronização
para flash.
C/\$ 800,00

Vendas em
10 prestações

LUTZ FERRANDO
Ótica e Instrumental Científico e A.
Rua do Operário, 82 - Ar. Rio Branco, 111
Rua Gonçalves Dias, 66 - Av. N. S. Esperança, 178

Anúncio do “Radiocinefone”, no *Correio da Manhã* (RJ) em dezembro de 1951.

11. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 dez. 1950, p. 10.

12. *Diário de Pernambuco*, Recife, 02 dez. 1951, p.22. Naquele momento, além de Pernambuco a rede possuía filiais nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Pelotas, Vitória, Belo Horizonte e Niterói.

um rádio em um mesmo dispositivo, e que estava sendo vendido pela loja *Lutz Ferrando* no fim de 1950.

A venda de projetores 16mm estava fortemente associada ao crescimento do mercado do cinema amador doméstico. Isso fica evidente em uma publicidade de 1951, que oferta uma venda combinada para atrair possíveis consumidores — com câmera, projetor e filmes virgens em 16mm¹³. É importante notar que este anúncio de promoções do “mês do cinema amador” ressalta o uso no lar: “uma iniciativa *Mesbla* para maior difusão de cinema no lar”. As ilustrações do anúncio apresentam crianças segurando rolos e câmeras, e famílias filmando seu cotidiano ao ar livre. Outro exemplo de supervalorização da filmagem e projeção em 16mm no lar é uma publicidade da *Bell & Howell*, de 1952: “A alegria no lar”¹⁴. Ilustrações do rosto de duas crianças brancas, sorrindo, estampam a página em tamanho maior do que os próprios aparelhos, esse mesmo padrão é percebido em publicidades estadunidenses da marca¹⁵. O texto do anúncio sugere que as crianças poderiam passar mais tempo sob a supervisão e controle dos pais enquanto assistem ao “Cinema em Casa”. A publicidade retrata um projetor 16mm em imagem de tamanho considerável, além de uma câmera, em um canto da página, onde consta um texto que afirma que as sessões em casa ficariam mais divertidas se as pessoas fizessem seus próprios filmes.

A fornecedora CIPAN, representante da marca Ampro, também enfatizava o uso dos aparelhos portáteis no ambiente doméstico. Em um anúncio de página inteira (figura 2), a fornecedora faz uso de muitas imagens ilustrativas¹⁶: há uma fotografia de tamanho grande, que ocupa boa parte do anúncio, onde podemos observar os detalhes do design de um projetor sonoro Ampro Stylist 16mm, “destinado a atender todas as necessidades do lar”:

13. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 jul. 1951, p. 11. Na mesma página há outra firma que comercializa projetores *Bell & Howell*, *NATCO* e *RCA*, com remessas postais, inclusive aéreas.

14. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 03 maio 1952, p.18.

15. Encontramos diversos anúncios com esse perfil nos anos 1940 e 1950, em pesquisa na *Media History Digital Library*.

16. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 1 set. 1951, p.18.

Figura 2

Alegria no Lar...

Seus filhos que são uma alegria constante no lar e uma permanente causa de preocupações quando ausentes dele, poderão agora ficar mais tempo sob suas vistas, assistindo às sessões de "Cinema em Casa". Os famosos projetores sonoros Bell & Howell, de 16 mm, que tornam as projeções de "Cinema em Casa" tão perfeitas quanto o são as de cinema profissional, divertem e instruem crianças e adultos, contribuindo poderosamente para a perfeita união de toda a família.

Para suas sessões de "Cinema em Casa"

PROJETORES SONOROS

Bell & Howell

À VENDA
NAS BOAS CASAS
DO RAMO

3 de Maio de 1952 21

Publicidade
dos projetores
Bell & Howell
na revista
O Cruzeiro (RJ)
em maio de 1952

No topo da página, de tamanho pequeno, há uma ilustração de uma mulher carregando a maleta de um projetor 16mm, denotando facilidade de transporte. Eram oferecidos diferentes modelos de projetores, demonstrando a variedade de opções na mesma bitola. Propagandas similares relativas ao aparelho *Ampro Stylist* podem ser encontradas em publicações especializadas dos EUA nos anos 1940 e 1950, destacando a mesma imagem do projetor, além de sugerir o fácil manuseio do equipamento, destacar a questão da portabilidade e o pouco peso do dispositivo, geralmente contando com um desenho representando

uma figura feminina segurando a maleta¹⁷. Wasson (2009, p. 3) sugere que, já nos anos 1920, nos Estados Unidos, havia o imaginário de domesticidade e da casa eficiente, onde a dona de casa consumidora tinha mais uma tarefa doméstica: operar máquinas e aparelhos elétricos, cada vez mais centrais no conceito de lar da classe média.

A loja de departamentos *A Exposição — Avenida* comercializava em 1952 o projetor sonoro em 16mm da marca estadunidense *Apollo*¹⁸. Seu “funcionamento silencioso” garantia uma melhor fruição dos filmes sonoros no recinto doméstico. O anúncio denota a inclinação ao cinema norte-americano com a frase imperativa: “Veja os melhores filmes de *Hollywood* sem sair da comodidade do lar”. Fazia parte do equipamento um “magazine para filmes de longa metragem até 2000 pés (... ou 1 hora de projeção)”. Para contribuir com a facilidade de uso, a marca oferecia um manual de instruções em língua portuguesa, o que aumentava o acesso às instruções no mercado brasileiro. A loja ainda sinalizava que possuía um estoque permanente de peças para reposição e que, ao adquirir o aparelho, o cliente ganhava um bônus para aluguel de filmes.

Além da expansão da oferta de projetores, houve também o crescimento do mercado associado à oferta de filmes para aluguel e venda, com o surgimento de diversas empresas especializadas no ramo, ajudando a impulsionar o mercado cinematográfico destinado aos lares.

Ofertas de aluguel de filmes

Desde o fim dos anos 1940, era cada vez mais recorrente nos jornais os anúncios oferecendo serviços de aluguel, tanto de aparelhos quanto de filmes, para o consumo doméstico. Diversas empresas se especializaram nesse tipo de serviço, ofertando, inclusive, a assistência técnica

17. Na *Media History Digital Library*, é possível verificar a recorrência desses anúncios em revistas especializadas do período. Um anúncio no verão de 1952 da *Business screen magazine*, informava cinco benefícios do aparelho: leveza e facilidade para carregar; simplicidade no manuseio e execução; qualidade de imagem e som; uma hora de projeção sem interrupções; e precisão na projeção.

18. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 jun. 1952, p. 32.

para exibição. Encontramos esse serviço principalmente nos periódicos das duas maiores e mais populosas cidades brasileiras, Rio de Janeiro e São Paulo, em anúncios voltados, em sua maioria, para as famílias, e com forte apelo para o público infantil, considerando o interesse nas classes sociais com maior poder de consumo.

No Rio, a empresa *Victor Cinelândia*, oferecia para locação, um conjunto de filmes sonoros de 16mm da *Columbia*, de “grande metragem”, com subtítulos em português. O anúncio era destinado exatamente para o consumo doméstico: “para o lar, o sítio, a fazenda...”. Em outro anúncio da mesma empresa, é sugerida a locação de filmes também da *Metro*, *Warner*, *RKO*, *Paramount* e *Universal*, além de animações, curtas e atualidades em technicolor¹⁹. Em São Paulo, a *CIPAN* era especializada no aluguel e venda de filmes. Em seus anúncios “*Para o cinema no lar*”, informa que a “filmoteca *Cipan*” oferece “novidade, seleção, comodidade”, com variados programas de filmes sonoros 16mm, em carretéis de 1.600 pés, ou seja, 45 minutos de projeção. Diz ainda que são malas especiais de fácil transporte, sendo um “perfeito serviço de projeção em residências e festas”. A empresa informa ainda que presta serviços para profissionais, isto é, as salas de cinema que projetavam em 16mm. O aluguel poderia ser feito de forma avulsa ou por assinatura, com o fornecimento regular de programas, renovados a cada semana. A loja tinha o público daquela capital como principal alvo, mas também atendiam a encomendas do interior do estado²⁰.

Um importante empresa que atuou no período, tanto no Rio quanto em São Paulo, foi a *Corrêa Souza Filmes*, uma das pioneiras no mercado de 16mm no país. Em um comunicado publicado em junho de 1951, a empresa diz que “comemora seu vigésimo aniversário de útil existência a serviço do mais sadio entretenimento: o cinema em casa”²¹. Na sequência do texto, valoriza a própria filmoteca, mostrando a diversidade de filmes de curta e longa metragem, além de comentar que suas

19. *A Noite*, Rio de Janeiro, 23 jun. 1948, p. 7.

20. *Diário da Noite*, São Paulo, 23 nov. 1949, p. 3.

21. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 3 jun. 1951, p. 7.

lojas “estão aptas a cobrir todo o Brasil com seus maravilhosos filmes”. Além do serviço de aluguel de filmes, vendiam projetores e lâmpadas. Em outro anúncio de 1951, a *Corrêa Souza* justifica a criação de uma filial em São Paulo para oferecer os seus serviços na cidade, com exhibições em domicílio em dia e hora agendados, buscando também ampliar o seu alcance para o Sul do país²².

A empresa carioca *Cine Movicor*, no início de suas atividades, tinha boa parte de seus anúncios voltados para o público infantil, o que impactava em uma filмотeca que priorizava curtas e desenhos animados²³. Em um anúncio em junho de 1949, sugere o aluguel do equipamento “completo”, assim como dois “filmes technicolor infantil da *Walt Disney*” por Cr\$ 280,00, além da oferta de mais 45 títulos com o valor de Cr\$ 6,00 o metro²⁴. Informam ainda que fazem remessa para todo o Brasil e que possuíam projetores, assinados pela própria marca, com motores ou manivela. Em uma propaganda do ano seguinte, sugerem ao consumidor: “Ganhe mais dinheiro num dia que numa semana. Faça sessões de cine”. O anúncio propõe o aluguel dos equipamentos para utilização comercial, e não apenas para consumo próprio, garantindo ainda a assistência técnica do serviço²⁵. A *Cine Fornecedora* foi outra firma que atuou como distribuidora de longas-metragens em 16mm, tanto para salas de cinema quanto para particulares. Em anúncios de 1945, oferece serviços de aluguel de filmes para projeção tanto em 8mm quanto em 16mm²⁶, além da venda de projetores para “cinema no lar”. No periódico “Vida doméstica”, há uma nota publicada em junho de 1946, comentando “uma interessante sessão de cinema no lar” oferecida pela *Cine Fornecedora* na comemoração do aniversário da filha do diretor da revista. A sessão foi operada pelo próprio dono da empresa, J. Nunes Ferreira, utilizando um aparelho sonoro 16mm²⁷.

22. *Corrêa Souza, Filmes saúda S. Paulo! Diário da Noite*, São Paulo, 7 maio 1951, p. 13.

23. “O presente que seu garoto quer é um *Cine Movicor*. Prende a criançada em casa”. Em: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 10 dez. 1950, p. 7.

24. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1949, p. 12.

25. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 out. 1953, p. 66.

26. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 jul. 1945, p. 11.

27. *Vida Doméstica*, Rio de Janeiro, jul. 1946, p. 133.

Figura 3



Anúncio da *Citéra* no *Correio da Manhã* (RJ) de dezembro de 1955

Em 1947, é anunciado um acordo entre o cinema *Cineac Trianon* e a *Cine Fornecedora*, para a exibição em domicílio de programas semelhantes aos do cinema *Trianon*, o que mostra o desejo da *Cine Fornecedora* de trabalhar com estreias cinematográficas além dos filmes de estoque, respeitando provavelmente uma determinada janela de exibição²⁸. Também vendiam projetores e acessórios, especialmente da marca *Micron*, e, na busca por novidades no mercado de 16mm, a empresa anunciava a venda de lentes cinemascope que podiam ser adaptadas em qualquer projetor²⁹.

A *Citéra* foi outra firma especializada em aluguel e venda de filmes e equipamentos³⁰, e durante a década de 1950, é possível localizar diversos anúncios da empresa voltados exclusivamente para o 16mm, alguns comentando especificamente sobre as projeções em casa. Sobre a atuação dessas empresas, o documentarista Silvio Tendler falou, em entrevista para Fabiola Notari (2021), sobre seu contato com cinema na infância, através de sua experiência com o cinema doméstico: “Meu pai tinha um Projetor *Bell and Howell* de cinema 16mm. Todo final de semana havia sessão de cinema. A *Citéra Produtora e Distribuidora Cinematografica LTDA*, localizada aqui no Rio, alugava filmes e seriados”. Aqui, um exemplo breve sobre a prática do aluguel de filmes, tendo as crianças como principal público-alvo dessas empresas do ramo.

28. As empresas funcionavam no mesmo prédio, localizado na Avenida Rio Branco. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 abr. 1947, p. 3.

29. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 ago. 1957, p. 11.

30. Em um desses anúncios, constava: “Festas? Cine *Citéra* em casa! O melhor!”. A empresa distribuía filmes sonoros e mudos, entre curtas, longas e seriados. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 jun. 1952, p. 16.

É fundamental destacar que a oferta desses serviços não estava disponível apenas no Rio de Janeiro ou em São Paulo. Em Recife, por exemplo, encontramos algumas menções ao aluguel de filmes durante o período. Em uma publicidade da *M., Martins & Cia*, a empresa informa a chegada de novos filmes para distribuição exclusiva em todo Norte, sugerindo aos leitores do jornal: “Faça cinema em sua casa. [...] Máquinas, Tela, filmes, por módico aluguel”. Dizem ainda que possuem “tudo para cinema em 16 m/m”, informando que receberam uma remessa de projetores “*De Vry*”.³¹ Em Natal, há pequenos anúncios oferecendo “Cinema em casa” para eventos festivos, serviço oferecido por *Nival Camara*.³² Em Caxias do Sul, era a Filмотeca Renner que oferecia serviços de cinema em casa, voltados especialmente para o público infantil. A projeção em 16mm permitiu a oferta do cinema em casa em diferentes regiões brasileiras.³³

Considerações finais

A projeção doméstica de filmes e suas variadas formas de uso ainda são questões pouco abordadas na historiografia do cinema. A popularização dessa prática a partir do uso do 16mm nos faz refletir sobre conceitos importantes sobre o tema, tais como a portabilidade dos dispositivos, a curadoria e programabilidade dos filmes, além dos outros modos de uso do projetor e de interferência na projeção (pausas, *slow motion*, reverso), que se diferem da experiência coletiva nas salas comerciais e não comerciais. Wasson (2020) procura demonstrar este fenômeno no pós Segunda Guerra nos EUA, com a expansão dos equipamentos portáteis em 16mm, que se estabeleceram como uma experiência de exibição de filmes cada vez mais cotidiana para uma parcela da população.

No processo de pesquisa para o presente capítulo, encontramos um grande número de modelos e marcas de projetores 16mm sendo

31. Anúncio da loja *M. Martins & Cia*. *Diário de Pernambuco*, Recife, 15 mar. 1953, p. 2.

32. *Diário de Natal*, Natal, 06 maio 1951, p. 3.

33. *O Pioneiro*, Caxias do Sul, 30 set. 1951, p. 5.

comercializados no Brasil, tanto por lojas de departamento e empresas especializadas no ramo quanto por particulares, sendo a grande maioria desses aparelhos de fabricantes estadunidenses. Podemos perceber que, apesar da popularização do comércio deste tipo de equipamento, o público-alvo de consumo de projetores portáteis para o lar eram famílias com maior poder aquisitivo, especialmente a classe média das grandes cidades, majoritariamente branca³⁴.

Ao mesmo tempo, observamos a expansão do mercado de aluguel de filmes, que podia ser feito através das distribuidoras que operavam no mercado cinematográfico, das lojas que tinham departamentos de cinema e fotografia, bem como empresas especializadas em locação de filmes em 16mm para eventos familiares, como aniversários e festas infantis, ou mesmo para o consumo regular de filmes em casa.

O uso do 16mm no Brasil continuou ganhando popularização durante os anos 1960, não só com o cinema doméstico, como também com a expansão de cineclubes e da prática de produção cinematográfica amadora, no mesmo período em que a televisão aos poucos expandiu seu alcance, constituindo-se como uma alternativa ao consumo do cinema em casa.

Referências Bibliográficas

FOSTER, Lila. **Cinema amador brasileiro**: história, discursos e práticas. Tese de Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais, USP, 2016.

FREIRE, Rafael de Luna; GAMA, Filipe Brito; QUINTES, Tiago Bravo Pinheiro de Freitas. "The Expansion of 16mm in Film Distribution and Exhibition in Postwar Brazil," **JCMS** 62, Ann Arbor, n. 2, Winter 2023, p. 162–166.

FREIRE, Rafael de Luna. **O negócio do filme**: a distribuição cinematográfica no Brasil 1907–1915. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2022.

34. O salário-mínimo no Brasil, em 1952, era de Cr\$ 1.200,00, subindo para Cr\$ 2.400,00 em 1954. Nesse mesmo período, o valor dos projetores sonoros novos, vendidos pelas lojas especializadas ou de departamento, estava entre 12 e 17 mil cruzeiros.

FREIRE, Rafael de Luna; ZAPATA, Natasha Hernandez Almeida. “Quantas salas de cinema existiram no Brasil? Reflexões sobre a dimensão e características do circuito exibidor brasileiro”, **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, n. 48, 2017, p. 176–201.

GONZAGA, Alice. **Palácios e poeiras**: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Record, 1996.

NOTARI, Fabiola. Cartografias. **Doc On-line**, n. 30, set. de 2021, p. 184–196.

WASSON, Haidee. “Electric Homes! Automatic Movies! Efficient Entertainment! 16mm and Cinema’s Domestication in the 1920s”, **Cinema Journal** 48, Ann Arbor, n. 4, Summer 2009, p. 1-21.

WASSON, Haidee. **Everyday Movies**: Portable Film Projectors and the Transformation of American Culture. Oakland: University of California Press, 2021.

O Cinema em Casa no rádio com Octávio Gabus Mendes (1932–1946)

Sheila Schvarzman

Introdução

Quando o rádio comercial começa sua consolidação nos anos 1930, torna-se um lugar de criação e recepção de uma forma própria de cinema, o *cinema em casa*, a meio caminho entre a dramaturgia radio teatral a partir de peças, textos ou filmes, ou até mesmo em espetáculos em auditórios, onde o filme era reencenado com atores, redobrando a mítica dos fãs e do rádio. Formas sonoras que se criam em torno do cinema no rádio que se inventava. A pequena enumeração desse cruzamento entre as artes, os meios, espaços físicos e o imaginário que aciona, procura dar uma ideia das relações e construções midiáticas e intermediárias acionadas pelo cinema no rádio. O rádio torna-se um duplo do cinema, assim como a televisão com o seu cinema em casa, e as práticas e tecnologias em múltiplas conexões que desde os primórdios, levam o cinema e o seu imaginário das salas de exibição onde se consagra para o espaço doméstico e a recepção privada.¹

Tendo como horizonte a perda de laços dos espectadores com a sala de cinema na atualidade, cuja tela vem se estilhaçando em diversificadas experiências em essência privadas, dentre elas o *streaming*, propomos voltar aos anos 1930, momento em que o rádio, a nova mídia que

1. O presente trabalho é financiado pela Bolsa de Produtividade do CNPQ e do Instituto Ânima.

vinha se implantando no país desde 1923, se consolida como a mais significativa e popular, e no qual a relação intermediática com cinema é profunda, uma vez que ambas se apropriam de formas, conteúdos, profissionais e gêneros uma da outra, tornando-se assim meios que redobram o alcance, a respeitabilidade e o carisma de ambas, e no qual formas variadas de *Cinema em Casa* são elaboradas e participam no desenvolvimento, prestígio e audiência desses meios, em especial do rádio, que então se estruturava.

Octávio Gabus Mendes (1906–1946) que até meados de 1932 havia atuado como crítico, roteirista e diretor de cinema em São Paulo e no Rio de Janeiro, sem perspectiva de continuidade, adere ao rádio, que ampliava então suas possibilidades de difusão. Trazendo sua bagagem cinematográfica, responde à demanda de novas programações, entre as quais inclui o cinema como tema, linguagem e carisma, vindo a se tornar um dos nomes mais expressivos do radialismo até 1946, quando faleceu. A trajetória de Gabus Mendes nos permite apresentar formas pelas quais o rádio torna-se um veículo do cinema. Sendo assim, propomos examinar as experiências e práticas do cinema no rádio através da atuação de Octávio Gabus Mendes nas rádios em que atuou entre 1932 e 1946 em São Paulo e Rio de Janeiro.

Utilizamos como referencial teórico o conceito de intermedialidade para abordar o cinema no rádio, na medida em que um meio se transforma no outro num processo de mão dupla, pois o rádio se apropria do cinema pela sua linguagem, narrativas, seu prestígio e carisma, e ao fazê-lo amplia o carisma do cinema, que por sua vez promove o rádio e o locutor, além dos desdobramentos formais e de conteúdo que essa hibridação promove nas formas e na dramaturgia radiofônica e no próprio cinema. Gabus Mendes, em todos os sentidos é um caso exemplar desse processo, já que maneja a dramaturgia como roteirista e realizador, a crítica cinematográfica e as fofocas do estrelismo caras aos fãs, que se mesclam naturalmente em seu texto, como já se via em *Cinearte* desde 1926, assim como na construção da linguagem e programações radiofônica, que estava criando ou adaptando de exemplos estrangeiros.

Para tanto, a noção de intermedialidade utilizada por Flávia Cesarino Costa a partir de Pethö (2011), define com precisão a apropriação do cinema pelo rádio naquele momento:

A lógica poética da intermedialidade no cinema [aparece] (...) no mecanismo pelo qual uma mídia aparece como se fosse outra. Assim, a intermedialidade pode ser entendida como a repetição ou a reinscrição de uma mídia como forma na forma de outra mídia, onde o próprio procedimento de intermedialidade é figurado, quer dizer, torna-se observável e se refere, reflexivamente, a si mesmo (Costa, 2018, p.184),

o que é presente nas questões em pauta neste capítulo.

Nesse sentido, como já havia apontado André Bazin, o rádio estava se construindo em consonância com o desenvolvimento do cinema clássico (Bazin, 2014, p.121), o que será visível em formas e conteúdos radiofônicos ou radiofonizados. Expressão disso, nos Estados Unidos a partir de 1934, os filmes, num movimento das indústrias cinematográfica e da higiene, penetram os auditórios das rádios, com os astros e estrelas irradiando os filmes dos quais haviam participado. Trata-se do *Lux Radio Theatre* dirigido por Cecil B. de Mille (Freathy, 1975). Lux, refere-se ao sabonete de “9 entre 10 estrelas de cinema”, patrocinador consagrado da dramaturgia radiofônica, a *soap opera*. Um programa semelhante, *Radio-Cine Lux*, foi criado na Argentina em 1938 (Gallo, 2001 apud Martinez, 2021, p. 186), em ambos os casos divulgando e promovendo as produções e atores nacionais de cinema, o que não aconteceu no Brasil².

Num país agrário como o Brasil, quando o rádio leva o cinema para casa, introduz os filmes para aqueles que não tinham acesso, amplia a sua recepção, inventando e reverberando, com seus recursos, a experiência do cinema. Ao fazê-lo se expandem formas e gêneros radio-

2. Ao menos até 1946, recorte dessa pesquisa.

fônicos, uma vez que “a influência da arte vizinha dominante é provavelmente uma lei imutável” (Bazin, 2014, p.121). Esses sentidos, no entanto, só se realizam pela circulação de um imaginário sobre o cinema, construído nas salas de exibição e nas mídias que fundamentam sua existência e importância. Além disso, como pontua Timponi, nesse momento (2012, p.1),

o cinema representava para o rádio o modelo de uma nova arte que tinha encontrado sua autonomia e cuja respeitabilidade inspirava nos promotores do radioteatro a esperança de elevar sua arte a um estatuto comparável ao que seu “irmão mais velho” tinha alcançado.

Assim, o foco do capítulo se volta para as formas e conteúdos do cinema no rádio propostos por Gabus Mendes, com ênfase no *Cinema em Casa*, uma outra configuração de cinema e elemento da história das formas e práticas da produção e recepção do cinema no espaço doméstico ou de forma privada, incrementadas na atualidade pelas transformações que o universo digital impõe. Nessas emissões observamos ainda o que se estabelecia como cinema na nova mídia. Em contraponto, colocamos a experiência do *Lux Radio Theatre* em Hollywood, modelo das emissões do radialista, e na Argentina.

Para fazê-lo, relacionamos o conhecimento bibliográfico sobre os elementos que aqui se conectam aos levantamentos documentais e entrevistas de Gabus Mendes. Os jornais e revistas que nos servem de fonte, especialmente a revista *Carioca*, especializada em rádio, participam da rede intermediática que reforça e retroalimenta o imaginário sobre o cinema, o consumo de rádio, o estrelismo local, modulando os ouvintes/leitores nessa cadeia.

“O cinema que vai até você”

A entrada do cinema na programação de emissoras de rádio em São Paulo, de acordo com a documentação e a bibliografia levantada, se dá inicialmente em programas de crítica e indicação de filmes em cartaz.

A partir de 1932, com as mudanças na legislação³ as rádios comerciais ainda se afirmavam. A aparelhagem das emissoras e dos ouvintes era precária, e as rádios ensaiavam novos repertórios e formas de se dirigir ao público (Francfort, 2015, p.15).

Octávio Gabus Mendes foi crítico de cinema em *Cinearte* (1926–1930) e no *Correio de S. Paulo* (1932–1943), dirigiu *Às Armas* (1929), *Mulher* (1931), escreveu o argumento de *Ganga Bruta* (1933) e dirigiu *Onde a Terra Acaba* (1933) na Cinédia. Em meados de 1932, sem trabalho, é convidado por Edgard Roquette Pinto para falar sobre Cinema Brasileiro na Rádio Sociedade do Rio de Janeiro: “falar de cinema brasileiro é falar de uma necessidade” (Mendes, 1988, p.41)⁴. Gosta da experiência e, de volta a São Paulo, no final do ano, começa a trabalhar na Rádio Cruzeiro de Sul, que havia surgido em 1927 (Adami, 2003, p. 4), sob a direção de Celso Guimarães, que em seguida deixa a emissora, passando a Gabus a direção da programação e *speaker*, posto influente junto ao público. Apresenta ali programas de auditório, de calouros, esquetes cômicos, infantis, femininos e faz irradiação de futebol. A dramaturgia é ainda tosca: peças de teatro eram irradiadas na íntegra, o que não funcionava. “Tudo muito improvisado. Era um rádio-teatro bisonho (...). Só mais tarde é que fiz a adaptação radiofônica.” (Mendes, 1988, p. 47).

Em setembro de 1933, passa para a rádio Record, na Praça da República. A Record era uma antiga loja de discos que com alguma aparelhagem passou a transmitir programas a partir de 1928, sendo comprada em 1931 e dirigida desde então por Paulo Machado de Carvalho, de quem Gabus Mendes se torna próximo (Adami, 2003, p. 4). A Record era então a rádio mais popular, a voz da Revolução Constitucionalista de 1932, com César Ladeira. Gabus Mendes cria ali, a pedido do diretor, as *Matinês* do Cine República. Para Machado de Carvalho “As crianças de São Paulo precisam ter matinês especiais. Fitas escolhidas,

3. Com a lei 21.111 — que regulamenta a atividade radiofônica e permite o patrocínio comercial.

4. Livro editado pela filha Edith Mendes a partir do arquivo de recortes do pai, mas não cita as fontes: o nome do veículo ou datas, apenas, por vezes, o ano.

números de palco interessantes. (...) num bom cinema e a preços os mais cômodos.” A Cine Brasil Ltda., proprietária do cinema, encampa a ideia. “E o Cine República, imenso, arejado, confortável, tornou-se num instante o centro para o qual estão convergindo todas as crianças de São Paulo aos domingos, pelas 10 da manhã” (Correio de S. Paulo, 25.9.1933).

Edições seguidas do jornal *Correio de S. Paulo* (onde Gabus trabalhava como crítico) elogiam a iniciativa das sessões para crianças, o que atraiu o público e agradou os exibidores, satisfeitos com a repercussão da iniciativa (teria sido um acordo?) que teve ainda caráter caritativo louvado pela imprensa, que enaltece a iniciativa. Comentando os elogios, Gabus Mendes observa:

Já se vê, não sou o único a ter esse ideal (...). Realmente não há nenhum preconceito de classe. Eu próprio tenho sido procurado na Record, por grande número de pequenos garotos, pobres, a pé, que pedem apenas uma entradinha para as matinês da Record. E dou satisfeito, e semanalmente tem saído das mãos de Paulo M. de Carvalho ingressos gratuitos para grupos escolares, instituições de caridade e cousas assim. A intenção é divertir a todos por um pequeno preço e aqueles para quem é difícil a aquisição de uma entrada de cinema. (Mendes, O.G. Correio de S. Paulo, 27.9.1933).

A iniciativa se estende a dois horários, inclui o Cine Olympia, no Brás, crianças de um orfanato e até a Light: “Os pequenos órfãos serão gentilmente conduzidos em bondes cedidos delicadamente pela Light aos cinemas.” (Correio de S. Paulo, 1933). A programação incluía 3 episódios de uma série da Universal. “No palco, Lambary e Lauro, dois palhaços excelentes no cine República. No Brás, fitas em série, desenhos e um filme de cowboy.” (Correio de S. Paulo, 12.10.1933). Dessa operação podemos observar a articulação entre Paulo Machado de Carvalho e sua rádio — num momento em que o sucesso do veículo se media pelas aglomerações nas ruas decorrentes das iniciativas que criavam.

Todos se beneficiam com o público que aflui pela “iniciativa” da rádio e a ação caritativa, notas na imprensa, elogios aos cinemas e às articulações do locutor com exibidores e representantes de estúdios americanos, prática que se tornará recorrente. Além disso, informa que as *matinês* voltadas às crianças não haviam se generalizado no circuito exibidor.

Na mesma emissora Gabus Mendes cria o *Movietone*, “minha mania pelo cinema não me largava. (...) O *Movietone* fez escola. Era muito ouvido. O público gostou e digo, sem falsa modéstia, que ia ver os meus filmes pelo meu critério de seleção” (Mendes, 1988, p. 54), e os *Serões domingueiros*, no qual radiofoniza obras da literatura universal e filmes famosos da época. Para isso, precisava de recursos. “Tinha novas ideias e estudava, cuidadosamente, o rádio norte-americano. A primeira coisa que fiz, (...) foi organizar a discoteca da estação. Precisava de ruídos, de música, de discos” (Mendes, 1988, p. 49). E os domingos à noite serão sempre, ao longo de sua carreira, dedicados às radiofoniações de cinema ou do teatro, dentro das condições possíveis que encontrava e ia criando: aproveitando funcionários das emissoras para suprir a inexistência de atores, formação de contrarregras, sonoplastas e das formas de encenar que adaptava do teatro, com o ritmo do cinema e a música original dos filmes, sempre americanos, que, suposto, seria cedida pelos distribuidores em discos ou executada por orquestras na rádio. Foi um processo paulatino, pois em 1944 afirmou “Eu gravo as trilhas sonoras dos filmes [nas salas, supõe-se] que radiofonizo e as passo para o rádio. A peça fica muito mais interessante e movimentada. Esse foi um processo novo que descobri. [1944]” (Mendes, 1988, p. 87)

Entre o cinema e o rádio, o sabonete das estrelas

Com o sucesso dos programas, Gabus Mendes é disputado. É contratado na criação da Rádio Nacional do Rio de Janeiro pelo grupo jornalístico *A Noite* em setembro de 1936. Ali vai montar a discoteca e

participar do programa cinematográfico *Lucas e Orfeo*, que “Rodolpho Lima criou para os irmãos Lever”, com Celso Guimarães e Octávio Mendes “*speakers* da rádio” (Carioca, 1936, n.55). Segundo *Carioca*, revista do mesmo grupo de mídia:

A fábrica de sabonetes, que oferece esse programa, tem por seu lado, agradado imensamente aos fãs de cinema que estão sempre cientes das últimas novidades da Terra do Film. (...) Lucas e Orfeo contam, através de uma palestra alegre e interessante aos ouvintes, o que se passa nos Estados Unidos, segundo as informações de Francisco Silva Júnior, o conhecido tradutor de filmes americanos, cujo nome sempre aparece nas produções de grande sucesso. (...) (1936, n.55).

Esse programa fala do cinema americano de forma divertida com fofocas dos atores, comentários sobre filmes em cartaz ou por virem. O patrocínio é da *Lever*, a mesma do *Lux Radio Theather* em Hollywood, e que serviu de inspiração para as adaptações do radialista, ou em Buenos Aires em 1938 onde, em amplos auditórios com a presença dos fãs, astros e estrelas interpretavam, em trajes de gala, cenas de seus filmes de sucesso que eram transmitidas pelas rádios (Martinez Almu-devar, 2021, p. 186). No Rio de Janeiro, entretanto, o cinema nacional não aparece. Apesar do público e dos cantores populares de *Favela dos Meus Amores* (1935) ou *Cidade Mulher* (ambos de Humberto Mauro), ou do galã Raoul Roulien com seu *O Grito da Mocidade* ou até o comico Mesquitinha em *O Jovem Tataravô*, de Luís de Barros, esses filmes não fazem parte do programa. Lançados naquele momento, não eram bons para compor a imagem de cinema a altura da demanda do patrocinador? O público não os via com bons olhos? Carmen Santos, tão presente em notas na imprensa, ou Adhemar Gonzaga, ambos próximos a Gabus Mendes não tinham acesso ao rádio? Ele não tinha ascendência sobre a produção do programa? Assim, no Rio de Janeiro a atração da Lever em 1936, com a documentação de que dispomos hoje, é uma conversa em torno do estrelismo e do *marketing* dos estúdios americanos. (Carioca, 22.5.1937).

De volta a São Paulo em 1937, Gabus passa pelas rádios Bandeirantes, Difusora, Tupi, volta para a Record, todas elas emissoras de prestígio e grande audiência. É possível encontrar notas sobre os seus programas, como *Hollywood*, ou *Ravengar*, um radioteatro de mistério juvenil com o detetive *Bob Stevens*, em que escreve e atua (Correio Paulistano, 8.3.1939). Em 1939, há uma série de títulos de radiofonizações cujos anúncios de jornal remetiam ao original cinematográfico, alguns inclusive com anúncios dos filmes, em geral adaptados por Mendes, que era também o protagonista. *Kid, O corsário* (*Corsair*, Roland West, 1931), *Dama das Camélias* (*Camille*, George Cukor, 1936), *Os Miseráveis* (*Les Misérables*, Raymond Bernard, 1934), *Buffalo Bill* (*Buffalo Bill*, Ray Taylor, 1934,) *Quo Vadis* (idem, Gabriellino D'Annunzio, 1924) (Correio Paulistano, 13.8.1939) e outros ao longo dos anos. Não há notícias de apresentações em auditório com o público, o elenco sem nomes expressivos, ao contrário do que se forma nos anos 1940 com o surgimento das novelas. Ele queixa-se, justamente, por não ter os profissionais necessários. E é cauteloso quanto às emissões em auditório. Para a dramaturgia, entende que o programa tem que ser feito para quem está em casa ouvindo. Essas ideias mudam na década de 1940, à medida que as rádios instalam auditórios melhores e maiores, no entanto os programas eram de variedades: quadros cômicos, concursos e competições com a participação de público, como em *Palmo-live no Palco*, matrizes do que virá em seguida na televisão (Mendes, 1988, p.57).

O aprendizado é paulatino

No começo as peças duravam duas horas. Mas, fui aprendendo e procuro desviar-me do absurdo radiofônico. (...) Foi nos Estados Unidos que tomei novos conhecimentos (...) Com Al Goodwin e Benny Taylor, o redator de Cecil B. de Mille, com Milton Gagek um notável homem de rádio. Com Arch Oboler. Ele me foi apresentado num livro sensacional. Ele acha, como eu, que o público, não tendo visão, precisa de um espetáculo vivo, rápido, sintético, vigoroso.

Hoje [1942] sou daqueles que acham que um radioteatro que passe dos 60 minutos é um absurdo. (Mendes, 1988, p. 79).

Assim, os americanos deram forma ao *Radio Play*. “Hoje a *Columbia* e a *Mutual* mantêm um verdadeiro batalhão de escritores especializados em rádio”. Cecil B. de Mille para o seu *Lux Theatre* que vai ao ar aos domingos, (assim como os seus programas) “tem um conjunto de dez escritores e adaptadores”. Gabus traduziu e apresentou trabalhos desses roteiristas, mas “é forçoso reconhecer que uma novela de menos rádio, menos valor, mas de mais argumento, faz mais sucesso [1942]” (Mendes, 1988, p. 80). Ou seja, embora os títulos irradiados busquem o prestígio de obras de reconhecido valor, o que funciona é um bom enredo. Melodramas, como nos filmes que escreveu e dirigiu, e nos roteiros que não parou de criar, com toques de ação, terror e erotismo.

Nas adaptações do cinema para o rádio, Gabus Mendes descreve a montagem americana mostrando como se aplica nas narrações do rádio, usando cortes e elipses semelhantes [1943]:

O norte-americano (eterno exemplo), quando começou a fazer cinema, avançou, tecnicamente (...) Exemplo: a moça diz ao rapaz: ‘Olhe, vou me aprontar para a festa’. Ela sobe as escadas e já se vê o baile. No roteiro dessas fitas, o recurso visual supre muita coisa e explica muito mais do que no rádio. Mas é erro pensar que o ouvinte de rádio seja um cretino desprovido de miolos. Quando alguém diz: ‘vamos tomar o automóvel e visitar seu primo’, ouvem-se passos que se afastam, o automóvel partindo, ruídos de rua e, em seguida, o diálogo dentro do automóvel, ele diz à moça: Daqui vamos ao Juiz de Paz. Cresce o volume do ruído do automóvel e liga com a voz do Juiz: ‘O senhor recebe fulana como sua legítima esposa?’ Será isso difícil de entender? (Mendes, 1988, p.78).

Essa fala de 1943 dá pistas de como ocorria ou deveria ocorrer “a reinscrição de uma mídia como forma na forma de outra mídia”, conforme

Pethö (2011); do cinema para o rádio. Além disso, são indispensáveis o adaptador, em geral o próprio Gabus, o contrarregra e o sincronizador. “Eles completam o pensamento do produtor do programa. Geraldo Castilho [o sincronizador] usa uns 80 a 90 discos em 60 minutos de radioteatro”. Os ruídos devem vir dos próprios atores, o que dá mais naturalidade. “Esse negócio de o ator falar e o contrarregra beber por ele não dá certo nem sincroniza. Prefiro que meus trabalhos de rádio sejam executados como se fossem uma sequência de cinema. Vívidas o mais possível” (Mendes, 1988, p. 81).

No entanto, não era fácil. Em 1942, se referindo à Argentina, diz que os programas eram mofados, atrasados, “tudo igual aqui. Os mesmos atrasos para ensaiar, o mesmo método de improvisação” (Mendes, 1988, p.78). É nesse mesmo momento que o seu radioteatro passa a se chamar *Cinema em Casa*, primeiramente na Record, e depois *Cinema no Lar*, na Bandeirantes, ou ainda, *Cinema sem tela* em 1940 na Record (Carioca, 1940, n. 237).

Examinando os títulos dos filmes ou peças que irradiava nos domingos à noite, o horário de prestígio, as relações intermediáticas se dão entre obras já apresentadas e de repercussão não só nacional. Tomamos como exemplo *Tovaritch*, irradiado em 6 de agosto de 1939. Originalmente uma peça cômica do francês Jacques Deval, sobre um casal de nobres russos que fogem da Revolução de 1917 e trabalham como serviços em Paris, encenada em 1933 pela *Comédie Française* em Paris. Em 1934, por Procópio Ferreira, no Teatro Boa Vista, em São Paulo. Em 1935, no Teatro Municipal, na temporada da *Comédie Française* em São Paulo. Em 1937, é lançado o filme americano com Claudette Colbert e Charles Boyer, que estreia em São Paulo em 1938 como *Nobres sem fortuna* (Anatole Litvak). No mesmo ano, é encenada pela *Companhia Italiana de Comédias* e, em julho de 1939, está nos cinemas paulistas a versão francesa de 1935, cujos anúncios informavam que “Hitler fez questão de assistir esse filme” (Correio, 1939), o que era um elogio! Um mês depois, é irradiada na rádio Bandeirantes às 20hs, Gabus como protagonista e Sagamor Scuvero como parceira. Tratava-se, portanto

de acompanhar o que repercutia na cultura de elite que frequentava os teatros, e no cinema americano que agradava ao grande público.

Chama especial atenção a encenação de *Carícia Fatal* (*Of mice and men*, Lewis Milestone, 1939), filme que seria estreado uma semana depois nos cinemas, com Manuel Durães, ator de radionovelas que ganhava relevo no Rio de Janeiro, no elenco e adaptação de Gabus Mendes. As informações do programa radiofônico são veiculadas junto com anúncios de jornal do filme da United Artists. *Carícia Fatal* (*Of Mice and Men*) se baseava no romance e peça teatral, *Sobre Ratos e homens*, de John Steinbeck, de 1937, a respeito de George e Lennie, dois vaqueiros que durante a Crise de 1929, buscando trabalho e o sonho de um rancho, acabam se envolvendo num assassinato. O filme é um drama social e psicológico onde, apesar da brutalidade do assassinato, conforme o escritor, ninguém pode ser realmente culpado pela tragédia⁵, o mesmo mote dramático que se vê em *As Vinhas da Ira*, seu livro posterior (1939). *Of Mice and Men* se consagrou nos EUA, na Inglaterra e recebeu 4 indicações para o Oscar. Foi irradiado no dia 15 de junho de 1940, às 14 horas do domingo.

Aqui, a articulação entre o rádio, Gabus Mendes, exibidores e os produtores é patente não apenas pela promoção do filme, que reúne o estúdio United Artists e a rádio. Em suas radiofonizações cinematográficas, ele levava os atores ao cinema para assistirem aos filmes e gravava a música. Ivani Ribeiro conta em entrevista o ardil para “furar” a Record, o que indica a concorrência entre emissoras nesse tipo de programa. Ela taquigrafava os diálogos dos filmes a serem radiofonizados na sala de exibição, prática que Gabus incluirá também⁶. Como se vê nesses exemplos, o filme é copiado, transcrito radiofonicamente, usando seus recursos sonoros.

5. Shillinglaw, Susan. (s.d.) John Steinbeck, American Writer. <https://l1nq.com/04CFk>

6. Ivani Ribeiro: “Às vezes nós que fazemos rádio-teatro em São Paulo conseguimos com as companhias cinematográficas os roteiros dos filmes. Isso nos facilitava o trabalho de radiofonização. No entanto, consegui muitas vezes apresentar no rádio filmes cujos roteiros não nos haviam chegado. Isso sempre inquietou o Otavio Gabus Mendes na Record. É que eu ia para as salas de projeção, apesar do protesto surdo dos que estavam ao meu lado, munida de lápis e papel e enquanto o filme desfilava na tela, lá ficava eu a taquigrafar os diálogos, ali mesmo no escuro. Só assim podia furar a Record.” (Beira Mar, 1943)

Com a estreia de *Carícia Fatal* na rádio Record, o radialista terá recebido de antemão os roteiros com diálogos, eventualmente discos com a banda de som, numa ação de propaganda que prestigia a rádio uma semana antes da estreia em salas de cinema, ao mesmo tempo que a utiliza para propaganda do filme. Não temos documentação sobre se a radiofonização de *Carícia Fatal* estre antes no rádio envolveu acordos entre setor cinematográfico e a rádio Record, mas o próprio fato dá conta do prestígio e da audiência do *Cinema em Casa*. bem como das negociações que essas adaptações envolviam com representantes de estúdios e exibidores.

Um excerto do texto publicado em anúncio do *Correio Paulistano* dá a medida do que era o filme, e da tradução e adaptação ao gosto de Gabus Mendes:

Serei Tua. Essa foi a última palavra pronunciada por Mae, uma jovem sensualíssima, a Lennie que tentando sem perceber o que estava fazendo, ergue-a no espaço e torce-lhe o pescoço... Seria um tarado esse Lennie. Não apenas possuía inversão dos sentidos. Ele acariciava matando...

Não há críticas à emissão. A única que encontrei falava do aspecto sombrio e doentio do enredo e de uma radiofonização dramaticamente exagerada. O tom melodramático que apela aos bons sentimentos do público, em especial às mulheres, foi criticado por seu exagero dramático, e é descrito como estranho, inédito (*Correio Paulistano*, 21.6.1940).

Nesse repertório, nas ideias sobre o cinema e suas reinscrições radiofônicas, a ausência de autores ou filmes nacionais é recorrente, embora haja emissões cômicas de Gabus Mendes, como a *Pensão do Anastácio*, entretanto, a comédia é um gênero visto como menor, inclusive por ser popular. Em sentido oposto, o *Radio Lux Teatro* servia de veículo de divulgação do cinema e de profissionais argentinos, numa

inter-relação que se verá no Brasil no sentido do rádio, dos espetáculos teatrais e shows dos cassinos para o cinema, desde os *filmusicais* dos anos 1930 e das chanchadas, sem configurar, entretanto, um programa similar (Costa, 2018). Ao contrário, o grande programa radiofônico brasileiro da *Lever* na época foi *Divertimentos Lever*, irradiado em *pool* pelas Rádios Nacional e Mayrink Veiga a partir de 1939, com um grande elenco de cantores, humoristas e locutores de prestígio, comandado por Almirante (A Noite, 23.6.1939).

A ausência de filmes nacionais nessas emissões talvez se explique pelas restrições que o radialista vê no público a filmes locais, ainda que admirasse Adhemar Gonzaga. Em função disso, encontramos programas como “Cinédia, aos domingos, das 21 horas em diante” (Carioca, 1939, n.169), ou *Tererê não Resolve*,” (título da comédia lançada em 1938, da Cinédia com o ator Mesquitinha).

Considerações finais

Em síntese, o *cinema em casa* através do rádio, objeto deste trabalho, tomando por foco a trajetória de um profissional reconhecido a seu tempo entre os pares, na imprensa e na bibliografia como pioneiro e criador de inúmeros de programas (Adami, 2003; Francofort, 2015), que mantinha coluna de crítica de cinema e acalentava voltar a dirigir filmes, mais do que radiofonizar filmes de sucesso, contribui para a mística do cinema, do qual Gabus ainda queria ser parte. Criador e criatura. Mística do cinema americano, como aproveitar-se do público — sobretudo feminino — que acorre às emissoras em busca de fotos das estrelas que adoram, e que envia, em 1941, um expressivo número de cartas à rádio (Mendes, 1988, p. 58). Ou que se manifesta nos concursos para ganhar entradas de cinema em acordos com exibidores e companhias cinematográficas, conforme se pode encontrar nas notas da imprensa e nas fotografias do auditório (Carioca 96, 21/8/1937).

O cinema no rádio significa audiência para as rádios e seus profissionais, e para o cinema. Com isso, se realimentam as relações intermedi-

áticas que incluem os jornais e revistas especializadas, voltados heemonicamente, para o cinema americano. Não sabemos em que medida seus programas de notícias, críticas e biografias de artistas, mencionariam filmes mexicanos, argentinos, franceses ou brasileiros. Quem sabe *Cinédia*, aos domingos (Carioca, n. 169, 1939) incluísse alguma atenção aos filmes e estrelas locais, que se confundiam então com os cantores de rádio, com locutores como Celso Guimarães, ou cômicos como Barbosa Júnior ou Mesquitinha. Afinal, esse era o nome do estúdio brasileiro dessas produções e do qual ele havia participado.

Enfim, “Não é obsecação o que sinto pelo cinema. Não é vício. É a necessidade suave de dar ao meu espírito o devido gozo. A palavra cinema para mim tem a portentosidade de uma catedral. (...) É coisa muito séria!” (Cinearte, 7.3.1928)

Referências Bibliográficas

ADAMI, Antonio. “Walter George Durst na Rádio Tupi e o Cinema em Casa”. *Intercom*. 2003

BAZIN, André. **O que é o cinema**. Cosac & Naif, 2014.

COSTA, Flávia Cesarino. “Considerações sobre os números musicais das chanchadas”. *Significação*, 45(50), 2018, p. 179–203.

FREATHY, Miriam. **An Historical Study of the Lux Radio Theatre**, 1934–1955. Dissertation. University of Michigan, 1975

FRANCFORT, Elmo. **Gabus Mendes: Grandes mestres do Rádio e da Televisão**, InHouse, 2015.

GALLO, Ricardo. **Ese mundo tan sonoro. Tomo II**. Corregidor, 2001.

MARTÍNEZ ALMUDEVAR, Paula. “De la radio al cine y del cine a la radio. Conexiones y circulaciones en el mercado de entretenimientos argentino de la década de 1930”. *Imagofagia*, (23), 2021, p. 169–193.

MENDES, Edith. **Octávio Gabus Mendes: Do rádio à televisão**. Lua Nova, 1988.

PETHÖ, *Agnes*. **Cinema and intermediality**: the passion for the in-between. Cambridge Scholars Publishing, 2011.

TIMPONI, André. “L’art muet, l’art aveugle — Le binôme radio-cinéma dans le contexte de l’entre-deux-guerres”. Syntone. 2012. <https://syntone.fr/lart-muet-lart-aveugle-le-binome-radio-cinema-dans-le-contexte-de-lentre-deux-guerres/> Acesso em 4 de ago. 2024

Corrêa Souza Filmes: três gerações de profissionais da produção, distribuição e exibição cinematográfica em 16mm¹

Rafael de Luna Freire

O foco na tecnologia cinematográfica, particularmente numa bitola como o 16mm, enseja a possibilidade de uma análise transversal da história do cinema, que abranja não apenas diferentes períodos históricos, mas também objetos e temas diversos, tais como a produção, a distribuição e a exibição cinematográficas e seus públicos. No caso particular do estudo da presença da bitola 16mm na história do cinema no Brasil, esse recorte pode ser revelador ainda de um universo de experiências, nomes e obras muito pouco conhecidas ou estudadas até hoje. Como uma bitola semiprofissional, cuja largura era metade daquela adotada pela indústria cinematográfica, o 16mm foi empregado por amadores, mas também por profissionais que, em muitos casos, trabalharam com cinema, ao longo de décadas, eventualmente às margens do mercado de produção de longas-metragens em 35mm para distribuição e exibição em salas de cinema do circuito comercial tradicional.

1. Este texto foi escrito no âmbito do projeto de pesquisa “A projeção de filmes no Brasil fora da sala de cinema na primeira metade do século XX”, financiada pelo CNPq (2023–2026).

Este capítulo é uma introdução à história da empresa familiar Corrêa Souza Filmes, analisada como um caso particularmente revelador de atuação profissional, primordialmente com o filme 16mm (mas também com o 8mm e o Super 8), entre as décadas de 1930 e 1990. Três gerações dessa família exploraram diferentes ramos e usos do cinema em bitola estreita, da exibição com o “cinema escolar” e o “cinema em casa”, passando pela distribuição de cópias para televisão e cineclubes e, ainda, pela produção de registros cinematográficos de eventos particulares, como festas de aniversário ou casamento. Ou seja, uma ampla e diversificada atuação em toda a cadeia do mercado cinematográfico. Surpreende ainda mais a longevidade (e adaptabilidade) da Corrêa Souza Filmes, empresa que atravessou várias décadas, especialmente quando comparada à trajetória muito mais breve da maioria das companhias cinematográficas brasileiras.

A primeira vez que ouvi falar na Corrêa Souza foi em maio de 2021, por conta de minha atuação como coordenador do Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (LUPA-UFF), dedicado à preservação e promoção do audiovisual amador fluminense. Naquela ocasião, fui procurado por uma ex-aluna, Louise Romano, egressa do curso de cinema da UFF, que possuía uma cópia 16mm da filmagem do casamento de seus avós. A cópia foi entregue por Louise ao LUPA para ser preservada e digitalizada. Pouco meses antes, havia sido constituída no laboratório uma estrutura de digitalização própria, composta por um scanner capaz de digitalizar filmes de bitolas estreitas, mesmo em grau avançado de deterioração física. Desse modo, foi possível digitalizar o rolo 16mm dos avós de Louise que mostrava a cerimônia religiosa, na Igreja da Candelária, no centro do Rio de Janeiro, e a festa de casamento na residência dos noivos. Louise recebeu uma cópia digital do filme silencioso e a exibiu para sua família, nos enviando, então, mais informações sobre as imagens (como a de que a residência da família que aparece no filme ficava em Jacarepaguá) e sobre os noivos, isto é, seus avós. Tratavam-se de Rafael Romano, dentista e pianista, nascido em 1919, e Aydea Silveira Romano, nascida em 1930, musicista que, depois de casada, tornou-se dona de casa.

Apenas os créditos iniciais da cópia 16mm, extremamente encolhidos e quebradiços, não puderam ser digitalizados. Neles constavam cartelas que confirmavam e ampliavam as informações sobre a obra, apresentando o título do filme (“Enlace matrimonial de Aydea e Rafael”), a data de realização (11 de outubro de 1952) e o nome do diretor (Sérgio de Souza), demonstrando o acabamento mais profissional daquela filmagem. Com alguma dificuldade, descobri através de pesquisas na internet a ligação de Sérgio de Souza com a empresa Corrêa Souza, cujos filmes começaram a aparecer com muito mais frequência no acervo do LUPA desde então.

Figura 1 na página 207.

Depois da digitalização desse filme, iniciei esta pesquisa sobre a trajetória familiar da empresa. Ela começou com o pai de Sérgio, João Corrêa de Souza, cuja carreira se entrelaça com a própria história do 16mm no Brasil. Lançado pela Kodak, nos Estados Unidos, em 1923, o 16mm começou a ser comercializado no Brasil por volta de 1926 (Freire; Gama; Quintes, no prelo, p.3). Entretanto, o preço mais alto dos negativos, cópias e equipamentos americanos dificultou sua concorrência para filmagens caseiras ou amadoras com a mais barata bitola 9,5mm, da francesa Pathé Baby, introduzida no Brasil três anos antes (Foster e Leão, 2015, p. 344). A partir do final dos anos 1920, porém, houve um crescente interesse no Brasil pelas possibilidades do cinema educativo, ampliando a demanda por projetores e cópias de filmes pelas instituições de ensino brasileiras. Entretanto, a opção inicial das autoridades e dos educadores foi pelos tradicionais equipamentos e cópias de filmes silenciosos em 35mm, fornecidos pelos já estabelecidos comerciantes que trabalhavam com o circuito exibidor comercial no país, ou pela mais barata e acessível bitola 9,5mm (Freire; Gama; Quintes, no prelo, p. 3).

Foi esse novo mercado que a americana Kodak começou a disputar mais acirradamente no Brasil com os produtos e serviços em 9,5mm da francesa Pathé Frères e os em 16mm da alemã AGFA. E foi em junho

de 1931 que começou o trabalho com cinema de João Corrêa de Souza, passando a viajar por todo o Brasil, de Manaus a Pelotas, como agente de vendas da filial da Kodak, no Rio de Janeiro. No ano seguinte, quando a Kodak já tinha agências no Rio, São Paulo e Porto Alegre, João Corrêa de Souza abriu um escritório em Belo Horizonte, passando a atuar como representante oficial da Cine-Educativo Kodak em Minas Gerais.

Demonstrando os produtos e serviços da Kodak ao promover sessões especiais de filmes educativos em escolas, clubes e órgãos públicos, para plateias de professores, políticos e jornalistas, João Corrêa de Souza negociava com os governos estaduais a compra de projetores 16mm e o fornecimento de filmes educativos nessa bitola pertencentes à filмотeca Kodak. Um documento extraordinário sobre esse período é um álbum de recortes de jornais sobre o trabalho de João Corrêa de Souza, nos anos 1930, que foi preservado pelo seu neto. Por meio desse álbum, é possível reconstituir não apenas sua trajetória profissional, mas todo o processo de negociação com os poderes públicos estaduais para a criação de divisões de cinema e rádio educativos em cada ente da federação e, conseqüentemente, a assinatura de contratos para compra de projetores e cópias para as instituições de ensino locais. Era inegavelmente um novo mercado em expansão no país, tendo como principais clientes os governos estaduais.

O Distrito Federal havia sido pioneiro na criação de sua Comissão de Cinema Educativo ainda em 1928, enquanto São Paulo o fez em 1931, já durante o governo de Getúlio Vargas. Como dizia uma reportagem do álbum, “depois da Revolução, o cinema educativo entrou na ordem do dia” (J. O. O., 1933). De fato, houve um impulso ainda maior nesse mercado após 1930. Os estados do Rio Grande do Sul e de Minas Gerais, por exemplo, criaram seus serviços de cinema e rádio educativo em 1932.² Foi a regulamentação neste estado, aliás, que motivou a abertura do escritório da Cine-Educativo Kodak, no edifício Bleriot, na rua Rio de Janeiro, em Belo Horizonte, em agosto de 1932, comandado por João Corrêa de Souza (Instalada na capital..., 1932).

2. No caso do Estado de Minas Gerais, por meio do decreto 10.414, de 1932.

Negociando filmes e aparelhos de cinema silencioso 16mm da Kodak a partir de Belo Horizonte, João Corrêa de Souza foi o responsável por contratos assinados em vários estados onde ainda não haviam sido criados órgãos voltados ao cinema educativo, principalmente no norte do país. Nas cidades que visitava, João Corrêa de Souza projetava cópias 16mm da Filмотeca Kodak e mostrava as vantagens da adoção do cinema educativo nas instituições de ensino locais. Assim, esteve diretamente envolvido no estímulo à criação de vários serviços estaduais de rádio e cinema educativo, que se sucederam um atrás do outro: os de Goiás (setembro de 1933)³, Pará (setembro de 1934)⁴, Bahia (abril de 1935)⁵, Rio Grande do Norte (junho de 1935)⁶ e Paraíba (julho de 1935)⁷, por exemplo. Os negócios eram lucrativos, uma vez que um projetor e quatro cópias de filmes educativos em 16mm podiam ser vendidos para os governos estaduais por até seis contos de réis (Diretoria..., 1934).

Mas além de promover o cinema como auxiliar pedagógico para a educação, a criação desses serviços de cinema educativo era iniciativa atraente para os governos locais, que, a partir da criação de suas filмотecas centrais, alugavam as cópias dos filmes educativos às escolas do estado. As instituições de ensino, por sua vez, além de exibir filmes educativos nas aulas, podiam realizar sessões públicas de “cinema recreativo”, exibindo comédias e dramas em 16mm (devidamente aprovados pela censura local), com ingressos pagos, cuja renda era revertida à caixa escolar estadual para auxiliar na compra e manutenção dos filmes e aparelhos cinematográficos. A ação de João Corrêa de Souza foi tão marcante que nos regulamentos dos serviços de cinema educativo de Goiás e do Rio Grande do Norte, por exemplo, os decretos estaduais determinaram literalmente a adoção “do cinema educativo Kodak de 16mm” (Correio..., 1933, p.1; A República, 1935, s.p.).

3. Decreto n. 3.771 do Governo do Estado de Goiás, de 12 de setembro de 1933.

4. Data presumida por notícia de jornal local (Filmes educativos..., 1934).

5. Decreto n. 9.463, do Governo do Estado da Bahia, de 20 de abril de 1935.

6. Decreto n. 868, do Governo do Estado do Rio Grande do Norte, de 25 de junho de 1935.

7. Decreto n. 1.177, do Governo do Estado da Paraíba, de 3 de julho de 1935.

Em 1934, embora ainda negociasse equipamentos da marca Kodak, João Corrêa de Souza já se apresentava em nome de sua própria empresa, agora intitulada Instituto de Cinema Educativo (Filmes educativos..., 1934). Em meados da década, ele esteve ainda nos estados de Alagoas e Maranhão e fez suas primeiras apresentações de filmes sonoros em 16mm. Obviamente, João Corrêa de Souza teve que trocar o nome de sua empresa com a criação, em 1936, do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). No próprio arquivo do Ministério da Educação e Saúde, ao qual o INCE era subordinado, está preservado um cartão de apresentação de João Corrêa Souza no qual ele se intitulava representante de “filmes educativos e sonorização”.⁸ Aliás, apesar do interesse de Edgar Roquette-Pinto, diretor do INCE, pelo cinema sonoro em 16mm, o alto preço dos projetores e das cópias sonoras dificultava sua adoção no Brasil e postergou sua popularização no país (Araújo, 1939, p. 95).

A deflagração da Segunda Guerra Mundial, em 1939, trouxe ainda maiores dificuldades para a expansão do cinema sonoro em 16mm, devido à queda na exportação de equipamentos e cópias nessa bitola da Europa e, principalmente, dos Estados Unidos. Nesse país, as forças armadas passaram a monopolizar praticamente todo o fornecimento da indústria local com a lei que conferia prioridade para o uso militar de projetores cinematográficos portáteis, que utilizavam filme não-inflamável, em relação à sua aquisição por civis (Wasson, 2021, p. 125). Desse modo, somente após o fim da guerra, em 1945, quando as dificuldades de transporte cessaram e o uso pelas forças armadas declinou, os projetores estrangeiros 16mm sonoros, outrora caros e escassos, invadiram o mercado brasileiro (Freire; Gama; Quintes; 2023, p. 163).

A ampliação da oferta de equipamentos de projeção e filmagem em bitola estreita foi acompanhada pelo aumento da distribuição de cópias, seja pelos novos serviços culturais das embaixadas, seja também pelos recém-criados departamentos de 16mm das distribuidoras

8. CG g 1935.00.00/2, Ministério da Educação e Saúde, Arquivo Gustavo Capanema, FGV CPDOC.

cinematográficas comerciais. Surgiram, inclusive, distribuidoras especializadas em filmes 16mm tanto para exibição fora de salas de cinema (em escolas, clubes, igrejas), quanto também para o circuito exibidor comercial.

Naquele momento mais favorável aos negócios, João Corrêa de Souza seguiu esse movimento e, em 1947, criou a Corrêa Souza Filmes, sediada no Rio de Janeiro e dedicada a um uso comercial mais expandido do cinema 16mm, se voltando para “amadores, profissionais e educadores” (Cinema em casa, 1947, p. 7). Além de sua filmoteca de filmes silenciosos, a empresa apresentava uma “moderna programação sonora”, com músicas internacionais, desenhos coloridos, comédias, documentários e filmes instrutivos. Como seus principais serviços, a Corrêa Souza Filmes vendia projetores sonoros 8mm e 16mm e alugava cópias de filmes brasileiros e estrangeiros, tendo assumido os direitos de comercialização no Brasil da Castle Film (Cinema em casa, 1947, p.7). Criada nos Estados Unidos, em 1924, como uma produtora de filmes industriais e publicitários, a Castle havia se tornado uma das mais importantes distribuidoras americanas de filmes em 8mm e 16mm para exibição fora de salas de cinema, particularmente animações, documentários e cinejornais. Justamente em 1947, a Castle foi adquirida pela Universal, passando a distribuir cópias em bitola estreita dos filmes desse estúdio.

Figura 2 na página 208.

Os negócios parecem ter prosperado, a julgar pelo fato de que, em abril de 1951, a Corrêa Souza Filmes abriu uma filial em São Paulo (Uma nova distribuidora..., 1953, p. 3). Já com duas décadas de trabalho com cinema em bitola estreita, a empresa de João Corrêa de Souza passaria a se anunciar como a “pioneira do cinema 16mm em nossa terra” (Cinema 16mm, 1951, p. 7). Segundo relatos de seu neto, a Corrêa Souza também passou a alugar cópias de filmes estrangeiros, como desenhos animados dublados, para transmissão pela TV Tupi e outras recém-criadas emissoras televisivas (Souza, 2023).

Aliás, foi em meio ao *boom* do 16mm no pós-guerra que o resto da família se envolveu com cinema, conforme informações obtidas por meio de entrevistas realizadas pelo autor (Souza, 2023). No Rio de Janeiro, João tivera dois filhos com Leopoldina: Sérgio Ultra de Souza, nascido em 1925, e Celso José Ultra de Souza, nascido em 1929. Mas João se separou de Leopoldina quando os meninos ainda eram bem pequenos, passando a viajar pelo Brasil negociando filmes e projetores 16mm desde o início dos anos 1930. João se casou novamente e manteve pouco contato com os dois filhos na infância e adolescência deles. A mãe de Leopoldina, Alzira, possuía uma casa de pensão no Grajaú e foi quem realmente criou os netos. Sérgio se tornou bancário e morava em Vila Isabel. No início dos anos 1950, começou a realizar filmagens sob encomenda, se reaproximando do pai, que havia voltado a morar no Rio de Janeiro, num confortável apartamento em Copacabana. Simpático e muito bom de lábia, Sérgio passou a fazer serviços de fotografia e filmagem de casamentos no Rio de Janeiro, em 16mm, principalmente nos fins de semana, quando não trabalhava no banco.

Essa foi a segunda fase da Corrêa Souza Filmes, envolvendo a segunda geração da família. Os negócios passaram a abarcar tanto o cinema em casa (o aluguel de projetor e cópias 16mm para projeções domésticas) quanto a filmagem de eventos particulares (feita em câmeras 16mm). Sérgio negociava as filmagens com seus clientes compartilhando a estrutura contábil da empresa do pai, e empregando amigos e familiares como assistentes. Assim, Sérgio teve uma longa carreira filmando aniversários, Bar Mitzvah, casamentos e outras celebrações, inclusive da alta sociedade carioca. Abriu um escritório em Copacabana, onde atendia às futuras noivas, oferecendo serviços de fotografia e filmagem. No acervo do LUPA, por exemplo, há dois filmes 16mm coloridos, feitos por Sérgio de Souza, do luxuoso casamento de Maria Yvonne Del Cima e Dilson Francisco de Alvarenga Menezes, no Rio de Janeiro, em 28 de julho de 1959. Uma cópia é a filmagem do ato religioso na Igreja Santa Margarida Maria, na Lagoa, e outra do ato civil na residência da noiva.

Aos 81 anos, entrevistado no programa televisivo de Ana Maria Braga, Sérgio relatou ter filmado, em 1954, no início de sua carreira, o casamento de Manuel Vargas, filho do então presidente, tendo, inclusive, projetado o filme para o próprio Getúlio Vargas no Palácio do Catete (Souza, 2007). Segundo relatos do sobrinho de Sérgio, ele passou a filmar regularmente eventos de clientes ricos e conhecidos nas décadas seguintes, como as celebrações de réveillon de Roberto Marinho e Dona Lily de Carvalho, já em Super 8, e festas familiares do bicheiro Castor de Andrade (Souza, 2023).

Deixando Sérgio de lado e voltando à trajetória da empresa Corrêa Souza Filmes, em meados dos anos 1970, com João idoso e aposentado, seu outro filho, Celso, servidor público da Universidade Federal Fluminense, assumiu a empresa familiar, já totalmente voltada para o cinema em casa. No Rio de Janeiro, a principal concorrente em festas infantis era a Januzzi, com escritório em Copacabana. Segundo relato de seu próprio filho, Celso era jogador e boêmio e só fez bobagem nas contas da empresa. Foi aí que começou a nova fase dos negócios da Corrêa Souza Filmes e o envolvimento da terceira geração da família, quando Paulo Sérgio Sampaio de Souza, neto de João, assumiu a empresa, em 1979, aos 22 anos. Seu pai, Celso, faleceu pouco depois, em 1982.

Os negócios foram, então, reorganizados, e as atividades de filmagem e aluguel de equipamentos divididas em dois CNPJs diferentes, um da Corrêa Souza Filmes (dos negócios de filmagem do tio Sérgio) e outro da Correia Souza Filmes “Cinema em Casa”, agora a cargo do jovem Paulo. Nessa fase, a empresa de serviços de projeções domésticas conheceu bastante prosperidade no Rio de Janeiro, chegando a ocupar seis salas comerciais no quarto andar do prédio à rua Pedro Lessa, n. 35, no centro do Rio, e a ter quatro Kombis próprias. A maior parte dos empregados era *freelance*, trabalhando nos fins de semana, e muitos deles eram primos e sobrinhos da família ou pessoas atrás de “bicos”, como o projecionista Franklin, que, durante a semana, trabalhava como carteiro. Paulo se lembrou de outros funcionários fixos

da empresa nessa época, como Fritz, um “alemão” que trabalhava no Consulado da Holanda e era quem revisava os filmes e treinava os projetionistas; Vanderley, técnico em eletrônica que fazia a manutenção dos equipamentos, além de Amaral, o gerente, e Paulo Cesar Oliveira, o office boy.

Nesse período, a Corrêa Souza passou por uma importante transição tecnológica, substituindo as cópias e projetores 16mm, sobretudo das marcas americanas RCA e Bell & Howell, por filmes e equipamentos em Super 8, de marcas como a japonesa Sankyo. Um anúncio também informava que Sérgio de Souza já oferecia o serviço de filmagem de “formaturas, casamentos e reuniões sociais” tanto em 16mm quanto em Super 8 (Corrêa Souza Filmes, 1978, p. 55).

Assim como as câmeras e negativos, os projetores e cópias Super 8 eram muito mais leves, baratos e práticos do que os de 16mm, passando a constituir o negócio principal do serviço de cinema em casa. Os rolos 16mm da empresa haviam sido herdados dos primeiros tempos da Corrêa Souza ou eram comprados, por exemplo, na Mesbla, sendo principalmente cópias de seriados de faroeste ou comédias silenciosas de Chaplin, Gordo e Magro e Buster Keaton. Já as mais recentes cópias de filmes em Super 8 eram desenhos animados de Walt Disney, Walter Lantz e Hanna-Barbera, das décadas de 1940, 1950 e 1960, e versões condensadas de filmes ou episódios de seriados de ação, aventura e ficção-científica americanos dos anos 1970 e 1980. Cada programa de filmes em Super 8 era guardado em carretéis de 120 metros, que totalizavam uma sessão de cerca de 50 minutos.⁹

Figura 3 na página 209.

Nesse sentido, vemos uma clara aproximação do modelo de cinema em casa, fosse em 16mm ou em Super 8, com a realidade do primeiro cinema, até o início do século XX, quando o cinematógrafo era negociado como um pacote completo para ser explorado de forma itinerante, e incluía necessariamente o projetor, a tela, as cópias e o operador.

9. As cópias e equipamentos remanescentes da empresa, que ainda estavam na residência de Paulo, no bairro do Andaraí, foram doados ao LUPA, entre 2022 e 2023.

A entrevista que fiz com Paulo forneceu mais detalhes sobre a atuação da empresa (Souza, 2023). Como o tio, Paulo era bancário e funcionário concursado do Banco do Brasil. Trabalhava na agência bancária de 7h às 13h e depois ia para o escritório da Corrêa Souza, onde a maior atividade era no fim de semana. Fundamental para a empresa eram os anúncios nos classificados dos jornais e nos catálogos telefônicos das Páginas Amarelas, além do atendimento aos possíveis clientes pelo telefone. A empresa mantinha ainda uma mala-direta para o envio pelo correio de cartões de aniversário para crianças, cujos endereços eram conseguidos com as escolas, fazendo propaganda do serviço. A projeção em festas de aniversário infantis era quase sempre agendada para depois das 18h, quando já havia anoitecido. O serviço de praxe era a realização de uma sessão cinematográfica de 50 minutos de duração. O projecionista chegava na Kombi, trazendo o projetor e seu pedestal, dois rolos de filmes, e a tela com seu suporte. O equipamento só era retirado pela Kombi no dia seguinte. A melhor época para os negócios era o mês de outubro, por causa das comemorações pelo Dia das Crianças. Posteriormente, a concorrência aumentou com outros serviços de animação infantil, como mágicos e palhaços, enquanto as despesas com os filmes cresceram.

Mas além de festas infantis, o cinema em casa também atingia outros clientes, como pessoas que tinham dinheiro para pagar pelo conforto de ver filmes projetados em suas próprias residências. Nesses casos, a Corrêa Souza mostrava o catálogo de cópias 16mm das distribuidoras comerciais, como Columbia, Fox ou Universal, o cliente escolhia o filme e a Corrêa Souza fazia o aluguel da cópia (com seu custo embutido no serviço) e providenciava o equipamento de projeção e o operador. Um dos filmes mais solicitados foi a superprodução *Tubarão* (*Jaws*, dir. Steven Spielberg, 1975). No Rio de Janeiro do início dos anos 1980, os lançamentos de Hollywood levavam vários anos para serem exibidos na televisão aberta, o serviço de televisão por assinatura era praticamente inexistente, e o mercado de vídeo doméstico ainda estava se desenvolvendo. Assim, o aluguel da cópia 16mm era a forma mais acessível para assistir ou exibir um longa-metragem recente, mas que

já tinha encerrado sua distribuição em salas de cinema, sendo também o expediente então usado por vários cineclubes.

Outros clientes da Corrêa Souza eram agências de propaganda, quando organizavam a projeção para seus clientes de comerciais publicitários, em geral filmados em 16mm, assim como clubes que faziam sessões cinematográficas semanais como atrações para seus sócios, como o Grajaú Country Clube, o Tijuca Tênis Clube ou o Clube Monte Líbano. Paulo lembrou ainda de ter realizado sessões de filmes para os operários da obra do metrô carioca, nos próprios canteiros de obras. Para esses fregueses da Corrêa Souza Filmes, era mais cômodo e vantajoso alugar o serviço quando necessário (o que incluía a programação e o técnico responsável pela projeção) do que adquirir um equipamento próprio.

Ainda segundo Paulo, o serviço de cinema em casa da Corrêa Souza funcionou até meados dos anos 1990. A empresa chegou a migrar para o vídeo, realizando o serviço de aluguel de televisores e aparelhos de videocassete para eventos e clientes particulares, além de retroprojetores e projetores de slides, assim como organizando e gravando em vídeo, depois digital, eventos corporativos e casamentos. Aliás, foi através da página da Corrêa Souza no *Facebook* que fiz meu primeiro contato, em 2021, com Paulo Sérgio, hoje aposentado. Por outro lado, seu tio, Sérgio de Souza, ainda trabalhava, já com câmeras digitais, como fotógrafo de casamento, em 2007, aos 81 anos, quando foi entrevistado para o programa *Mais Você*, da TV Globo. Sérgio teve uma vida longa, falecendo apenas em 2018.

Esse capítulo analisou a trajetória histórica da empresa familiar Corrêa Souza Filmes por meio de pesquisa em diferentes fontes e com diferentes metodologias, incluindo o exame de filmes, documentos e equipamentos da empresa, doados ou emprestados por Paulo Sérgio de Souza ao acervo do LUPA. A rica história por trás da Corrêa Souza Filmes é particularmente reveladora das práticas de produção, distribuição e exibição de filmes em bitolas estreitas, do 16mm ao Super 8.

Além disso, demonstra o vasto mercado cinematográfico em bitola estreita, formado por diversas empresas, profissionais e serviços, que existiu ao largo do circuito exibidor comercial tradicional, em 35mm. Trata-se de uma história com singularidades próprias, mas que também se entrelaça com temas e assuntos mais familiares à historiografia do cinema brasileiro, seja o entusiasmo pelo cinema educativo, nos anos 1920, e a criação do INCE, nos anos 1930, seja o surgimento das primeiras emissoras de televisão, nos anos 1950, e a popularização do consumo audiovisual doméstico, nas décadas de 1970 e 1980. Em particular, trata-se de uma experiência do cinema marcada, como aponta Haidee Wasson (2021), por maior acessibilidade, praticidade, e, particularmente, pela “portabilidade” (maior facilidade para projetar filmes em diferentes locais) e “programabilidade” (maior facilidade para escolher, controlar e programar os filmes) dos equipamentos de projeção. A “adaptabilidade” do cinema em 16mm permitiu que ele se espalhasse e circulasse por vários espaços fora da sala de cinema tradicional, assumindo outras funções e envolvendo outros públicos e trabalhadores para além do espectador tradicional ou o profissional especializado. Portanto, o estudo de caso sobre a Corrêa Souza Filmes apresenta caminhos para a escrita de uma história do cinema no Brasil no século XX mais ampla, diversa e dinâmica.

Referências

A REPÚBLICA, Natal, 21 jun. 1935, s.p. (caderno de recortes de João Corrêa de Souza)

ARAÚJO, Roberto Assumpção de Araújo. **O cinema sonoro e a educação**. Rio de Janeiro: edição do autor, 1939, p. 95

CINEMA 16mm. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 8 jun. 1951, p. 7.

CINEMA EM CASA, **Correio da Manhã**, 10 ago. 1947, p. 7

CORRÊA SOUZA FILMES, onde a estrela é você. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 nov. 1978, p. 55.

CORREIO Oficial do Estado de Goiaz, Goiás, v.78, n. 2561, 14 set. 1933, p. 1 (caderno de recortes de João Corrêa de Souza)

DIÁRIO Oficial do Estado da Bahia, Salvador, v. 20, n. 133, 22 abr. 1935, p. 1 (caderno de recortes de João Corrêa de Souza)

DIÁRIO Oficial do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 15 jul. 1932, s.p. (caderno de recortes de João Corrêa de Souza)

DIRETORIA geral de Educação e Ensino Público, do Pará, s.f., 24 ago. 1934, s.p. (caderno de recortes de João Corrêa de Souza)

FILMES EDUCATIVOS nas Escolas do Estado, **Diário do Estado**, Belém, 5 set. 1934, s.p. (caderno de recortes de João Corrêa de Souza)

FOSTER, Lila; LEÃO, Roberto Souza. A presença da Pathé-Baby no Rio de Janeiro e a coleção Paschoal Nardone no acervo do AGCRJ. **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, v. 9, 2015, p. 341-343.

FREIRE, Rafael de Luna Freire; GAMA, Filipe Brito; QUINTES, Tiago Bravo Pinheiro de Freitas. "The Expansion of 16mm in Film Distribution and Exhibition in Post-war Brazil," **Journal of Cinema and Media Studies**, Ann Harbor, v. 62, n. 2, 2023, p. 162-166.

FREIRE, Rafael de Luna; GAMA, Filipe; QUINTES, Tiago. "A survey of the history of non-theatrical 16mm film exhibition in Brazil until 1960s". In: WALLER, Gregory; WASSON, Haidee (orgs.). **Sixteen at One Hundred**. Oxford: Oxford University Press, no prelo.

GOUVEA, J. "O cinema-escola: o que se há realizado no Brasil", **Diário Oficial do Estado de Minas Gerais**, Belo Horizonte, 1 dez. 1935, s.p. (caderno de recortes de João Corrêa de Souza)

INSTALADA NA CAPITAL a agência "cine-educativo Kodak", s.f., 8 ago. 1932, s.p. (caderno de recortes de João Corrêa de Souza)

J. O. O., "Cinema Educativo", s.f., 25 jun. 1933, s.p. (caderno de recortes de João Corrêa de Souza)

O GOVERNO do Estado – Decreto n. 1.177, de 3 de julho de 1935, s. f., João Pessoa, s.d. (1935), s.p. (caderno de recortes de João Corrêa de Souza)

SOUZA, Sérgio de. Entrevista ao programa **Mais Você**. Rio de Janeiro, TV Globo, 2007. Disponível em: <https://youtu.be/gWMg9gMTqmg?si=xQHUrU8PcyCKz1lW>

SOUZA, Sérgio Sampaio de. **Entrevista sobre Corrêa Souza Filmes**, Rio de Janeiro, 14 de março de 2023. Depoimento a Rafael de Luna Freire.

UMA NOVA DISTRIBUIDORA de filmes 16 m/m em nossa Capital. **Cine Repórter**, São Paulo, 5 mai. 1951, p.3

WASSON, Haidee. **Everyday Movies: Portable Film Projectors and the Transformation of American Culture**. Oakland: University of California Press, 2021.

Formatos curtos

Os curtas-metragens no Festival Cinematográfico do Distrito Federal (1953–1959)

Carlos Eduardo Pinto de Pinto

Este capítulo é um desdobramento do livro *A capitalidade em disputa: o Festival Cinematográfico do Distrito Federal e outros festivais no Brasil dos anos 1950* (Pinto; Mager, 2022). Dedicado a acompanhar a trajetória do Festival, com foco na representação do Rio de Janeiro e na disputa pela capitalidade com São Paulo e Brasília, o livro tratou somente das obras premiadas — longas e curtas-metragens —, deixando de lado as películas concorrentes. Aqui, abordo os curtas inscritos, premiados ou não, ampliando a perspectiva sobre as relações do Festival com esse formato.

Festival Cinematográfico do Distrito Federal (1953–1959)

O Festival Cinematográfico do Distrito Federal foi criado pela Câmara Municipal do Rio de Janeiro em 1951, idealizado pelo vereador Raimundo Magalhães Jr. Os principais objetivos eram o incentivo ao desenvolvimento da indústria cinematográfica e o incremento da atividade turística na capital do país, motivo pelo qual sua gestão ficou a cargo do Departamento de Turismo.

Os Prêmios Municipais de Cinema, distribuídos em cada edição, totalizavam CR\$ 500.000,00 (quinhentos mil cruzeiros), divididos entre

melhor longa-metragem de ficção (CR\$ 200 mil), melhor diretor, ator, atriz, fotografia, argumento e curta-metragem documentário (CR\$ 50 mil, cada). Para salvaguardar os propósitos do concurso, os concorrentes deveriam ser produzidos no Rio e apresentar apelo turístico. Especificamente para os curtas, o prêmio se destinava “ao produtor do melhor filme de curta metragem, documentário, de preferência os que suscitem a vontade de conhecer a Cidade ou debatam seus problemas com elevação e espírito construtivo” (Brasil, 1951).

O Festival se iniciou em 1953, mantendo uma edição por ano até 1959, quando foi descontinuado pela transferência da capital para Brasília, em 1960. Paulatinamente, foi perdendo prestígio, por três motivos: a frequente premiação de chanchadas¹ — percebida por uma parte da crítica como um problema relativo à incompetência do júri (Pinto, 2021) —, a proibição de que filmes de outras partes do país concorressem e a suposta corrupção de membros da Comissão Organizadora. Como consequência disso, as duas últimas edições foram menos documentadas, não apenas porque diminuiu a quantidade de matérias, como porque essas assumiram tom crítico e conciso. A iminente transferência da capital colaborou para o clima soturno do desfecho de um evento que tinha a capitalidade do Rio como centro de sua existência.

Os curtas-metragens no Festival

É interessante notar, na lei que criou o Festival, a relação direta entre “filme de curta metragem” e “documentário”, pouco divulgada pela imprensa, apesar de o caráter documental dos inscritos e dos premiados ser evidente². Conforme observa Juliana Muylaert Mager (2019), a correlação entre curta e documentário foi corrente até a década de 1980, tendo se formado, possivelmente, no início da produção cinematográfica no país, quando a realização de curtas documentais, então

1. Apesar de também premiar gêneros valorizados pela crítica, sua má-fama como incentivador do “mau cinema” prevaleceu (Pinto, 2021).

2. Em *A capitalidade em disputa* (2022), afirmamos que as regras do festival não explicitavam a “correlação entre curta e documentário” (Pinto; Mager, 2022, p. 92). Gostaria de matizar a informação, correta quando se observa a divulgação do evento na imprensa, mas não quando observada a lei de 1951.

chamados “naturais”, era a mais comum e constante. Na década de 1930, com vistas a proteger o cinema brasileiro, o Governo Vargas estabeleceu a obrigatoriedade de exibição de um curta antes de cada sessão de cinema. Embora fossem admitidas ficções, os documentários se impuseram: “(...) mais do que facilitar a construção de fábricas de filmes, os incentivos sinalizados visaram ao incremento da produção de filmes de curta-metragem, especialmente aqueles com fins educativos (...)” (Simis, 2008, p. 94). Duas décadas depois, o Festival Cinematográfico do Distrito Federal se mostrou um espaço de circulação e valorização do gênero, atraindo empresários comprometidos com os filmes de encomenda.

A seguir, apresento uma lista incompleta³ dos curtas inscritos no Festival, a partir de informações disponíveis na imprensa (*O Globo*, 1955; *Jornal do Brasil*, 1957; 1958; *Correio da Manhã*, 1959) e no *Diário Oficial da União* (Brasil, 1953b; 1954; 1956), acrescidas de detalhes técnicos obtidos na *Filmografia Brasileira* (*Film. Bras*). Optei por informar, sempre que possível, dados sobre bitola, som, cor, duração, número de cópias e descritores temáticos, além de notas com informações específicas.

3. Os dados de algumas edições não estão disponíveis, nem na imprensa oficial.

Ano	Produtor/ Empresa	Título	Bitola (mm)	Som	Cor	Tempo (min)	Cópias	Descritores Temáticos	Notas
1953	Jean Manzoni	<i>Itamaraty</i>							
1953	Jean Manzoni	<i>De Versailles à [sic] Copacabana</i>							
1953	Jean Manzoni	<i>Suba mais alto ingressando na aeronáutica</i>							
1953	Jean Manzoni	<i>O homem na cidade de aço</i>	35	X	Pb				dir. Nelson P. dos Santos; retirado do concurso
1953	Meldy Filmes	<i>O Rio cresce</i>							Retirado do concurso
1953	Cruzeiro Filmes	<i>Seca do Nordeste</i>							Retirado do concurso
1953	Cruzeiro Filmes	<i>Rio, sonho tropical</i>							
1953	Galeno Cezimbra	<i>A história do Brasil através de monumentos do Rio de Janeiro</i>							
1953	Galeno Cezimbra	<i>Aves brasileiras</i>							
1953	Stille Filme	<i>Rio de Janeiro (vol.2)</i>							
1953	Stille Filme	<i>Um dia no Jardim Zoológico</i>							
1953	Stille Filme	<i>A vida das abelhas</i>	35	X	Pb	4			Retirado do concurso
1953	Stille Filme	<i>Sinfonia das montanhas</i>	35	X	Pb				Desclassificado pelo tema
1953	Stille Filme	<i>São Paulo (vol. II)</i>							Desclassificado pelo tema
1953	Stille Filme	<i>Na sombra do Aleijadinho</i>							Desclassificado pelo tema
1953	Stille Filme	<i>Monumentos de Ouro Preto</i>	16	X	Pb			Arquitetura, história, patrimônio	Desclassificado pelo tema
1953	Stille Filme	<i>Viagem a Juiz de Fora</i>	16	X	Pb	8			Desclassificado pelo tema

Ano	Produtor/ Empresa	Título	Bitola (mm)	Som	Cor	Tempo (min)	Cópias	Descritores Temáticos	Notas
1953	Alexandre Wulfes (Laboratórios Alex)	<i>Rio de Janeiro (natureza, civilização e turismo)</i>							Premiado
1953	I. Rozemberg	<i>O gigante de Amazonas</i>							Retirado do concurso
1953	I. Rozemberg	<i>Vida fluminense n. 2</i>							Retirado do concurso
1953	I. Rozemberg	<i>Conheça melhor o Brasil – Aço brasileiro com minério nacional</i>							Retirado do concurso
1953	I. Rozemberg	<i>Secas – a odisseia do Nordeste</i>							Desclassificado pelo tema
1953	I. Rozemberg	<i>Vida fluminense n. 6; n. 7 (1200 crianças em colônias de férias); n. 9 (Curso de educação física para professoras)</i>							Desclassificados pelo tema
1953	I. Rozemberg	<i>Vida carioca n. 13 (Um dia na Central)</i>							Desclassificado pelo prazo de registro na censura
1953	I. Rozemberg	<i>Vida mineira n. 5</i>	35	X	Pb				Exibido no Alvorada – Rio de Janeiro
1954	I. Rozemberg	<i>Coisas do Brasil n. 11; n. 12; n. 13</i>							Produção atribuída
1954	Alexandre Wulfes (Filmes Artísticos Nacionais - FAN)	<i>Telas e paisagens ou Telas e imagens</i>	35	X	Pb				Premiado; censurado como Telas e imagens em 1948
1954		<i>Impulsionando a civilização</i>							
1954		<i>Jogos da primavera</i>							
1954		<i>Carnaval de 1954</i>							

Ano	Produtor/ Empresa	Título	Bitola (mm)	Som	Cor	Tempo (min)	Cópias	Descritores Temáticos	Notas
1955	Alexandre Wulfes	<i>O carnaval</i>							
1955	Jean Manzon	<i>Água, afinal, para o Rio</i>	35	X	Pb	10	10		Premiado
1955	Jean Manzon	<i>Sempre teremos florestas</i>							
1955	Jean Manzon	<i>Uma planta conquista o mundo</i>	35	X	Pb		10	Vegetação	
1955	Herbert e Eurico Richers	<i>O Brasil na ONU</i>		X					Disponível para visualização
1955	Herbert e Eurico Richers	<i>Na terra das videiras</i>							
1955	Herbert e Eurico Richers	<i>Bahia histórica</i>		X					
1955	Hermogêneo Rangel	<i>Natureza carioca</i>	35	X	Pb		4 (35mm), 6 (16mm)		Classificado como Pb, mas produzido em Ansco-color
1956	Produtora Cinematográfica G.M.L	<i>Seleções G.M.L nº1</i>							Produção atribuída a Genil Vasconcellos
1956	I. Rozemberg	<i>XXXVI Congresso Eucarístico Internacional</i>	16	X	Pb				Disponível para visualização - colorido
1956	Herbert Richers	<i>Atrações do Rio</i>	35	X		6		Turismo	
1956	Herbert Richers	<i>Os portos do Rio</i>	35	X	Pb	7	2	Porto, embarcação	Produzido em Sinoscope
1956	Alexandre Wulfes	<i>Rio, cidade olímpica</i>	35	X		11	10	Cidade, Rio de Janeiro-DE, Esporte	
1956	Jean Manzon	<i>O bonde esse eterno sofredor</i>	35	X		10	10 (35mm), 10 (16mm)	Transporte coletivo	Disponível para visualização

Ano	Produtor/ Empresa	Título	Bitola (mm)	Som	Cor	Tempo (min)	Cópias	Descritores Temáticos	Notas
1956	Jean Manzon/Atlântida	<i>Na Cidade encantada Um [sic] samba mara- vilhoso</i>	35	X		17	10		Premiado; produzido em Cinemascope
1956	Atlântida	<i>Rio, cidade maravilhosa</i>	35	X	Pb	7	1		Premiado
1957	Jean Manzon/Atlântida/ Dep. Turismo DF	<i>A mais linda cidade do mundo</i>	35	X	Pb	10'45"	25		Premiado; disponível para visualização
1957	Jean Manzon	<i>O samba da Bahia</i>	35	X	Pb		6		
1957	Darcy Evangelista	<i>Nossos filhos</i>							
1958	CIBRA	<i>Dente por dente</i>	35	X	Pb	9'15"	20	Medicina; odontologia	Propriedade da Asso- ciação Brasileira de Odontologia
1958	Jean Manzon/Atlântida	<i>Brasil século XX</i>	35	X	Pb	10'13"	25		
1959	Jean Manzon/Atlântida	<i>A terra das pedras preciosas</i>	35	X	Pb		25	Extrativis- mo; pedra preciosa	Premiado; possível campanha publicitária H. Stern

Tabela 1. Dados sobre películas do Festival elaborada pelo autor.

A primeira edição do Festival, de 1953, foi bastante comentada pela imprensa, com variadas informações sobre os curtas e seus produtores⁴, indicando os filmes retirados do concurso voluntariamente e os desclassificados, tanto por não abordarem o tema exigido (o Rio de Janeiro), quanto por terem sido registrados pela censura com mais de 365 dias de antecedência. Entre 1954 e 1958, a disponibilidade de informações oscila, mas foi possível encontrar os títulos dos inscritos. Em 1959, porém, apesar de algumas matérias se referirem a 14 ou 16 concorrentes, não há menção aos títulos ou aos produtores nem em publicações oficiais, com exceção do curta premiado.

Na *Film. Bras.*, além de dados técnicos, consegui atribuir a produção de alguns curtas; em certos casos, a despeito da coincidência de títulos e produtores, os filmes tinham datas anteriores à realização do Festival, como *A vida das abelhas*, *Sinfonia das montanhas* e *Monumentos de Ouro Preto*. Inferi que foram registrados junto à Censura uma segunda vez, de modo que pudessem participar do concurso, como ocorreu com dois premiados: *Telas e paisagens*, registrado em 1948 como *Telas e imagens*, recebeu novo título e certificado de censura em 1954; *Água, afinal, para o Rio*, de 1950, foi “recensurado” em 1955.

Aspectos gerais do curtas

Apesar das lacunas, a amostragem oferece uma noção do tipo de curta-documentário atraído pelo Festival: em sua maioria, eram produções em 35mm, algumas em 16mm (havendo casos de filmes com as duas bitolas), com duração variando entre 7 e 17 minutos, sonoros e em P&B. Eventualmente, algum filme se destaca por diferenciais técnicos no formato ou no uso da cor (Cinemascope, Sinoscope, Ansco-color, Agfacolor). A grande quantidade de cópias de algumas produções, como as de Jean Manzon, apontam para um bom esquema de distribuição. Ainda que a exibição prévia não fosse obrigatória para participar

4. A documentação apresenta os nomes dos produtores e/ou das empresas — preferi citar os produtores, quando conhecidos; no caso de Alexandre Wulfes, como há referências a duas empresas, mantive essas informações.

do Festival, o dado indica o nível de organização e os aportes financeiros da empresa, o que poderia resultar em maior pressão sobre os resultados do concurso, conforme desenvolverei adiante.

Poucos filmes estão disponíveis para visualização: entre os inscritos, localizei *O bonde esse eterno sofredor*, de Jean Manzon; *O Brasil nas Nações Unidas*, de Herbert Richers; e *Flagrantes do XXXVI Congresso Eucarístico internacional*, de I. Rozemberg — os dois últimos pertencentes ao acervo do LUPA-UFF⁵. Entre os premiados, *A mais linda cidade do mundo*, de Jean Manzon⁶.

Após os créditos, *O Brasil nas Nações Unidas* acompanha a visita de brasileiros, três mulheres e um menino, à sede das Nações Unidas em Nova York. Usando como fio condutor a curiosidade dos visitantes, a locução apresenta dados técnicos e estéticos sobre o edifício — acompanhada de imagens em P&B bem enquadradas, com montagem linear e didática —, ao mesmo tempo que reforça a importância da ONU e o investimento do Brasil na instituição. Sem mencionar diretamente nenhum dos temas, trechos de som direto apresentam discursos de representantes brasileiros abordando a Guerra Fria e a adesão do país ao capitalismo/liberalismo estadunidense, apontado como único caminho para a paz. A trilha sonora orquestrada é suprimida apenas durante os discursos. Apesar de não haver dados sobre sua desclassificação, talvez o filme não tenha participado do Festival, pois o tema não atende ao critério básico de inscrição.

A reportagem de I. Rozemberg faz uma cobertura ampla do evento religioso internacional, com imagens coloridas em Agfacolor. Uma trilha orquestrada, discreta, permeia toda a narrativa. Após exibição e leitura de uma carta de D. Hélder Câmara sobre a importância do documentário para a memória daqueles dias de “vibração religiosa e de paz”, sur-

5. Ambos têm títulos um pouco diferentes dos que circularam na imprensa, porém as demais coincidências permitem concluir que são as mesmas obras.

6. Além desse, localizei *Água, afinal, para o Rio* no acervo de Wagner Labs Anastácio, mas o filme ainda não foi digitalizado. Entre os concorrentes, há notícia de que Reizi Rozemberg transformou alguns filmes de I. Rozemberg em DVDs (Canal Rozemberg, 2020), porém não tive acesso ao material.

gem os créditos. Em seguida, imagens da Baía de Guanabara e da Praça do Congresso — construída sobre aterro realizado para a ocasião, no trecho entre a Igreja de Santa Luzia e o Passeio Público —, exibindo o grande palco/altar em arquitetura modernista, com referência às caravelas do “descobrimento” do Brasil. Imagens de uma procissão na Av. Rio Branco, com cartazes e alegorias que demarcam o “nascimento” do país como um evento católico, são reforçadas pelo texto da locução. Na sequência, vê-se uma multidão na praça, enquanto o locutor louva a diversidade de gênero e de classe social dos fiéis — embora os detalhes exibam quase somente mulheres e meninas brancas bem-vestidas. No contracampo do palco estão prédios marcantes da Cinelândia, como o Edifício Serrador e o Palácio Monroe. No encerramento, o foco recai sobre uma exposição de arte sacra em que, mais uma vez, a adesão da história do país ao catolicismo é reforçada. Vale informar que a década de 1950 foi um marco do investimento da Igreja Católica na evangelização como forma de combate ao comunismo e o Congresso poderia ser entendido como celebração desse propósito. A respeito da representação do Rio, o filme se mostra adequado aos propósitos do Festival, demarcando a capitalidade carioca por meio da renovação urbana, do cosmopolitismo e da representação da nação.

Enquanto os dois curtas anteriores seguem o formato reportagem, os filmes de Manzon possuem uma narrativa mais dinâmica, com a criação de personagens e certa “dramaturgia”. Em *O bonde esse eterno sofredor*, o protagonista é o próprio veículo, que narra, em primeira pessoa, seu passado e presente com bom-humor, enquanto as sequências em P&B exibem veículos circulando por diversos bairros da cidade, como Piedade, Urca, Centro e Copacabana. Na maioria das imagens, há excesso de passageiros, com pessoas penduradas (nesses trechos, a trilha sonora emula ruídos urbanos). Em tom mais leve, anedotas e ditos populares sobre o bonde são mencionados como parte da cultura urbana carioca e, numa sequência noturna, casais paqueram em seu interior. Desse modo, a narrativa registra o pertencimento do veículo à paisagem geográfico-afetiva da capital, sem deixar de proclamar sua obsolescência, em época de franca opção pelo transporte rodoviário.

Após lembrar que a expressão “tocar o bonde para a frente” era uma metáfora para a modernidade, o “sofredor” retorna para a garagem, admitindo que, por falta de espaço e investimento, era iminente a sua substituição.

Em *A mais linda cidade do mundo*, a narrativa é estruturada a partir da visita de um cinegrafista estrangeiro (o próprio Jean Manzon), deslumbrado com as belezas naturais e, sobretudo, com as edificações cariocas. A narração não é subjetiva, mas está atrelada às experiências do protagonista. A abertura exhibe um sobrevoo da Baía de Guanabara e do Pão de Açúcar, seguido de imagens de paredões de edifícios de Botafogo, Copacabana e Centro. O locutor dá preferência às construções então recentes, tomadas como símbolos de domínio do meio ambiente rumo a um convívio harmônico com a natureza, com destaque para a arquitetura modernista: o Palácio Capanema, a sede da ABI, o Parque Guinle e a casa de Oscar Niemeyer. Copacabana também é louvada: à noite, as fachadas luminosas de suas boates surgem em sequência. Ao fim, o narrador arremata afirmando não ser possível descrever “a extraordinária magia e o sutil encanto da mais linda cidade do mundo”⁷. É forte o apelo turístico das imagens bem-enquadradas, em P&B, mas a ênfase na arquitetura demarca o compromisso com a modernização, reforçada pela trilha de sambas, choros e marchinhas com arranjos jazzísticos, sugerindo certo cosmopolitismo da cultura local.

A despeito da diferença de estilo, os quatro filmes se irmanam em seu discreto caráter politizado. Mais do que informar, defendem ideias sobre política internacional — com um anticomunismo codificado, mas perceptível —, aderindo, de modos distintos, ao desenvolvimentismo/capitalismo. Entre os três que se passam no Rio, o incentivo à modernização é patente, enquanto as mazelas sociais são ignoradas ou exibidas como problemas prestes a serem superados, com o caso das falhas no transporte urbano. Em nenhum deles há favelas, que poderiam ser interpretadas como centros irradiadores de cultura popular, ou como

7. Há uma análise mais detalhada em Pinto; Mager (2022).

índices de déficit infraestrutural⁸. Em especial, no caso do premiado *A mais linda cidade...* a coprodução do Departamento de Turismo do Rio pode indicar que essa ausência fosse almejada pelo Festival.

Apesar de não ter acesso aos outros filmes, uma observação sobre seus títulos e descritores também permite localizar essa produção entre os documentários de encomenda. O formato reportagem impera, abordando aspectos diversos do Rio ou de outras regiões (estes, desclassificados), com menções à política, à história, ao esporte, às festas (em especial, ao Carnaval), ao turismo e à ciência.

Entre os títulos premiados que não podem ser visualizados, *Na cidade encantada Um [sic] samba maravilhoso*, de Jean Manzon e da Atlântida, e *Rio, cidade maravilhosa*, da Atlântida, parecem próximos de *A mais linda cidade do mundo* e do filme, de Alexandre Wulfes, *Rio de Janeiro (natureza, civilização e turismo)*, cujo título permite conjecturar que aborde o potencial turístico das paisagens natural e construída da cidade. *Água, afinal, para o Rio*, também de Manzon, sugere o formato de propaganda institucional, dado confirmado por comentário de Raimundo Magalhães Jr., citado mais adiante. Já *Telas e paisagens* e *A terra das pedras preciosas* têm títulos que dificultam a elucubração — há indícios de que o segundo seja um comercial da joalheria H. Stern, o que soa plausível⁹.

Os produtores e o Festival

Alexandre Wulfes foi o produtor dos curtas premiados em 1953 e 1954. Fotógrafo, atuava desde o início da década de 1930, quando fundou, com Líbero Luxardo, a empresa Filmes Artísticos Matogrossenses (FAM), depois Filmes Artísticos Nacionais (FAN). As suas realizações mais frequentes eram os curtas encomendados por órgãos governa-

8. Essa ausência, até onde é possível averiguar, distingue os curtas dos longas de ficção, que, sob diversos prismas, representavam as favelas (Pinto; Mager, 2022).

9. Dado mencionado por Wagner Labs Anastácio, detentor do acervo de Jean Manzon, em conversa informal.

mentais, especialmente sob o Estado Novo (1937-1945): a FAN era uma “das dez maiores produtoras” (Simis, 1997, p. 78) do período e, durante a década de 1940, se tornaria a responsável pela montagem do *Cinejornal Nacional*, produzido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) (Silva Neto, 2010).

Após uma menção honrosa em 1953, a produtora de Jean Manzon recebeu quase todos os prêmios a partir de 1955 — sendo possível que o curta da Atlântida também seja uma parceria não assumida. Manzon era francês e se estabeleceu no Brasil nos anos 1940, atuando como fotógrafo no DIP e em *O Cruzeiro*, produzindo filmes publicitários a partir de 1952 e “se tornando uma das escolhas preferenciais de setores da administração pública que desejavam utilizar filmes como propaganda” (Cardenuto, 2009, p. 66). Um de seus primeiros contratos foi, justamente, com a Prefeitura do Rio, para a realização de curtas promocionais. Aproveitando-se de brechas na lei que regia a exibição obrigatória de um curta-metragem antes de cada sessão, passou a fazer publicidade disfarçada na forma de minidocumentários, prática comum no período (Cardenuto, 2009; Nars, 1996). Em setembro de 1956, assinou contrato com o grupo Severiano Ribeiro, proprietário da Atlântida, o que “permitiu a ambos atrair uma grande clientela, principalmente a industrial, seduzida pela fórmula ‘a melhor publicidade na maior rede de cinemas do Brasil’” (Cardenuto, 2009, p. 69). Vale informar que a Atlântida já era responsável pelo cinejornal *Atualidades Atlântida* desde 1941 — antes, portanto, da parceria com Manzon (Souza, 2004).

Apesar de não ter dados sobre todos os concorrentes, alguns são referenciados pela historiografia e parecem ter trajetórias semelhantes às dos laureados, embora mais próximas de Alexandre Wulfes do que de Jean Manzon, no que tange à proximidade com o poder. Herbert Richers era sobrinho de Wulfes e começou a carreira em 1945 trabalhando como repórter para o tio, tendo uma passagem pela Atlântida de 1948 a 1952, quando fundou sua produtora, que se dedicaria à realização do cinejornal *Repórter na tela* e, posteriormente, *Teleobjetiva*.

Além desse ramo, se notabilizou pelas ficções de longa-metragem e pela dublagem para a TV (Catani, 2004). Eurico Richers, seu irmão, era responsável pela direção de câmera (Ramos, 2004), além de ter dirigido curtas e longas. Outro produtor que se destaca entre os inscritos é Isaac Rozemberg, um imigrante romeno que começou a realizar documentários na década de 1940, atuando até os anos 1970 e sendo considerado um pioneiro na utilização da cor (Canal I. Rozemberg, 2020).

Por seus percursos profissionais, tais produtores parecem pertencer ao conjunto de realizadores que mantinham o “espírito de cavação, sustentado por um relacionamento íntimo e um pouco promíscuo com o poder público” (Ramos, 2004). Um exemplo dessa “promiscuidade” pode ser observado na dinâmica de funcionamento do Festival. Causa estranhamento, por exemplo, que Jean Manzon concorra, e vença, com uma coprodução do Departamento de Turismo da capital — instância administrativa que abrigava o certame —, além de participar diretamente de sua organização, oferecendo jantares à Comissão Julgadora (Pinto; Mager, 2022). Ainda, muitas de suas películas foram realizadas em parceria com a Atlântida, nesse período pertencente a Luiz Severiano Ribeiro Jr., igualmente envolvido com o concurso. Herbert Richers, em menor intensidade, também atuou na organização, embora sem obter vantagens evidentes.

Diante desse quadro, mesmo sem fontes que permitam afirmar que o Festival fosse “comprado”, há que se considerar, ao menos, a força do *lobby*. Por outro lado, há a possibilidade de que os produtores premiados, de fato, correspondessem às expectativas das Comissões, independente das pressões financeiras e políticas — como parece ser o caso de Alexandre Wulfes, que não tinha qualquer conexão direta com o Festival. E talvez, no caso de Manzon e Severiano Ribeiro Jr., as articulações fossem relevantes, mas não decisivas. Afinal, até onde é possível averiguar, seus curtas efetivamente se adequavam às exigências do Festival.

A partir das observações acima, fica subentendido o interesse dos produtores em conquistar o prêmio de CR\$ 50.000. Como foi visto, alguns

empresários registravam novamente seus filmes na Censura, de modo a obter um certificado que permitisse a inscrição. Sobre esse tema, vale informar que não era obrigatório que os curtas fossem exibidos comercialmente para participar do concurso, bastando que fossem certificados dentro do período estipulado. Ainda, o próprio Festival só exibia os concorrentes para a Comissão Julgadora e, apenas no caso dos longas vencedores, para os convidados das cerimônias de entrega dos prêmios. Logo, a disputa, ao menos para os curtas, não passava pelo reconhecimento do público, o que afastava o Festival do “circuito alternativo de difusão” a que se refere Lila Foster (2016, p. 150) ao abordar os festivais de filmes amadores. Contudo, isso não parece ter mitigado o interesse dos produtores em busca de um ganho extra para um produto já pago e/ou de reconhecimento, pelos pares, da qualidade técnica de seus filmes.

Neste âmbito, chama a atenção um protesto comentado por Raimundo Magalhães Jr, idealizador do Festival e membro da Comissão Julgadora de 1955. Segundo seu relato, o produtor Hermogêneo Rangel, inscrito com o curta *Natureza carioca*, produzido em Ansco-color, alegava que seu filme deveria ter ganho o prêmio devido à novidade técnica¹⁰:

É uma noção curiosa e singularíssima, porque o regulamento não estabelece nenhuma exceção, ou privilégio, em favor dos filmes coloridos. O produtor Rangel apresentou uma série de cartões postais a cores sobre a cidade do Rio de Janeiro. O sr. Jean Manzoni apresentou aspectos igualmente belos e, mais, uma reportagem completa, com nexos, mostrando ao contribuinte carioca como está sendo gasto o seu dinheiro na nova canalização d’água para a cidade. Como reportagem, é de uma perfeição absoluta, sem lhe faltar o cunho artístico necessário para habilitá-lo ao prêmio (Magalhães Júnior, 1956, p. 3).

Por um lado, o protesto de Rangel sinaliza o nível de investimento e expectativa em relação ao concurso. Por outro, a defesa de Magalhães

10. Embora já conhecidos no exterior, o Ansco-color e o Agfacolor eram pouco utilizados no Brasil.

Jr. dá conta de algumas balizas para a escolha dos premiados: apesar da valorização do apelo turístico — que supostamente era o forte de *Natureza carioca* —, o formato reportagem/filme institucional do filme de Manzon, vencedor de 1955, parece contar mais. E, mesmo que a técnica fosse apreciada, incluindo as inovações, não seria suficiente para destacar um concorrente. Uma conclusão semelhante pode ser alcançada a partir das observações das Atas de Julgamento de 1953, em que o bom acabamento dos filmes de Manzon lhe rendeu uma menção honrosa, mas não o prêmio; e de 1954, quando o filme *Telas e paisagens*, de Alexandre Wulfes, foi laureado, com a recomendação de se refazer a narração — ou seja, mesmo apontando uma falha técnica, a Comissão considerou que o tema do filme era suficiente para premiá-lo.

O último aspecto analisado para mensurar o interesse dos produtores é a quantidade de obras inscritas. Os números da primeira edição são expressivos, embora muitos tenham sido desclassificados. A quantidade oscila nas edições seguintes, baixando radicalmente entre 1957 e 1958, o que pode ter sido motivado por uma divulgação mais eficiente das regras, evitando inscrições equivocadas, ou pela percepção de uma possível falta de idoneidade ou competência na escolha dos vencedores.

Conforme comentado, o Festival perdeu prestígio ao longo da década. Uma de suas “falhas” — a frequente premiação de chanchadas —, era imputada à incompetência da Comissão Julgadora, formada majoritariamente por representantes de instituições que não tinham conexões com o cinema. Entre outras, havia o Departamento de Turismo, a Câmara dos Vereadores, a Academia Brasileira de Letras e a Escola Nacional de Belas Artes. Os membros com alguma experiência cinematográfica foram Raimundo Magalhães Jr. (argumentista, censor e crítico), idealizador do certame, que participou como vereador ou membro da ABL na maioria das edições; Pedro Gouvêa Filho, do Instituto Nacional de Cinema Educativo; Luiz Alípio de Barros, Pedro Lima, Dalmo Jeunon, Joaquim Menezes e José Sanz, se revezando como representantes da Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos (Pinto; Mager, 2022). Para os descontentes, as opiniões desses especia-

listas, em minoria, pouco influenciavam as premiações. Ainda que as queixas se destinassem à escolha dos longas, desqualificavam o evento como um todo, o que também colocava em xeque a avaliação dos curtas.

Em 1958, já bastante criticado pela opinião pública, o Festival enfrentou uma crise interna quando Severiano Ribeiro Jr., alegando corrupção da Comissão Organizadora, retirou a inscrição dos longas da Atlântida e a cessão de uma de suas salas, destinada à cerimônia de encerramento. Os protestos, apoiados por Watson Macedo e Joaquim Menezes, eram direcionados a Fernando Salgado, Braga Filho e Oswaldo Eboli, que teriam tentado burlar as regras para permitir a participação *hors concours* de um filme paulista (Pinto; Mager, 2022). A acusação soa exagerada, já que a película não disputaria os prêmios, e é provável que encobrisse motivações mais complexas, ainda desconhecidas. De todo modo, a atitude do empresário evidencia que o evento, mesmo desgastado, seguia como um “domínio” da indústria local, protegido contra interesses externos. Agravando a crise, nenhum dos dois curtas inscritos foi premiado.

Em 1959, na última edição, a Atlântida voltou a concorrer e o número de curtas inscritos aumentou. Poderia ser um sinal de renovação, porém a perspectiva da imprensa permaneceu desabonadora: “Festival de cinema, não chega a ser. Nem de festival, propriamente, pode ser chamado. É uma semana de almoços e bebidas gratuitas para um pequeno grupo de desconhecidos (...)” (Gutemberg, 1959, p. 49). Um final pouco louvável, por certo, mas que não invalida a importância do certame como um campo de investimentos e disputas do cinema carioca, em que os realizadores de documentários de curta-metragem se fizeram representar, demonstrando a força do formato na produção local.

Referências Bibliográficas

“Conferidos os prêmios do Festival do Cinema”. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 28 nov. 1959, p. 5.

“Quinze filmes disputarão meio milhão de cruzeiros no V Festival de Cinema do Rio”. **Jornal do Brasil**, 12 nov. 1957, p.7.

“VI Festival de Cinema do DF começou ontem: 11 filmes disputam 500 mil cruzeiros”. **Jornal do Brasil**, 23 nov. 1958, p.5.

“Vinte filmes inscritos no Festival Cinematográfico do Distrito Federal”. **O Globo**, 16 dez. 1955, p. 14.

BRASIL. Departamento de Turismo e Certames. Festival Cinematográfico do Distrito Federal. **Diário Oficial da União**, Rio de Janeiro, DF, seção II, 14 nov. 1953b.

BRASIL. Departamento de Turismo e Certames. II Festival Cinematográfico do Distrito Federal. Ata de Julgamento. **Diário Oficial da União**, Rio de Janeiro, DF, seção II, 14 dez. 1954.

BRASIL. Departamento de Turismo e Certames. IV Festival Cinematográfico do Distrito Federal. Ata de Julgamento. **Diário Oficial da União**, Rio de Janeiro, DF, seção II, 1 dez. 1956.

BRASIL. Lei nº 598, de 13 de agosto de 1951. Cria prêmios de cinema e institui o Festival Cinematográfico do Distrito Federal. **Diário Oficial da União**, Rio de Janeiro, DF, seção II, 14 ago. 1951.

BRASIL. Lei nº 773, de 5 de agosto de 1953. Altera a Lei nº 598, de 13 de agosto de 1951, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Rio de Janeiro, DF, seção II, 7 ago. 1953a.

CANAL I. Rozemberg. “Matéria Reizi Rozemberg (Globo News)”. **YouTube**, 27 jun. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rvXEa0A5s1c>. Acesso em: 30 abr. 2024.

CARDENUTO, Reinaldo. “O golpe no cinema: Jean Manzon à sombra do Ipês”. **Art-Cultura**, [s. l.], v. 11, n. 18, 2009, p. 59-77.

CATANI, Afrânio Mendes. “RICHERS, Herbert”. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (org.) **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004, p. 461-462.

FOSTER, Lila. **Cinema amador brasileiro: História, discursos e práticas (1926--1959)**. Tese de Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais, USP, 2016.

GUTEMBERG, Luiz. “O estranho festival”. **Mundo Ilustrado**, Rio de Janeiro, 12 dez. 1959, p. 49-53.

LUPA-UFF. “Flagrantes do XXXVI Congresso Eucarístico Internacional” (I. Rozemberg, 1956). **Vimeo**. Disponível em: <https://vimeo.com/667387428/676828d271>. Acesso em: 30 abr. 2024.

LUPA-UFF. “O Brasil nas Nações Unidas” (Herbert Richers, 1954). **Vimeo**. Disponível em: <https://vimeo.com/667306992/51141b760b>. Acesso em: 31 jul. 2024.

MAGALHÃES Júnior, Raimundo. “O caso de Santo Tomé”. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 5 jan. 1956, p. 3.

MAGER, Juliana Muylaert. **É tudo verdade? Cinema, memória e usos públicos da história**. Tese de Doutorado em História, UFF, 2019.

NARS, Edson Luiz. **Um olhar sobre o Brasil pelas lentes de Jean Manzon: de JK a Costa e Silva**. Dissertação de Mestrado em Sociologia, UNESP, 1996.

PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. “Um festival para as chanchadas? As conexões entre o Festival Cinematográfico do Distrito Federal e as comédias musicais (1953--1959)”. **Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**. São Paulo, v.10, n.2, p. 74--98, 2021.

PINTO, Carlos Eduardo Pinto de; MAGER, Juliana Muylaert. **A capitalidade em disputa: O Festival Cinematográfico do Distrito Federal e outros festivais no Brasil dos anos 1950**. São Paulo: Letra e Voz, 2022.

RAMOS, Fernão Pessoa. “Documentário sonoro”. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (org.) **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004, p. 180-199.

SILVA NETO, Antônio Leão. **Dicionário de filmes brasileiros**. São Paulo: Del Autor, 2002.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume: Fapesp: Itaú Cultural, 2008.

SOUZA, José Inácio de Melo. “Cinejornal”. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (org.) **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004, p. 133-135.

TVBrasil. “O bonde, esse eterno sofredor” (Jean Manzon, 1957) e “A mais linda cidade do mundo” (Jean Manzon, 1957). 15 jun. 2017. Disponível em: <https://tvbrasil.ebc.com.br/memoria-do-brasil/episodio/o-rio-de-janeiro-sob-as-lentes-de-jean-manzon#:~:text=O%20document%C3%A1rio%20%E2%80%9CA%20mais%20linda,chegando%20ao%20Rio%20de%20Janeiro>. Acesso em: 30 abr. 2024.

Uma geração de curtas-metragistas na Bahia: anos 1950

Cyntia Nogueira

Introdução

Até os anos 1950, o curta-metragem foi praticamente o único formato de realização cinematográfica na Bahia. Essa filmografia, no entanto, vinha sendo produzida de forma esparsa e com pouco diálogo entre gerações, estimulada, a partir de 1932, pelo Decreto-Lei nº 21.240, assinado por Getúlio Vargas, que tornava obrigatória a exibição do complemento nacional nas salas de cinema, e pela criação, em 1936, do INCE — Instituto Nacional de Cinema Educativo, com foco na produção de filmes para o ambiente escolar. É ao longo dessa década que, após as experiências pioneiras de José Dias da Costa e Diomedes Gramacho nos anos 1910, de José Nelli nos anos 1920, bem como da atuação solitária de Alexandre Robatto Filho (1908-1981) entre os anos 1930 e 1940, ocorre uma importante renovação na produção de filmes no Estado.

Surge uma primeira geração de jovens cineastas atuando dentro de uma mesma ambiência cultural, nas cidades de Feira de Santana e Salvador, com a realização de obras que vão além dos chamados filmes de cavação — feitos sob encomenda, geralmente propagandas, institucio-

nais e cinejornais —, e passam a abranger gêneros como o documentário, o experimental e a ficção. Entre 1955 e 1959, são realizados: *Um crime na rua* (1955), de Olney São Paulo (1936–1978), policial com linguagem documental, em Feira de Santana; *O sonho* (1955) e *O Calcanhar de Aquiles* (1955), de Roberto Pires (1934–2001), do gênero policial, desaparecidos; o documentário *Um dia na Rampa* (1959), de Luiz Paulino dos Santos (1930–2017); e o experimental *Pátio* (1959), de Glauber Rocha (1939–1981); na capital baiana.

Este capítulo propõe descrever e analisar aspectos relacionados aos modos de produção e circuitos de exibição, bem como às características estéticas desses curtas-metragens, apontando fatores que engendraram esse movimento de realização, em diálogo com as transformações no campo cinematográfico no Brasil e no mundo. No que se refere à história do formato curta-metragem, observamos que a popularização dos projetores e câmeras 16mm após a II Guerra Mundial teve impactos também na Bahia, possibilitando outras formas de circulação e realização de filmes e a ampliação do universo possível de experimentações cinematográficas. Nesse sentido, destacamos a importância da criação, em 1948, da Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que dá origem à Cinemateca Brasileira, para a constituição de um circuito de cinema de arte no país, formado por cineclubes, mostras e festivais, especialmente após a fundação da Bienal de Arte de São Paulo, em 1951. O evento estimulou a formação de um sistema de arte nacional, contando desde o início com mostras retrospectivas de filmes sobre arte organizadas pela Filmoteca, com ênfase no curta-metragem.

Em Feira de Santana e Salvador, observamos a vivência, pela primeira vez, de uma cultura urbana e jovem, em que o cinema e a cinefilia tornam-se algumas de suas principais expressões, no contexto de expansão e modernização urbana, dos meios de comunicação, artística e cultural das duas cidades e de desenvolvimento industrial e turístico do Estado, após a descoberta de fontes de petróleo no Recôncavo. No pós-guerra, esse movimento vincula-se a um crescente interesse,

nacional e internacional, de escritores, artistas, intelectuais, jornalistas, fotógrafos, cineastas, sociólogos e antropólogos pelas culturas negras afro-baianas de Salvador e do Recôncavo, e pela cultura do Nordeste, dentro de um projeto de construção de uma identidade regional e nacional. Por outro lado, em Salvador, junto com a descoberta dos filmes de gênero produzidos pelos grandes mestres do cinema clássico de Hollywood no pós-guerra, a cinefilia terá como um de seus principais ambientes de estímulo à crítica e ao fazer cinematográficos as atividades do Clube de Cinema da Bahia, criado em 1950, que afirma-se como um espaço de formação e construção de redes de sociabilidade dentro e fora do Estado (Melo, 2022, p.25) e de convivência entre diferentes gerações dos modernismos literários e artísticos (Borges, 2018, p.133).

Clube de Cinema da Bahia: formação e ambiência cultural

Os cinco curtas-metragens citados acima, de quatro diretores estreantes, apontam para diferentes percursos e vertentes estéticas, em que são gestados ao mesmo tempo o cinema clássico e o moderno, o documentário e o experimental. São forças de realização que se aglutinam com a atuação do crítico e intelectual Walter da Silveira (1915–1970) à frente do Clube de Cinema da Bahia, criado a partir de iniciativas semelhantes em São Paulo, Belo Horizonte, Santos, Fortaleza e Porto Alegre, e da realização do *I Festival de Cinema da Bahia*, em 1951. Em Salvador, antes mesmo do período conhecido como *Renascença Baiana*¹, denominação de Paulo Emílio Sales Gomes para se referir ao movimento cinematográfico e de renovação artística e cultural mais amplo que desponta entre o final dos anos 1950 e início dos anos 1960, com a criação das escolas de artes da Universidade da Bahia (UBA) e de equipamentos culturais como o Museu de Arte Moderna da Bahia, o Clube de Cinema integra-se, inicialmente, à ambiência artística em

1. Gomes, Paulo Emílio Sales. “Perfis Baianos”. In: **Walter da Silveira e o cinema moderno no Brasil: críticas, artigos, cartas, documentos**. Salvador: EDUFBA, 2020, p. 523. Publicado originalmente em *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 mar. 1962.

torno da revista *Caderno da Bahia*² (1948–1951), da segunda geração do modernismo literário em Salvador, fundamental para “virada modernista baiana” nas artes visuais, com a problematização da cultura popular e diferentes formas de apropriação das culturas e religiões afro-brasileiras (Groba, 2012, p. 128).

Esse ambiente é estimulado pelos projetos de integração entre educação, arquitetura e artes gestados entre 1947 e 1951 por Anísio Teixeira à frente da Secretaria de Educação e Saúde do Governo Mangabeira. O período foi marcado pela associação entre educação e renovação cultural, com a criação das Escolas Parque, da Universidade da Bahia e a valorização de jovens artistas modernos saídos dos Salões Bahianos de Belas Artes, promovidos pelo Estado. O apoio oficial envolveu as primeiras exposições de arte moderna, conferências e contratação de murais em prédio públicos, com estímulo à formação de um sistema de arte na cidade e um circuito cultural integrado por ateliês e galerias, com ênfase na arte moderna, na afirmação de uma identidade regional e na promoção turística do Estado.

Promovido pelo Clube de Cinema, com o apoio do Departamento de Cultura, o *I Festival de Cinema da Bahia* teve como foco o curta-metragem. No artigo “Valor da curta-metragem”, publicado em *A Tarde* em 21 de abril de 1951, Silveira defende a autonomia e importância artística do formato para além da noção de “complemento nacional”, destacando que “depois da última guerra, se processou uma autêntica recuperação dos filmes de curta-metragem”, com o crescimento do número de “cineastas amadores” e do reconhecimento das obras neste formato em festivais (Silveira, 1951, in Nogueira, 2020, p. 57). O festival baiano teve como principal inspiração o *III Festival Internacional do Filme de Curta-Metragem*³, realizado pelo Círculo de Estudos Cinematográficos

2. *Caderno da Bahia* (1948–1951) foi editada pelos escritores, poetas e jornalistas Vasconcelos Maia, Cláudio Tuiuti Tavares, Darwin Brandão e Wilson Rocha, contando com a colaboração, entre outros, de Walter da Silveira e do etnólogo Edison Carneiro, ambos da primeira geração do modernismo literário na Bahia, tendo participado, com Jorge Amado, da Academia dos Rebeldes, de 1928, movimento que defendia uma “arte moderna sem ser modernista”, em resposta à Semana de 22.

3. ELIACHAR, Leon. Filme de curta-metragem. **A cena muda**. Ano 29, n.46, 14 novembro 1950.

— CEC do Rio de Janeiro⁴ em dezembro de 1950. Em seu artigo, o crítico baiano atribui ao Centre International du Cinéma a organização da primeira edição do evento, em 1948, em Paris. Após participar do festival na capital fluminense como convidado do Clube de Cinema, ele estabeleceria, nos meses seguintes, uma intensa correspondência com os membros do CEC, que apoiam o evento em Salvador, intermediando a relação com distribuidoras, consulados, Filmoteca, INCE e cineastas paulistas⁵, ou seja, com uma rede de agentes e relações que passa a constituir um campo cinematográfico no Brasil.

Em Salvador, o festival contou, de 28 de abril a 6 de maio, com a presença de importantes cineastas, críticos e produtores do cinema brasileiro, como Alberto Cavalcanti, Alex Viany, Vinícius de Moraes, Luiz Alípio de Barros e Salvyano Cavalcanti de Paiva, os quatro últimos integrantes do CEC, que ministraram conferências sobre o cinema norte-americano, o neorrealismo italiano e o cinema brasileiro. O evento possibilitou a atualização do público com obras do cinema de arte, das vanguardas artísticas, do filme sobre arte e, especialmente, do gênero documentário, com a exibição de *Nanook, o esquimó* (1922), de Robert Flaherty, e a participação de Cavalcanti como representante da escola documentarista inglesa de John Grierson, a qual é dedicada uma mostra (Nogueira, 2020, *in* Nogueira, 2020, p. 460).

Após o festival, Robatto Filho, em diálogo com o artista plástico Carybé, realiza alguns de seus documentários mais importantes, como *Entre o mar e o tendal* (1953) e *Vadição* (1954), filmes de viés etnográfico, produzidos com recursos próprios, sobre a pesca de xaréu e a capoeira, temas caros ao modernismo literário e artístico baianos. Os dois

4. Criado em 1949 pelos críticos Alex Viany, Antônio Moniz Vianna, Luiz Alípio de Barros, Salvyano Cavalcanti de Paiva, Vinícius de Moraes e Pedro Lima, com exibições no auditório da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), o CEC-RJ tinha entre seus objetivos disponibilizar bibliografia especializada e apoiar a formação de clubes, lançando no mesmo ano duas edições da revista *Filme*, editada por Alex Viany e Vinícius de Moraes. Ver: QUENTAL, José. **A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap**. Dissertação em Comunicação, UFF, 2010.

5. A correspondência de Walter da Silveira com Alex Viany referente à organização do festival e parte dos telegramas trocados com Luiz Alípio de Barros foi publicada no livro *Walter da Silveira e o cinema moderno no Brasil: críticas, artigos, cartas, documentos* (2020). Ver: walterdasilveira.com.br. Acervo Walter da Silveira, Museu de Imprensa da ABI-BA.

curtas integraram, respectivamente, a programação do *I Festival Internacional de Cinema de São Paulo* (1954) e a mostra *10 anos de filme sobre arte* (1955), organizadas pela Filмотeca do MAM-SP, durante a II e da III Bienal. Silveira, por sua vez, aprofunda sua militância crítica em jornais e revistas, bem como sua atuação política no cinema brasileiro, participando dos congressos de 1952 e 1953, e do movimento da crítica e do cinema independentes ligados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). Crítico conhecido nacionalmente e um de seus principais interlocutores, Alex Viany retornaria à Bahia em dezembro de 1954, após ter realizado seu primeiro longa-metragem, *Agulha no palheiro* (1953), para dirigir *Ana*, episódio de *A Rosa dos Ventos* (1957), filme sobre o trabalho feminino realizado em cinco países, com produção da Alemanha Oriental. *Ana* contou com argumento de Jorge Amado e roteiro de Trigueirinho Neto e Alberto Cavalcanti⁶. As filmagens foram realizadas em Feira de Santana, Monte Santo, Cocorobó e Canudos, o que possibilitou o contato do escritor e crítico de cinema Olney São Paulo com o fazer cinematográfico. É quando, segundo Angela José (1999, p. 49), “o cinema descobre a Bahia”, e o jovem aspirante a cineasta decide tirar do papel o roteiro de seu primeiro curta.

Ficções do gênero policial e experimentações em 16mm

Nascido em Riachão do Jacuípe, Olney São Paulo muda-se com a família, em 1948, para Feira de Santana, a 115 km da capital, para fazer o ginásio. Na segunda maior cidade da Bahia, portão de entrada para o sertão, no entroncamento viário que liga o eixo Norte-Sul do país, ele passa a ter acesso a um circuito de cinemas, onde tem contato com filmes de *western*, suspenses policiais e o neorrealismo italiano, vivenciando um ambiente de transformações urbanas, renovação artística e literária, na esteira do que acontece em Salvador. *Um crime na rua*⁷, com seis minutos de duração, acompanha, com câmera na mão e longos

6. Na Filmografia Brasileira da Base de Dados da Cinemateca Brasileira (bases.cinemateca.org.br), nos verbetes *Ana* e *A Rosa dos Ventos*, a co-direção e edição de *A Rosa dos Ventos* é atribuída a Alberto Cavalcanti, e a direção de arte a Joris Ivens.

7. Durante muito tempo desaparecido, *Um crime na rua* foi encontrado no Arquivo Nacional em 2013 pelo cineasta Henrique Dantas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4JLu3ZVXLiI>

travellings, a investigação de um assassinato, tendo a cidade como protagonista. A câmera acompanha personagens que transitam entre a cidade dita moderna, em expansão e reconfiguração, com novos hábitos, meios de comunicação e de transportes, e o espaço da feira livre, onde emerge a cultura, as formas de sociabilidade e a economia tradicionais do sertão nordestino. É a partir de uma bituca de cigarro, que revela um hábito recente, e que assim o assassino é descoberto e preso. O filme foi rodado com uma câmera 16mm, com filme Kodak reversível, emprestada de um amigo do ginásio⁸, por meio de uma “cooperativa entre amigos”, segundo o fotógrafo Elídio Azevedo (*apud* José, 1999, p. 32). Conforme a autora, integravam o grupo o ator Edson Campos, no papel do detetive, e o escritor Fernando Ramos, assistente de direção, que faz o assassino. São Paulo é o jornalista que desvenda o crime. Míriam Arruda e Vera Campos, respectivamente, a viúva e a filha da vítima.

Segundo José (1999, p.23), o fato de não ter uma moviola “obrigou a equipe a filmar em ordem linear do roteiro efetuando os cortes com a parada na própria câmera. Cada bobina de 30 metros era um plano sequência”. No entanto, segundo o cineasta, o filme foi montado com um projetor 16mm e o apoio de um operador de cinema da cidade (*apud* Marinho, 2014, p.252). Finalizado em dezembro, foi exibido em casa de amigos até a estreia, em 14 de março de 1956, no Feira Tênis Clube, como complemento do longa *Lábios que escravizam* (1949). O curta circulou por cidades como São Gonçalo dos Campos, Riachão do Jacuípe e Conceição de Feira, acompanhando atividades artísticas da Associação Cultural Filinto Bastos (José, 1999, 34–38). Ainda no final de 1955, São Paulo começa a frequentar o Clube de Cinema em Salvador, onde seu filme também seria exibido, assistindo à histórica sessão de *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, após a censura. No período, escreve para a coluna *Cineópolis*, no jornal *O Coruja*, e apresenta o programa *Cinerama* na *Rádio Cultura* de Feira. Publica contos, atua e dirige peças de teatro.

8. Em entrevista a José Marinho (2014, p. 251), Olney São Paulo afirma que a câmera foi emprestada pelo colega de ginásio Antônio Carvalho. Em entrevista a Angela José (1999, p.32), Elídio Azevedo refere-se a uma câmera da família de Coriolano Carvalho.

No mesmo ano, em Salvador, Roberto Pires filma, também em 16mm com filme reversível, os curtas *O Sonho*, com dois minutos e meio, e *O Calcanhar de Aquiles*, com 25 minutos, ambos do gênero policial, exibidos apenas para amigos, o último em sessões privadas na Associação Comercial da Bahia. Pires adquire a câmera com recursos próprios, trabalhando como ótico da Casa Mozart, de seu pai. Segundo Góis (2009, p.42), é depois de assistir ao filme bíblico argentino *Maria Magdalena* (1954), de Carlos Hugo Christensen, rodado em parte no Pelourinho, que Pires decide fazer cinema. O anseio de dirigir um filme em que Salvador aparecesse na tela, para ser exibido nos cinemas da cidade, uniu-se ao amor pelos filmes hollywoodianos de gênero, em especial o policial, *noir* e suspense, e à facilidade em lidar com aspectos técnicos da realização e da linguagem cinematográfica de forma autodidata⁹. Roberto Pires cresceu no bairro dos Barris, o mesmo onde moraram Glauber Rocha, Helena Ignez e, depois, também Luiz Paulino, tendo frequentado na adolescência os cinemas populares da Baixa dos Sapateiros, que ofereciam sessões com até três longas-metragens por um único ingresso, o que possibilitava rever os filmes muitas vezes. O filme reversível, que dispensava a necessidade de fazer a revelação no Rio de Janeiro, possibilitou a experimentação de diversos recursos de linguagem e efeitos especiais para encenar enredos envolvendo crimes, perseguições e suspense.

Conforme Góis (1999, p. 29–35), os dois curtas foram filmados, da mesma forma que em *Um crime na rua*, cena por cena, na ordem linear da história, incluindo efeitos especiais para fazer letreiros e legendas. Em *O Sonho*, um rapaz adormece no banco da praça Campo Grande e sonha que, depois de encontrar uma caixa com uma jóia, é perseguido por um homem misterioso sentado ao seu lado no bonde elétrico. No filme, o diretor experimenta recursos como fusões e *flashback*, usando o controle do diafragma. Em uma das cenas, o mocinho é perseguido e tropeça no trilho do bonde. Para sugerir o acidente, o cineasta posiciona a câmera em cima do trilho, espera o bonde se aproximar até

9. O único livro que Roberto Pires leu sobre cinema foi, provavelmente, *O cinema, sua arte, sua técnica, sua economia* (1948), de Georges Sadoul, traduzido e publicado no Brasil em 1951 (Góis, 1999, p. 27).

encher o quadro, para então tirar o olho do visor, virá-la de cabeça para baixo, e pular para fora do trilho. Os riscos corporais vivenciados com as novas experiências urbanas, assim, são experimentados, literalmente, no cinema e na vida. Já *O Calcanhar de Aquiles* aborda a investigação de um assassinato familiar, motivado por uma herança. Para filmar as legendas com diálogos, uma placa preta com tripé foi colocada entre a câmera e os atores. O protagonista foi interpretado por Oscar Santana, um amigo do secundário, que trabalhava à noite no SENAC, projetando curtas educativos nos colégios (Góis, 1999, p. 45–47). A boa recepção do público estimulou a criação da Iglu Filmes, cooperativa formada por Roberto Pires, Oscar Santana, Élio Moreno e Braga Neto, que inicia, no ano seguinte, o projeto de realização do policial *Redenção* (1959), considerado o primeiro longa-metragem baiano.

Geração Mapa: modernismos artísticos em disputa

Em 1956, Luiz Paulino dos Santos inicia as filmagens de *Um dia na rampa*, um documentário experimental, sem narração, que aborda um dia na vida dos trabalhadores do porto de saveiros na rampa do Mercado Modelo, com trilha sonora afro-percussiva composta por faixas do disco *Tam...tam...tam...!* (1958) do maestro José Prates. O curta retoma o interesse por temas relacionados à cultura afro-baiana que marca um modernismo artístico de Estado e, também, os filmes realizados por Robatto Filho na primeira metade da década. Santos, no entanto, traz uma perspectiva cidadina, inserida no contexto da modernidade, para abordar, com um olhar participante, a cultura negra da zona portuária, o que aponta para as diferentes perspectivas dessa filmografia sobre os processos de reconfiguração urbana e modernização artística-cultural de Salvador. Filho de uma mulher indígena Kaimbé, que morreu no seu parto, e de um camponês pobre de Altamira, distrito do município de Conde, Santos morou parte da infância e adolescência no Pelourinho, bairro ocupado pela população negra, situado na Cidade Alta, logo acima da Rampa do Mercado. Assim como Pires, cresceu assistindo aos programas triplos nos cinemas da Baixa dos Sapateiros, passando a ler os livros que encontrava sobre o tema e a se interessar

por fotografia¹⁰. Em sua primeira experiência cinematográfica, contou com a parceria de Marinaldo Nunes, chefe do departamento de fotografia da Mesbla, que fez o empréstimo informal de uma câmera Bell & Howell 16mm e acompanhou as filmagens de *Invasão*: “E então a gente começou a agir, no sábado se pegava a máquina da Mesbla e na segunda-feira a máquina estava na vitrine” (*apud* Marinho, 2014, p.70). Não finalizado, o curta abordava o cotidiano de uma criança em Alagados, favela de palafitas que revelava o outro lado do crescimento demográfico e da verticalização arquitetônica da capital¹¹.

*Um dia na rampa*¹², no entanto, foi filmado com uma câmera Arriflex 35 mm, emprestada de um fotógrafo português, mais uma vez de forma colaborativa com Marinaldo Nunes, que integra parte de sua família à produção, e o fotógrafo sergipano Valdemar Lima, recém-chegado à Bahia. Nesse período, Santos já atuava como repórter fotográfico do *Diário de Notícias* e da revista semanal *O Mundo Ilustrado*, com sede no Rio, tendo trabalhado desde a adolescência entregando telegramas para a Western. Como estafeta, tornou-se amigo do escritor Jorge Amado; como fotojornalista, aproximou-se de Pierre Verger, que passa a residir em Salvador em 1946, como fotógrafo contratado dos *Diários Associados* para a revista *O Cruzeiro*, onde publica, até 1951, uma série de fotorreportagens sobre a Bahia, em parceria com o jornalista Odorico Tavares. O romance *Mar Morto* (1936) e as fotografias de Verger foram duas inspirações para o curta¹³. Apesar disso, *Um dia na rampa* afasta-se do olhar etnocêntrico que o fotógrafo francês e o escritor baiano muitas vezes direcionaram às culturas negras em Salvador, vistas como apartadas dos processos de modernização. No filme, o espaço da tradição se associa aos trilhos e ao ambiente eletri-

10. Em entrevista à autora, em 05 e 17 de março de 2017, Luiz Paulino dos Santos cita como referência o *Tratado de la realización Cinematografica* (1956), de León Kulechov. Áudio.

11. Na década de 1930, Alexandre Robatto Filho realizou *Favelas*, para a Amateur Cinéma League (ACL), entidade criada em 1926, nos Estados Unidos, que contribuiu para a expansão do uso do 16mm pelos cinegrafistas amadores-profissionais. Ver: Coimbra, Ana Luisa. *Rodar filmes, fazer cinema: Alexandre Robatto e as imagens dos povos*. Tese de doutorado em Artes, UFMG, 2019. p.10.

12. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Tdqb7a0ykCM>

13. Segundo Luiz Paulino dos Santos, o filme contaria inicialmente com narração do escritor Jorge Amado. Áudio Entrevista à autora, em 5 e 17 de março de 2017. Áudio.

ficado do bonde, à presença de automóveis e da publicidade em meio a carroças puxadas por animais e a um intenso ir e vir, subir e descer da rampa, dos barcos, da Ladeira da Conceição. O curta-metragem, no entanto, seria finalizado apenas em 1959, juntamente com *Pátio*, de Glauber Rocha, coproduzido por Luiz Paulino dos Santos, no Laboratório Líder do Rio de Janeiro. A estreia conjunta no Clube de Cinema foi seguida de debate mediado por Walter da Silveira. Em depoimento a José Gatti (1987, p. 26), Roberto Pires se refere ao grupo que produziu o documentário como “Rampa Filmes”, que confunde por vezes com “Yemanjá Filmes”, cooperativa com a qual Luiz Paulino também colaborou, fundada em 1957 por jovens artistas da Geração Mapa, que naquele ano picham pelos muros da cidade: “Você acredita em cinema na Bahia?”.

Esse é um momento em que as ações do Clube de Cinema convergem com o surgimento da Geração Mapa e com as primeiras movimentações para a criação das escolas de Música, Dança e Teatro¹⁴ da Universidade da Bahia, fundada em 1946, sob o reitorado de Edgard Santos. O grupo, formado por secundaristas do Colégio Central da Bahia¹⁵ que frequentam o clube desde 1954, encena, entre 1956 e 1957, os recitais de poesia moderna brasileira *As Jogralescas Teatralizações Poéticas*. Com direção de Glauber Rocha, Paulo Gil Soares e Fernando Rocha Peres, cenários e figurinos do gravurista Calazans Neto, esses espetáculos romperam com a tradição declamatória em Salvador, incorporando técnicas como a interpretação naturalista, o cenário e a iluminação, abordadas por Martim Gonçalves¹⁶ em 1955 nas primei-

14. Em 1954, é realizado o I Seminário Internacional de Música de Salvador, com participação do maestro Joaquim Koellreutter, que funda no mesmo ano os Seminários Livres de Música, embrião da Escola de Música. Em 1955, Martim Gonçalves realiza uma série de conferências sobre o teatro moderno, pontapé inicial para a Escola de Teatro. Em 1956, a coreógrafa polonesa Yanka Rudzka chega à Salvador para criar a Escola de Dança. Ver: SANTANA, Jussilene. **Martim Gonçalves**: uma escola de teatro contra a província. Tese de Doutorado em Artes Cênicas, UFBA, 2011.

15. O Colégio Estadual da Bahia, também chamado de Colégio Central da Bahia, foi a primeira instituição de educação pública do país a contar com turmas de diferentes classes sociais e mistas, formadas por homens e mulheres.

16. Cenógrafo, diretor e crítico de teatro pernambucano, Martim Gonçalves chega a Salvador depois de ter passado pelas principais companhias de teatro de Pernambuco, Rio de Janeiro e São Paulo, e pelos estúdios de cinema da Atlântida, Vera Cruz e Maristela.

ras conferências sobre o teatro moderno que realizou em Salvador (Santana, 2011, p. 88). Em 1957, o grupo cria a revista literária MAPA (1957–1958), a Sociedade Cooperativa de Cultura Cinematográfica Yemanjá e a editora Macunaíma. A revista, que marca o início da trajetória de Rocha como crítico, passaria a identificar a terceira geração do modernismo literário em Salvador, que radicalizava, em várias frentes, a postura de combate ao conservadorismo artístico e intelectual baiano, associando à literatura e às artes visuais, também o teatro e o cinema (Borges, 2018, p. 49).

Após tentar viabilizar com a Yemanjá Filmes, sem sucesso, um longa-metragem de episódios que deveria se chamar *Bahia de todos os santos* (Carvalho, 2002, p. 59), é a partir de uma coprodução com Luiz Paulino dos Santos que Glauber Rocha realiza seu primeiro curta-metragem, *Pátio*¹⁷, com fotografia de José Ribamar de Almeida, colaboração de Esdras Tosta e, mais uma vez, de Marinaldo Nunes. Ele conta também com o apoio de Roberto Pires, que empresta a câmera 35mm e sobras de negativos utilizados em *Redenção*, e de Helena Ignez, em seu primeiro trabalho como atriz e também como coprodutora, embora não creditada. Em 1959, atuando como jornalista do *Diário de Notícias*, do *Jornal da Bahia* e do Suplemento Literário do *Jornal do Brasil*, Rocha, seguindo os passos de Ignez, abandona de vez a Faculdade de Direito e passa a frequentar informalmente as aulas da recém-criada Escola de Teatro, onde ela ingressa em 1958 como aluna da segunda turma, a mesma de Paulo Gil Soares, da Geração Mapa. Fruto do encontro de Glauber e Helena, *Pátio* é resultado de um cruzamento de experiências estéticas entre a Escola de Teatro e o Clube de Cinema, em diálogo com a poesia concreta brasileira e o neoconcretismo nas artes¹⁸.

17. Disponível em: vimeo.com/647431277

18. *Pátio* foi lançado em 8 de março, duas semanas antes do Manifesto Neoconcreto. Finalizado no Rio de Janeiro, o filme foi exibido por Glauber Rocha na casa de Lygia Pape para Mário Pedrosa, Lygia Clark e Hélio Oiticica, após sua passagem por São Paulo, onde participa com Helena Ignez da I Jornada dos Cineclubes Brasileiros, realizada de 24 a 26 de janeiro de 1959, pela Cinemateca Brasileira. Ver: PAPE, Lygia. Cinema Marginal. In: PUPPO, Eugenio (org.). Cinema Marginal Brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70. Catálogo. São Paulo: Rio de Janeiro: Brasília, 2004.

Dedicado a Walter da Silveira e descrito nos créditos como “uma montagem sonora em música concreta”, o curta apresenta uma ambiência sonora industrial, com sirenes e ruídos citadinos. Filmado no pátio de uma casa debruçada sobre a Baía de Todos os Santos, a composição do quadro faz referência à paisagem tropical e à cidade que se industrializa ao fundo, enquanto dois personagens, vividos por Helena Ignez e Solon Barreto, encenam, deitados sobre o ladrilho quadriculado preto e branco, um jogo de contenção e desejo, em que a sexualidade é o tema principal. A homossexualidade seria tema do segundo curta de Rocha, *Cruz na Praça*, não finalizado, o que aponta para uma vivência contracultural em meio ao conservadorismo reinante, em que pese a perspectiva sexista de *Pátio* e o tribunal público que envolveu a separação do casal, levando Helena Ignez a sair da cidade.

Apesar das diferentes trajetórias, gêneros e abordagens, observamos alguns aspectos em comum nesses curtas-metragens, como a vivência de uma experiência urbana e juvenil associada à cinefilia, as formas colaborativas de produção e o interesse por filmar a cidade, a partir de diferentes perspectivas relacionadas às transformações urbanas e à renovação cultural, que ocorre associada à educação, com apoio do Estado. O 16 mm possibilitou as primeiras experiências cinematográficas dessa geração, com exhibições em espaços como o Feira Tênis Club e a Associação Comercial da Bahia. Por outro lado, destacamos a ambiência promovida pelo Clube de Cinema, definida por Izabel Melo como “uma prática formativa dinâmica e em permanente relação e diálogo com o campo cinematográfico” (2022, p. 24), fundante para a eclosão de um movimento cinematográfico na Bahia, que estará no centro dos debates sobre o cinema brasileiro nos anos seguintes.

Referências bibliográficas

GROBA, Tiago Santos. **Um lugar ao sol**: Caderno da Bahia e a virada modernista baiana (1948–1951). Dissertação de Mestrado em História, UFBA, 2012.

BORGES, Kátia. **MAPA**: Cartografia de uma geração. Tese de Doutorado em Literatura e Cultura, UFBA, 2018.

CARVALHO, Maria do Socorro Silva. **A nova onda baiana: cinema na Bahia 1958–1962**. Salvador, EDUFBA: 2002.

COIMBRA, Ana Luisa. **Rodar filmes, fazer cinema: Alexandre Robatto e as imagens dos povos**. Tese de doutorado em Artes, UFMG, 2019.

GATTI, José. **Barravento**: a estreia de Glauber. Editora da UFSC, 1987.

GÓIS, Aléxis. **Roberto Pires**: inventor de cinema. Salvador: Assembleia Legislativa, 2009.

JOSÉ, Angela. **Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo**. Rio de Janeiro: Quartet, 1999.

NOGUEIRA, Cyntia (Org.). **Walter da Silveira e o cinema moderno no Brasil: críticas, artigos, cartas, documentos**. Salvador: EDUFBA, 2020.

NOGUEIRA, Cyntia. **Walter da Silveira e o I Festival de Cinema da Bahia (1951)**. In: **Walter da Silveira e o cinema moderno no Brasil: críticas, artigos, cartas, documentos**. Salvador: EDUFBA, 2020.

MARINHO, José. **Um discreto olhar**: seis cineastas baianos (1950–1980). Entrevistas. Niterói: Editora da UFF, 2014.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. **Cinema, circuitos culturais e espaços formativos: novas sociabilidades e ambiência na Bahia (1968–1978)**. Salvador: Eduneb, 2022.

PUPPO, Eugenio (org.). **Cinema Marginal Brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70**. Catálogo. São Paulo: Rio de Janeiro: Brasília: [s.n.], 2004.

QUENTAL, José. **A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap**. Dissertação em Comunicação, UFF, 2010.

SANTANA, Jussilene. **Martim Gonçalves: uma escola de teatro contra a província**. Tese de doutorado em Artes Cênicas, UFBA, 2011.

A *mágicka* do cinema — O resgate do trailer de *O Judoka* (Marcelo Ramos Motta, 1973), primeiro longa- metragem brasileiro baseado em histórias em quadrinhos

Fábio Vellozo

Cinquenta e um anos após sua estreia nos cinemas cariocas, em fevereiro de 1973, *O Judoka* (Marcelo Ramos Motta, 1973), primeiro longa-metragem brasileiro baseado em um personagem de histórias em quadrinhos, permanece inacessível ao público. O filme jamais foi exibido na televisão ou lançado em *home vídeo* no Brasil, seja em formatos analógicos (Betamax e VHS) ou digitais (DVD). Não há registro de exibições em cineclubes ou circulação de cópias em 16mm. Em 2022, no entanto, uma cópia não catalogada de seu *trailer*, em 35mm, foi localizada pelo autor no acervo da Cinemateca do MAM-RJ, e digitalizada em 2K (resolução de 2048 x 1080 *pixels*) nos laboratórios da Link Digital, no Rio de Janeiro. O relançamento, em dezembro de 2022, no canal da plataforma *Vimeo* da própria Cinemateca¹, marcou a primeira vez em que imagens em movimento do super-herói brasileiro puderam ser visualizadas desde a sua breve trajetória nas salas de exibição brasileiras. Este capítulo apresenta um histórico do personagem, busca com-

1. *O JUDOKA_trailer*. 25 nov. 2022. 1 vídeo (3 min.). Publicado pelo canal mamrio. Disponível em: <<https://vimeo.com/775177231>>. Acesso em: 25 nov 2022.

preender os motivos da dificuldade da difusão de *O Judoka* — trazendo novas informações sobre a figura de seu produtor e diretor, Marcelo Ramos Motta (1931–1987), cuja biografia permanece pouco conhecida, recheada de lacunas e informações equivocadas difundidas nas mais diversas fontes bibliográficas —, bem como analisar a eficiência do *trailer* como peça promocional para o lançamento do longa-metragem, e sua importância como o único material físico-químico preservado e acessível da obra.

O Judoka, ás do judô e identidade secreta do estudante universitário Carlos da Silva, surge no número 7 da revista homônima, publicada pela Editora Brasil-América (EBAL), em outubro de 1969. Nos seis números anteriores, a editora carioca do bairro de São Cristóvão, capitaneada por Adolfo Aizen, publicou as aventuras do super-herói norte-americano *Judo-Master*, da *Charlton Comics*, criado por Joe Gill e Frank McLaughlin. Ao lançar o gibi norte-americano, de curtíssima carreira nas bancas de seu país de origem, Aizen, fã de judô e impressionado com a crescente popularidade do esporte no Brasil, testava a receptividade dos leitores a um protagonista adepto da arte marcial, bem como ganhava tempo para preparar as aventuras de um judoca brasileiro, seu projeto de cabecreira. A mudança radical foi um sucesso², e o super-herói criado pelo roteirista Pedro Anísio e o artista gráfico Eduardo Baron, com capa de Alcebíades Monteiro Filho — arquiteto e cenógrafo de filmes como *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943) e *Rua sem sol* (Alex Viany, 1954), além de responsável pelo cartaz de *O Judoka* —, duraria até 1973, uma longevidade inédita para um super-herói tupiniquim. Treinado pelo Shihan Minamoto, e trajando um quimono branco, calça de *lycra* e máscara verdes — e a faixa preta, é claro —, *O Judoka* viajou o “Brasil grande” da ditadura civil-militar lutando contra empresários inescrupulosos, lutadores de *telecatch*, falsos marcianos e nazistas foragidos, competindo com os heróis das poderosas DC e Marvel — também publicadas pela EBAL — e abrindo espaço para uma nova geração de artistas gráficos brasileiros.

2. Segundo Naumin Aizen, “ele não vendia tanto quanto Zorro ou Tarzan, mas saía bem nas bancas”. (Fonseca, 2005, p. B4).

O roteiro cinematográfico, escrito a quatro mãos por Marcelo Ramos Motta e Marina R. Saraiva, condensa as tramas do primeiro e terceiro gibis do herói (*O Shiram mágico*³ e *O roubo da lua*, respectivamente), que, auxiliado pela namorada Lúcia e por Minamoto, deve desvendar o misterioso roubo da lua — um satélite artificial criado pelo professor de astronomia do casal. Todo o processo de criação, da escrita às telas, foi amplamente divulgado nas páginas do gibi. A primeira notícia surge no número 32, publicado pela EBAL em novembro de 1971, que celebra o acordo entre Adolfo Aizen e seu filho, Naumin, e a Marcelo Motta Produção Cinematográfica: Tijucano, praticante de judô, Motta é apresentado como professor de literatura inglesa e línguas. Simultaneamente, o produtor e diretor, com escritório próprio no centro do Rio de Janeiro, passa a veicular um anúncio no *Jornal do Brasil* em busca de cotistas para financiar sua aventura na sétima arte: “cinema é investimento de risco — se você compra carro a prazo, fuja de nós” (Motta, 1971, p.7).

A carreira de Motta até então era praticamente desconhecida. Nossa pesquisa preencheu algumas lacunas e corrigiu equívocos frequentes nos textos relacionados ao filme. Quase em todas as biografias, Motta é confundido com um homônimo paulista, um pupilo de José Mojica Marins, o Zé do Caixão. Nascido em São Paulo, em 1952, ele iniciara na bitola super-8 com Abrão Berman, e mais tarde passaria à direção sob a batuta de Mojica em *A estranha hospedaria dos prazeres* (Marcelo Motta, 1976). Dirigiria ainda mais dois longas, *Chapeuzinho Vermelho – A gula do sexo* (1981) e *O império do pecado*, lançado posteriormente nas salas de exibição como *O império do sexo explícito* (1985). Não conseguimos precisar a origem do erro, hoje replicado em todas as referências a ambos os cineastas. O *Anuário Cinema em Close-up 1977* e Sternheim (2005, p. 175) são as únicas fontes que contêm a informação correta⁴.

3. Nas revistas da EBAL, utilizou-se a pouco usual romanização Shiram, ao invés de Shihan.

4. Nilcemar Leyart, ex-esposa de Mojica e montadora de *A estranha hospedaria dos prazeres*, lembra que “Marcelo chegou ao escritório do Mojica, no Centro de São Paulo, em 1969, com dezessete anos”. Informação fornecida por Nilcemar Leyart em entrevista ao autor em 21 de julho de 2023.

Marcelo Ramos Motta, de *O Judoka*, após formado no Colégio Militar (RJ), viaja para os EUA em meados dos anos 1950, onde, sob a tutela de Karl Germer (1895–1962), um discípulo de Aleister Crowley, inicia formalmente seus estudos em magia e ocultismo. O alemão Germer era então chefe da *Ordo Templis Orientis* (O.T.O.) desde o falecimento de Crowley⁵. A organização religiosa, baseada na Lei de Thelema, proclama a liberdade do homem em realizar todas as suas vontades, sintetizando-a em epígrafes como “Faze o que tu queres, há de ser tudo da lei” e “Amor é a lei, amor sob vontade”. (Moraes, 2008, p. 285).

Nos EUA, Marcelo Ramos Motta trava seu primeiro contato com o audiovisual, escrevendo dois roteiros para a *Canadian Broadcasting Corporation* (CBC)⁶. As obras são assinadas com o pseudônimo Mark Hellington e filmadas como episódios de uma hora de duração para a série *General Motors Theatre*, inédita no Brasil. São elas a alegoria *The dictator* (David Greene, 1956) e a ficção científica *Children of the sun* (Paul Almond, 1958). O produtor executivo Sidney Newman, de *Children of the sun*, um dos poucos episódios fantásticos da série televisiva canadense, migraria para a Inglaterra e, cinco anos mais tarde, seria o cocriador do personagem *Doctor Who*, com quem o protagonista do episódio de Motta tem certas semelhanças. (Black, 2017, p. 137–141).

Ainda como Hellington, vende o conto futurista *The silver cube* para a tradicional revista de literatura *pulp* norte-americana *Future Science Fiction*. O texto é publicado no número 36, em abril de 1958, e conta com ilustrações de Ed Emshwiller (EMSH). De volta ao Brasil, em 1962, divide seu tempo entre a divulgação da Thelema, traduzindo para o português as obras de Crowley, e ministrando aulas de inglês em unidades da zona norte da Cultura Inglesa e Ibeu. O contato com

5. O mais importante ocultista do século XX, o britânico “[...] Aleister Crowley (1875-1947) foi fundador de uma doutrina religiosa/filosófica chamada Thelema (transliteração do grego antigo que significa Vontade), fundador da ordem thelemita *Astrum Argentum* (A.:A.), líder internacional da *Ordo Templis Orientis* (O.T.O.) a partir de 1920 e autor de dezenas de livros de magia, ficção e poesia. [...] Em uma viagem ao Cairo, Egito, em 1904, Crowley alega ter recebido de uma entidade chamada Aiwass um texto que viria a ser denominado *O Livro da Lei*, também conhecido por *Liber AL vel Legis*, texto sagrado dessa nova religião, a Thelema”. (Ramalho, 2016, p. 241).

6. Corporação gestora das emissoras de rádio e televisão públicas do Canadá, fundada em novembro de 1936.

o audiovisual passa a ser intermitente. Em sua pesquisa sobre os teatros da TV Tupi, Souza lista dois episódios escritos por Motta para o programa *TV de Vanguarda*⁷: *Não falemos mal dos mortos* e *O muro*, ambos exibidos em 02 de junho de 1963. Motta (2021, p. 121) ainda menciona uma rápida e obscura passagem pela produtora de documentários de Isaac Rozemberg⁸.

É durante a produção de *O Judoka*, em 1972, que Motta trava conhecimento com dois jovens Probacionistas da O.T.O., o repórter da revista *A Pomba*, Paulo Coelho, e um músico baiano, Raul Seixas. A colaboração geraria, além de inúmeras brigas, ao menos um LP clássico do rock brasileiro, *Novo Aeon*, de Raul Seixas⁹. Lançado pela Phillips, em 1975, continha nada menos que cinco parcerias do Maluco Beleza com Motta: *Tente outra vez* (Seixas, Coelho e Motta), *A maçã* (Seixas, Coelho e Motta), *Eu sou egoísta* (Seixas e Motta), *Peixuxa – O amiguinho dos peixes* (Seixas e Motta) e a faixa título (Seixas, Motta e Cláudio Roberto).

Para compensar a falta de traquejo como cineasta, Motta contou com uma equipe técnica experiente, como o fotógrafo Antônio Gonçalves e a montadora Alzira Cohen, de *Minha namorada* (Zelito Viana, 1970). O elenco era uma mistura de atores veteranos, como Fernando José e Maria Pompeu, e jovens estrelas em ascensão, como Elizângela — vinda do enorme sucesso na telenovela *Bandeira 2* (Daniel Filho e Wálter Campos, 1971–1972), da Rede Globo — e Marcus Alvisi — futuro professor de atuação da Casa das Artes de Laranjeiras (CAL) e premiado diretor teatral. O maior trunfo de Motta foi a contratação de Pedrinho Aguinaga para o papel título. Eleito, em 1970, “o homem mais bonito do Brasil”, no *Programa Flávio Cavalcanti*, da TV Tupi, Aguinaga estava no auge da popularidade.

7. Exibido pela TV Tupi de São Paulo de 1952 a 1967, o programa caracterizava-se pelo uso da linguagem cinematográfica nas adaptações de clássicos da literatura e dramaturgia mundiais, tornando-se um laboratório de experimentação do incipiente meio eletrônico. (Brandão, 2005, p. 37).

8. Realizador romeno que, por mais de quatro décadas, a partir de 1939, retratou o Brasil em filmes realizados por iniciativa própria e por encomendas para governos e entidades privadas (Acervo I. Rozemberg, 2018).

9. Para a versão de Paulo Coelho sobre o processo de composição das letras de *Novo Aeon* e a conturbada relação com Motta, ver Moraes (2008, p. 280-283, 285, 291-292 e 345).

Figura 1:



Walter Schilke, Pedrinho Aguinaga e Elizângela nas filmagens de *O Judoka*.
Acervo Cinemateca do MAM

As filmagens de *O Judoka* são concluídas em abril de 1972 (José Álvaro, 1972), mas o lançamento só ocorreria no ano seguinte. A estratégia da distribuidora Ipanema Filmes, dos irmãos Roberto e Riva Farias, parecia adequada, não só pelo bom circuito exibidor de seis salas em diversas regiões da capital carioca — Condor Copacabana, Condor Largo do Machado, Pathé, América, Paratodos e Mauá —, além do Cine Éden, em Niterói, como pela data da estreia, 12 de fevereiro de 1973. Já com o certificado de censura livre para todas as idades — emitido em 26 de janeiro de 1973 —, e mirando o público infanto-juvenil, *O Judoka* chegava às telas no período de férias escolares, antes da volta às aulas, o que só ocorreria no dia 08 de março, após o carnaval.

Além do inegável valor histórico, o resgate de alguns minutos das imagens em movimento de *O Judoka* permite um novo olhar sobre a então

pioneira transposição das histórias em quadrinhos para o cinema no Brasil. Adicionalmente, a remontagem de sequências do filme, aliada à locução em *off*, com o objetivo de divulgar comercialmente a obra em antecipação à estreia, possibilita uma análise de sua promoção junto ao público-alvo. Na falta de acesso ao longa-metragem, o visionamento do *trailer* reforça que *O Judoka*, em sua versão cinematográfica, alinhava-se com o público leitor das histórias em quadrinhos, evidentemente adaptadas com fidelidade: o *trailer* destaca o açucarado romance entre o casal central, o *bullying* sofrido pelo protagonista, sua transformação em super-herói — a entrega do quimono mágico que lhe confere os superpoderes é reproduzida integralmente — e a ação das sequências de luta. Modestas, mas filmadas de forma competente em *medium shots*, obviamente sem a profusão de cortes e alternância de lentes usadas nas lutas do moderno cinema de ação, valorizam os movimentos e a agilidade dos golpes dos judocas, bem como a técnica apurada do judô de Eiichi Iwata¹⁰ — e, ao mesmo tempo, explicitam as deficiências dos demais atores na arte marcial. Nelas, também é possível observar a restrita liberdade criativa na transformação entre as mídias.

Os desenhos do jovem Eduardo Baron, responsável pela arte de ambas as histórias que servem como base para o roteiro, são quase *storyboards* das sequências de luta do filme. Igualmente fiel ao original da capa de Monteiro Filho é o uniforme utilizado pelo ator Pedrinho Aguinaga, no papel título. Visto pelo público acostumado aos modernos super-heróis *hollywoodianos* e até brasileiros — como *O Doutrinador* (Gustavo Bonafé, 2018) —, que utilizam armaduras de fibra de carbono desprovidas de cor, o simples quimono, a *lycra* e a máscara de cartolina coloridas podem suscitar risos.

No contexto da época, o uniforme era esteticamente similar aos de heróis de todas as nacionalidades, como o norte-americano *Batman*

10. Iwata, intérprete de Minamoto, foi o responsável pela coreografia das lutas do filme e era instrutor de judô do Clube Hebraica Rio, no bairro de Laranjeiras, usado como locação para as sequências de treinamento.

– *O Homem Morcego* (*Batman*, Leslie H. Martinson, 1966) e sua série televisiva homônima, o italiano *Flashman* (*idem*, Mino Loy, 1967) e o turco *Kilink Istanbul'da* (Yilmaz Atadeniz, 1967). Até a década de 1990, uniformes de algodão ou *collants* foram usados em filmes de baixo — *Capitão América* (*Captain America*, Albert Pyun, 1990) — e grande orçamento — *Superman – O filme* (*Superman – The movie*, Richard Donner, 1978).

Figura 2 na página 210.

Nesse contexto de fidelidade entre o impresso e o filmado, surge a maior surpresa do *trailer*. Exceto pela locução em *off* durante a surra que a gangue de Ricardão (Marcus Alvisi) aplica em Carlos — “Que faria um jovem que sonha ser herói, herói de história em quadrinho com uniforme e máscara?” (O Judoka..., 2022) —, não há nenhuma menção ao fato do filme *ser uma adaptação de uma história em quadrinhos brasileira, de sucesso, para o cinema* (grifo nosso). Em determinado momento do *trailer*, antes dos créditos do elenco, a locução em *off* apresenta *O Judoka* como “o primeiro super-herói brasileiro” (O Judoka..., 2022). Não só as origens do herói são ignoradas, como a informação é apenas uma meia-verdade, já que *O Judoka* era pioneiro no cinema, mas não nos quadrinhos e nem na televisão, onde o *Capitão 7*, criado por Rubem Biáfora, ficara no ar por doze temporadas, de 1954 a 1966, na TV Record. O “desprezo” pela revista, a princípio incompreensível, especialmente ao lembrarmos da maciça cobertura da produção nos gibis, pode ter explicação simples, de viés comercial, e pelo interesse de seu próprio realizador.¹¹

A última aventura de *O Judoka*, *O amargo fim*, seria publicada pela EBAL no número 52 do gibi, em julho de 1973, seis meses após a estreia do longa-metragem no Rio de Janeiro, num claro indicativo de que as vendas do herói não eram mais as mesmas de quando Motta e os Aizen fir-

11. Nossa hipótese da participação de Motta na montagem do *trailer* é corroborada por Jaber (2017, p. 186): “Ao contrário do que ocorreu nos Estados Unidos, o *trailer* brasileiro esteve mais fortemente associado à equipe de realização do filme. Houve, via de regra, uma ingerência maior dos realizadores do longa-metragem no processo do *trailer*”.

maram contrato. Nesse sentido, a EBAL apostaria no sucesso do filme para aumentar a longevidade de *O Judoka* nas bancas — ainda um recorde a ser batido para super-heróis brasileiros¹² —, e não o contrário. Com a diminuição do interesse pelo herói ao longo dos meses de pós-produção, os quadrinhos deixam de ser a atração central do *trailer*, perdendo espaço para a arte marcial praticada pelo protagonista, conforme alardeado pela locução em *off*: “A saga do judô, o terceiro esporte do Brasil, história de romance e aventura”. (*O Judoka...*, 2022).

Desde seu lançamento, a revista buscava alcançar o público amante das artes marciais. Estabelecendo

[...] um intercâmbio com lideranças dos clubes e academias de judô, Adolfo Aizen abriu espaço para divulgar e incentivar a prática dessa arte marcial com a publicação do noticiário oficial da Federação Guanabarina de Judô (hoje Federação de Judô do Estado do Rio de Janeiro) nas últimas páginas da revista. Chamada de Judô-Notícias, essa seção também apresentava lições esquematizadas de judô e era recheada de fotos de torneios e informações sobre os campeonatos. (Ucha, 2023, p. 10).

Motta, por sua vez, escreve, na terceira pessoa do singular:

Por volta de 1965 e.v., Motta abandonara qualquer esperança de trabalhar como escritor, ou diretor, ou produtor na televisão brasileira: os tabus eram em demasia. Seus roteiros originais eram constantemente censurados ou ridicularizados. Ele procurou trabalho lecionando inglês em cursos livres e, aos 34 anos de idade, começou a praticar judô para fortalecer seu corpo e sua mente. Ele começava a duvidar da sua sanidade mental; ele constantemente suspeitava das pessoas que se aproximavam dele. Ele pressentia em si todos os sintomas clínicos da paranoia. (Motta, 2021, p. 122).

12. Como exemplo, a imitação de *O Judoka*, *Karatê Men*, da Editora Edrel, duraria apenas dois números, publicados em 1973.

A nosso ver, o real objetivo de Motta era fazer um filme *sobre* (grifo nosso) o judô, seu poder transformador sobre a vida de um personagem, super-herói de quadrinhos ou não. Por feliz coincidência, um popular gibi, de elevado e comprovado potencial comercial, publicado no Rio de Janeiro, sua cidade natal, tinha como protagonista um jovem que, ao travar contato com um mentor mais velho — tal como fora Karl Germer, da O.T.O., na vida real —, tornava-se um judoca invencível. Um Thelemita, ex-Probacionista de Motta na O.T.O., e atual membro sênior da A.:A.: na América do Sul, foi mais incisivo: “Marcelo Ramos Motta era *O Judoka*”. (informação verbal)¹³.

Figura 3 na página 211.

O *trailer* nos traz outras revelações. Segundo Pedrinho Aguinaga, “o orçamento era pequeno, a grana acabou, e a equipe chegou a entrar em greve. Eu e a Elizângela tomamos um calote, nunca recebemos pelo filme”. (informação verbal)¹⁴. O que se vê na tela, no entanto, é uma produção carioca de médio porte para a época. Se o orçamento era, de fato, baixo — e não há números disponíveis para comprovação —, o uso extensivo de locações — não foram filmadas cenas em estúdio — confere *production values* ao filme, extraíndo máximo efeito do capital investido. É possível ver, no *trailer*, além do já citado Clube Hebraica, as salas de aula da antiga Universidade Gama Filho (UGF), no bairro da Piedade¹⁵, cujo reitor, Pedro Gama Filho, faixa-preta de judô e aficcionado do esporte, abriu as portas da instituição à produção; a Lanchonete Gordon, no bairro do Leblon, onde o casal Carlos e Lúcia troca juras de amor; uma cobertura na Avenida Delfim Moreira, no Leblon, com decoração inspirada em motivos japoneses, propriedade de um ganhador da Loteria Esportiva, que serve de residência para Minamoto; e a casa do herói, a EBAL, onde *O Judoka* enfrenta os capangas do vilão interpretado por Carlos Aquino, bem como o lutador de *tele-*

13. Informação fornecida em entrevista ao autor em 23 de julho de 2023.

14. Informação fornecida por Pedrinho Aguinaga em entrevista ao autor em 23 de julho de 2023.

15. Consideramos a demolição dos prédios da tradicional Universidade Gama Filho, uma das principais locações do longa-metragem, em 05 de novembro de 2023, mais um passo no apagamento da memória do super-herói carioca.

catch Banzo Africano, no terraço da editora. Ainda segundo Aguinaga, nenhuma das locações foi alugada, Motta as conseguiu gratuitamente, com sua lábia. (informação verbal)¹⁶.

Pouco antes da estreia, dois jornais cariocas publicaram matérias sobre o lançamento, com foco no público-alvo do filme. Curiosamente, o único entrevistado pelos dois veículos, *O Jornal* e *O Globo*, é o ator coadjuvante Carlos Aquino. Em *O Jornal*, Hoineff (1973) ressalta a carência de fitas brasileiras destinadas a crianças e adolescentes, pensamento reiterado por Aquino no mês seguinte, no mesmo veículo:

Outra coisa que me agrada muito no filme é que ele não é impróprio para menores, coisa rara hoje em dia. É preciso que haja maior número de filmes destinados ao público na faixa dos dez aos quatorze anos [...]. (Filme *O Judoka* [...], 1973).

Em *O Globo*, Aquino volta a ser o porta-voz do herói:

Agrada-me muito a mensagem do filme [...] *O Judoka* é uma fita completamente despretensiosa. Mas tem isso de bacana. E é o primeiro filme brasileiro a abordar o judô como tema". (*O Judoka*..., 1973).

Parecia pouco, e era. *O Judoka* ficaria apenas uma semana em cartaz no Rio de Janeiro, viajando para outras capitais brasileiras em sequência¹⁷. Foi tempo suficiente para ser massacrado pelos críticos de *O Globo* e Última Hora. Em *O Globo*, enquanto o bonequinho dorme no cinema, Andrade (1973, p. 7.) escreve:

16. Informação fornecida por Pedrinho Aguinaga em entrevista ao autor em 23 de julho de 2023.

17. Em 19 de fevereiro de 1973, entraria em cartaz *O Detetive Bolacha contra o gênio do crime* (Tito Teijido, 1973), adaptação cinematográfica do livro infanto-juvenil *O gênio do crime*, de João Carlos Marinho. Distribuído pela Ipanema Filmes e ocupando praticamente o mesmo circuito exibidor, também ficaria apenas uma semana em exibição no Rio de Janeiro. A sorte do filme do argentino Teijido, no entanto, foi melhor: ganhou cópia nova, em 2023, produzida pela Cinemateca Brasileira a partir dos negativos originais de som e imagem. No entanto, Teijido até hoje não se conforma com o tratamento dado ao filme pela Ipanema Filmes, que, segundo ele, distribuiu de forma equivocada. "Em São Paulo, não estávamos sequer em período de férias escolares" (informação verbal fornecida por Tito Teijido em entrevista ao autor em 28 de junho de 2023).

Pretendendo conquistar a plateia infanto-juvenil, cujo grau de exigência cinematográfica já começa em casa via televisão, *O Judoca* (*sic*) perdeu-se muito antes de alcançar o objetivo de bilheteria. Seu diretor, o estreante Marcelo Mota (*sic*), perdeu a parada e o rumo durante as filmagens. O que chegou à tela é melancólico.

Barros (1973), por sua vez, economiza palavras e aproveita a mesma coluna em Última Hora para comentar as estreias de *O Judoca* e *A fantástica fábrica de chocolates* (*Willy Wonka and the chocolate factory*, Mel Stuart, 1971). Democráticamente, desce a lenha em ambos: “Dois programas destinados ao público infantil, dois lamentáveis enganos. Um pomposo, produto importado, mal importado. Outro mais modesto, nacional, porém inaceitável, também”.

Em longo ensaio autobiográfico, autopublicado originalmente em 1983, na revista *The Oriflamme*, e republicado apenas em 2021, Motta escreve, remetendo, inicialmente, a outubro de 1972 e, posteriormente, ao lançamento do filme:

Ele estava extremamente ocupado com o manuscrito de sua proposta edição de *Os Comentários de AL*, estava pesquisando *Liber CCXXXI* e estava produzindo um filme no Brasil (com desastrosos resultados financeiros: os críticos dos dois maiores jornais do país malharam o filme de tal forma que levou dez anos para se pagar). As críticas nada tinham a ver com o filme, que não era nenhuma obra-prima, mas era bastante decente. Os críticos, ambos os quais Motta conhecia pessoalmente antes e depois do golpe — eram católicos romanos, ostensivamente esquerdistas, e ambos informantes da Junta. Mas ninguém pode trabalhar no Brasil se não for uma coisa ou a outra, ou então sionista. (Motta, 2021, p. 138).

Por fim, o estado de conservação em que o *trailer* foi descoberto, na Cinemateca do MAM-RJ, também nos traz informações importantes. Apesar de não estar “avinagrado”, ou seja, não apresentar o odor

característico de ácido acético da “síndrome do vinagre”, que acomete o suporte de triacetato de celulose dos filmes em película, o rolo único em 35mm apresentava variados problemas físicos, como perfurações rompidas, riscos na emulsão fotográfica e no suporte, e elevado número de emendas feitas com fita durex. Revisamos o material em uma mesa enroladeira, na qual foram efetuados os devidos reparos. Mesmo assim, é possível verificar, no *trailer*, trechos com perdas de som e imagem, indicando que *frames* foram descartados anteriormente à localização e intervenção. Como o longa-metragem teve breve carreira comercial¹⁸ e jamais foi exibido na Cinemateca do MAM-RJ, e não havia sequer catalogação do *trailer*, é provável que este tenha sido projetado por diversas vezes, ou seja, um número reduzido de cópias do *trailer* circulou pelo Brasil para a divulgação do filme. Já a cópia de difusão de *O Judoka*, em 35mm, pertencente à coleção da Cinemateca do MAM-RJ, foi depositada sem uma das cinco partes, e as demais encontram-se avinagradas, com trechos bastante encolhidos, e outros com perda total de emulsão, tornando o material impossível de ser projetado.

Não há registro de outras atividades de Motta no audiovisual após o fracasso de *O Judoka*. Como a Ipanema Filmes não demonstrou interesse, os direitos sobre o filme permaneceram com Motta, que se volta inteiramente para a Thelema. O dinheiro advindo das composições com Raul Seixas e Paulo Coelho foi gasto numa longa batalha judicial, travada em uma corte norte-americana, na qual Motta reclamava os direitos sobre a obra de Crowley, bem como sua proclamação como cabeça-externa da ordem, ou seja, líder mundial da O.T.O. A derrota na causa, o temperamento difícil, por vezes agressivo, e a crescente paranoia — sequer se deixava fotografar —, o tornaram *persona non grata* entre os próprios membros da ordem. Morreria aos 56 anos, em Teresópolis, sozinho e endividado. Desconhecemos a existência de herdeiros, o que tornaria o filme “órfão”, sem um representante legal interessado na busca por materiais e no auxílio em sua preservação.

18. O filme seria reexibido no Rio de Janeiro por quatro vezes, sendo a última em junho de 1977, no Studio Paissandu, no bairro do Flamengo. Não há outro registro de projeção de *O Judoka* em sua cidade natal.

Obtivemos a informação, quatro anos atrás, de que os negativos de imagem e som estariam depositados na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, mas não foi possível confirmar sua veracidade — e, em caso afirmativo, qual o estado de conservação dos materiais. O primeiro super-herói brasileiro a chegar às telas dos cinemas enfrenta um vilão mais nefasto que qualquer roteirista ou artista gráfico da EBAL poderia conceber: o descaso com a memória audiovisual brasileira. Trabalhem para que a canção não seja perdida. A água viva ainda está na fonte.

Referências Bibliográficas:

ACERVO I. ROZEMBERG. YouTube, 12 de maio de 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/@acervoirozemberg>>. Acesso em: 29 de julho de 2024.

ANDRADE, Valério. “Excesso de amadorismo”. **O Globo**, Rio de Janeiro, 14 fev. 1973, p. 7.

ANUÁRIO CINEMA EM CLOSE-UP 1977. São Paulo: MEK Editores, p. 24.

BARROS, Luís Alípio de. “Chocolate e *Judoka*”. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 20 fev. 1973.

BLACK, Stewart. “The works of Mark Hellington (Marcelo Ramos Motta)”. In. BLACK, Stewart (ed.). **A literary selection of the works of Marcelo Ramos Motta**: poesias, Children of the sun, The dictator, The silver cube. Research Triangle Park: Lulu Press, 2017.

BRANDÃO, Cristina. **O grande teatro Tupi do Rio de Janeiro**: o teleteatro e suas múltiplas faces. Juiz de Fora: Editora da UFJF – OP.COM, 2005.

FILME *O JUDOKA* e o ator Carlos Aquino. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 11 fev. 1973.

FONSECA, Rodrigo. “Um caso de faixa preta: Nem os fãs conseguem encontrar o filme do Judoka, um dos primeiros super-heróis brasileiros”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 mar. 2005, Caderno B, p. B4.

HOINEFF, Nelson. “Cinema: em busca do público infantil”. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 05 jan. 1973.

JABER, Fernanda. **Em breve nos cinemas**: articulação e assimilação do formato trailer pela experiência cinematográfica brasileira. Dissertação de Mestrado em Imagem e Som, UFSCar, 2017.

JOSÉ ÁLVARO. “Polegar pra cima: *O Judoka* está em fase final de montagem”. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 12 abr. 1972.

MORAIS, Fernando. **O mago**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

MOTTA, Marcelo Ramos. **A canção perdida**: rituais, instruções e ensaios. São Paulo: Daemon Editora, 2021.

MOTTA, Marcelo Ramos. “Produção cinematográfica”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 nov. 1971, Caderno B, p. 7.

O JUDOKA contra o anti-super-herói. **O Globo**, Rio de Janeiro, 10 fev.1973.

*O JUDOKA*_trailer. 25 nov. 2022. 1 vídeo (3 min.). Publicado pelo canal mamrio. Disponível em: <<https://vimeo.com/775177231>>. Acesso em: 25 nov 2022.

RAMALHO, Emmanuel. “Magia sexual de Aleister Crowley: interfaces entre a ars erótica e a scientia sexualis”, **Revista Último Andar**, São Paulo, n. 28, 2016, p. 237-251. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/ultimoandar/article/download/29750/20700/79200>>. Acesso em: 30 jul. 2024.

SOUZA, José Inácio de Melo. **Relação de teleteatros apresentados pela TV Tupi 1950–1964**. Disponível em: <<http://www.arquiamigos.org.br/info/info28/img/TVTupi-teleteatros.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2023.

STERNHEIM, Alfredo. **Cinema da Boca**: dicionário de diretores. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

UCHA, Francisco. “A história da revista: como Aizen decidiu lançar o primeiro herói nacional da EBAL”. In. UCHA, Francisco (org.). **O Judoka por Eduardo Baron**. São Paulo: Ed. do Autor, 2023.

Revisões historiográficas

A produção não ficcional da Guanabara-Film (1919-1925)

Luciana Corrêa de Araújo

A empresa Guanabara-Film, criada em meados dos anos 1910 por Luiz “Lulu” de Barros, se destacou nos dez anos seguintes como uma das principais produtoras de filmes de enredo, alcançando uma regularidade de produção e exibição comercial que não era comum no panorama do cinema brasileiro da época. Em meio às produções de enredo, porém, foram realizados também filmes de não ficção, os chamados filmes naturais. Muitos desses títulos já constam da filmografia do diretor, outros foram encontrados durante a pesquisa, que procurou também levantar mais informações sobre os temas filmados e as condições de produção e exibição dos filmes.¹

Este capítulo se estrutura em três tópicos sobre a produção não ficcional da Guanabara-Film: os naturais sobre o carnaval, os cinejornais e os naturais realizados em 1922, ligados à Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil. A abordagem irá se restringir, quase sempre, ao meio cinematográfico do Rio de Janeiro. Ao longo deste percurso, é possível não só observar mais de perto algumas estratégias da cavação, prática tão fundamental nas primeiras décadas do cinema brasileiro, como também estabelecer relações entre os naturais e os filmes de enredo.

1. Ficou de fora deste capítulo o natural *A revolução de 1924* (1924), sobre o qual não foram encontradas informações.

Filmes de carnaval e a rivalidade entre produtoras

Nos primeiros anos de sua carreira no cinema, Luiz de Barros esteve envolvido na realização de cinco filmes de enredo entre 1916 e 1918. Em 1916, dirigiu e produziu com a Guanabara-Film os filmes *Perdida*, o primeiro lançamento comercial da produtora, e *Vivo ou morto*; em 1918 trabalhou como diretor contratado em *A derrocada* ou *A vingança do peão*, produzido pela Companhia Brasil Cinematográfica, de Francisco Serrador, fez a montagem de *Amor e boemia*, com direção de Joaquim Guerreiro, e dirigiu pela Guanabara o filme *Zero 13*.

Nesta pesquisa, o primeiro registro de um filme natural dirigido por Lulu surge apenas no início de 1919. Chama-se *Carnaval*, tendo sido exibido entre os dias 10 e 12 de março no Cinema Avenida, da empresa Novis & Frota (Gonzaga, 1996, p. 278). Os anúncios ressaltam o acompanhamento musical preparado para as sessões do filme, que contavam com a apresentação dos cantores do Ameno Resedá, um dos mais conhecidos e tradicionais ranchos carnavalescos do Rio, tendo a orquestra sob a direção do maestro Lafayette (Carnaval, 1919, p. 10). Entre as atrações do filme, estavam cenas do corso na Avenida; dos bailes noturnos, em especial o baile dos Artistas no Teatro Phenix; das principais sociedades (Democráticos, Fenianos, Tenentes). Havia também alguma dose de ficção, já que é anunciada a participação do “distinto ator” M. Pinto no papel de Serapio Esteves (Carnaval, 1919, p. 10).

Nos dias 10 e 11 de março, enquanto *Carnaval*, da Guanabara, é exibido no Avenida, outro filme de carnaval também está em cartaz. É *O carnaval de 1919*, produzido por Alberto Botelho, que estreia no Phenix logo na quinta-feira depois do carnaval, no dia 6 de março, passando a ser exibido a partir do dia 9, no Palais, da Agência Geral Cinematográfica Claude Darlot. Não há informação de que *O carnaval de 1919* tenha sido projetado com acompanhamento musical especialmente elaborado para o filme.

Um terceiro filme sobre o carnaval de 1919 é produzido pela Nacional-Film para o cinema Odeon, da Companhia Brasil Cinematográfica, cujo título ganha diferentes versões, entre elas *O carnaval de 1919* — o mesmo da produção de Botelho — e *O carnaval! (Pierrot e Colombina)*. Assim como *Carnaval*, da Guanabara-Film, no Palais, também as sessões no Odeon de *O carnaval de 1919* da Nacional-Film tiveram acompanhamento musical especialmente preparado, com arranjo do maestro Soriano, solo de serenata e “coros com as canções em voga” (*O carnaval de 1919* [Pierrot e Colombina], 1919, p. 12). No filme do Odeon, o aspecto ficcional é ainda mais acentuado, com o par amoroso Pierrot e Colombina ao que parece servindo como fio condutor em meio à sucessão de festejos carnavalescos, no Rio e em Petrópolis, mostrados ao longo do filme (*O carnaval de 1919* [Pierrot e colombina], 1919, p. 10). A inserção de elementos ficcionais em filmes documentais sobre o carnaval terá desdobramentos inclusive no cinema sonoro, como é exemplo *A voz do carnaval* (Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro, 1933), primeiro longa-metragem sonoro produzido pela Cinédia, que se valia do comediante Palitos para enxertar um fio de enredo às imagens documentais (Vieira, 2018, p. 355).

Embora só estreie no dia 20 de março, o filme do Odeon começa a ser anunciado quase duas semanas antes, ainda durante os primeiros dias de exibição da produção de Botelho e antes mesmo da estreia do filme da Guanabara. É quando têm início as provocações mútuas, com as três produtoras disparando indiretas em direção à concorrência, afirmando a superioridade de seus cinegrafistas e a qualidade sem comparação de seus respectivos filmes. A Nacional-Film destaca o atrativo da ficção — “O nosso tem enredo, é interessante” — e as filmagens noturnas, “em plena orgia de luz”, do desfile dos Fenianos, Tenentes e Democráticos (*O carnaval de 1919* [Pierrot e Colombina], 1919, p. 12). A qualidade das imagens noturnas devia constituir um desafio técnico para os produtores. Talvez por vezes ficasse aquém do desejado, a julgar pelos anúncios da Guanabara, que também insistem neste ponto: “Sem mandar vir coisas dos Estados Unidos, como querem iludir a ingenuidade do público, a Guanabara conseguiu maravilhas no registro dos aspec-

tos noturnos das ruas e interiores. E ela não tem confronto, desafiando que hajam feito mais e melhor” (Carnaval, 1919, p. 10).

A disputa dá a entender que os três filmes são de produtoras diferentes. No entanto, uma carta assinada conjuntamente por Alberto Botelho e Luiz de Barros, e publicada no jornal *A Noite* no dia 13 de março, quando *O carnaval de 1919* e *Carnaval* já não estão mais em cartaz, deixa claro que os dois filmes foram realizados por ambos, mobilizando o trabalho de quatro cinegrafistas. Nada é dito sobre o fato dos filmes terem sido anunciados e exibidos com títulos e realizadores distintos, o que pode ter levado espectadores a pagar entradas em dois cinemas para assistir ao mesmo filme ou a versões diferentes do mesmo material filmado. Analisando os anúncios, se tem a impressão de que *Carnaval*, da Guanabara, poderia ser mais extenso, já que não dividia o programa com outras atrações, enquanto a produção de Botelho, finalizada a tempo de ser exibida na quinta-feira depois do carnaval, serviu de complemento em programas que incluíam outro filme e, no caso do Teatro Phenix, também um espetáculo de palco. A carta de Botelho e Barros faz questão de apelar para o aspecto patriótico, que não exclui certa dose de xenofobia, referindo-se ao cinegrafista da Nacional-Film como “esse verdadeiro aventureiro vindo de longe [...] para enganar o público com reclames e mentiras” (Carnaval, 1919, p. 4). Também é insinuado que a concorrência havia reaproveitado imagens, ao contrário de Barros e Botelho que filmaram “o Carnaval ‘deste ano’, sem enxertos de filme do ano passado” (idem).

Depois do lançamento do filme ou dos filmes de carnaval de 1919, Alberto Botelho e Luiz de Barros voltam a explorar o atrativo do acompanhamento musical especialmente elaborado, agora para um filme de enredo. *Alma sertaneja*, produzido pela Carioca-Film, de Botelho, e dirigido por Lulu de Barros, é lançado em abril no Teatro Phenix — o mesmo onde havia estreado *O carnaval de 1919*, de Botelho, no mês anterior —, com acompanhamento de “grande orquestra e massas corais”, além de violão caipira (*Alma sertaneja*, 1919, p. 5). Exibições em outras salas, tanto no Rio quanto em outras capitais, também contaram com acompanhamento de música regional, sendo que nas exibi-

ções em Recife havia ainda um cantor atrás da tela, interpretando as estrofes reproduzidas nas cartelas do filme — o que remete à prática dos filmes cantantes do início dos anos 1910, alguns deles filmados pelo próprio Botelho.

Em 1920, há referência a uma filmagem que a Guanabara-Film iria fazer do baile de carnaval infantil do Teatro Recreio, porém não há confirmação de que tenha sido realizado. Um outro natural carnavalesco da Guanabara-Film, este lançado comercialmente, foi *O carnaval de 1925* (também grafado como *O carnaval carioca de 1925*). O filme foi exibido entre 25 de fevereiro e 1 de março no Ideal, que tinha Manoel Pinto como proprietário (Gonzaga, 1996, p. 281). No mesmo período, um filme com título idêntico é exibido no Parisiense, da empresa Ponce, Irmão & Cia., sem indicação de produtora nos anúncios. É só ao ler o comentário de Pedro Lima em *Selecta* sobre os naturais de carnaval em 1925 que compreendemos ter sido a mesma produção da Guanabara em exibição nos dois cinemas, apenas com algumas variações. Lima observa diferenças entre as cópias exibidas: “A outra cópia que passou no Ideal tem cenas mais longas, como aquela em que aparece Yara Jordão, outras com menos metragem e... algumas suprimidas!” (Lima, 1925, n.p.).

Como nos filmes do carnaval de 1919, realizados por Botelho e Lulu, aqui também se exhibe versões de um mesmo filme em diferentes salas de cinema. É uma prática que se mostra recorrente, como comprova a coluna de Pedro Lima dedicada aos naturais do carnaval de 1926, com o pouco amigável título de “Filmes detestáveis”, na qual comenta: “Outro cinema, o mesmo filme... disfarçado só com letreiros, como este ano o do Parisiense e do Capitolio, do Imperio e o do Odeon” (Lima, 1926, p. 14).

Cinejornais, salas de cinema e filmes de enredo

A Guanabara-Film também produziu cinejornais, embora tenham sido poucos números e em momentos localizados, primeiro em 1920 e

depois em 1923. Em 1920, foram encontrados registros sobre o *Guanabara Jornal*, sem numeração, e o *Guanabara Jornal n.3*, exibidos no Cinema Central — e nenhuma informação sobre o *Guanabara Jornal n. 2*. A primeira edição, exibida no dia 26 de maio, registrou o lançamento ao mar do Clipper Italia, evento que havia ocorrido na semana anterior com a presença do embaixador e embaixatriz italianos. Já o *Guanabara Jornal n. 3*, exibido entre fins de maio e início de junho, trazia imagens da “grande parada de 24 de maio”, em comemoração à Batalha do Tuiuti, quando desfilaram tropas do exército e da marinha, a Brigada Policial, além de veteranos da batalha” (*Guanabara Jornal n. 3*, 1920, p. 2).

Vale a pena chamar a atenção para a exibição desses cinejornais no Central, o mesmo cinema em que havia estreado, pouco tempo antes, no final de abril, o filme de enredo *Coração de gaúcho* (Luiz de Barros, 1920), produção da Guanabara-Film. Haveria algum acordo, envolvendo a exibição ou até a produção-exibição dos filmes, entre a Guanabara-Film e Gustavo Pinfildi, proprietário do Central? Como não foram encontradas indicações a esse respeito, resta a dúvida. De qualquer forma, percebe-se aqui o vínculo, pelo menos em termos da exibição, entre filmes naturais e de enredo produzidos pela Guanabara.

Poucos anos depois, no início de 1923, observa-se nova dobradinha entre a sala e a produtora. Em janeiro, entra em cartaz no Central o filme de enredo *O cavaleiro negro* (Luiz de Barros, 1923) e no mês seguinte lá é exibido o natural sobre os aviadores Hinton e Martins, que haviam completado o raid Nova York-Rio — ambas produções da Guanabara. Em 1923, no entanto, o que vai se destacar são as parcerias de Lulu com outro exibidor, Generoso Ponce, que naquele momento estava à frente de um circuito de treze cinemas, entre eles o Parisiense e o Rialto. Em agosto de 1923, chega-se a anunciar que Ponce havia se associado à Guanabara-Film, cujos estúdios iriam começar a ser construídos em breve no Rio (No mundo da tela, 1923, p. 3). Embora esses planos não tenham se concretizado, é possível creditar à parceria entre Ponce e Lulu a realização de algumas edições do *Guanabara-Jornal* e

dos filmes de enredo *Augusto Annibal quer casar!*, exibido em setembro no Parisiense, e *A Capital Federal*, lançado no Rialto em novembro.

É difícil precisar o número de edições do *Guanabara Jornal* em 1923. Foram encontradas referências às edições de número 1, 2 e 3. O *Guanabara Jornal n.1* mostra diversos assuntos, entre eles as comemorações do aniversário do Parisiense e o “salto da morte” executado pelo aviador Umberto Ré, em uma tarde dedicada à aviação no Derby Club (*Guanabara Jornal n. 3*, 1923, p. 10). O *Guanabara Jornal n. 2* também cobre acontecimentos recentes na cidade, como o jogo de futebol entre Vasco da Gama e São Christovão e a corrida no Derby com a presença do presidente da República (*Guanabara Jornal n. 2*, 1923, p. 12). Como as poucas referências encontradas ao *Guanabara Jornal n. 3* só mencionam o jogo entre Vasco e S. Christovão e coincidem com as datas da segunda edição, provavelmente se trata de um engano na numeração do cinejornal.

São anunciadas outras duas edições do *Guanabara Jornal* sem numeração. Uma delas, que recebe vários títulos, entre eles *O Ba-ta-clan no Rio!*, registra a viagem de navio entre Santos e Rio de Janeiro da companhia francesa, em sua segunda excursão ao Brasil, com destaque para as imagens da estrela Mistinguett (*O Ba-ta-clan no Rio!*, 1923, p. 1). De uma outra edição foi encontrado apenas o título, *Guanabara Jornal — O Rio por dentro e por fora*, exibido já em dezembro de 1923. Entre as edições do *Guanabara Jornal* em 1923 pelo menos três foram exibidas no Rialto ou no Parisiense — ou em ambos. É flagrante a relação com a produção de enredo da Guanabara-Film, que pouco depois, em setembro, lança no Parisiense a comédia *Augusto Annibal quer casar!*, que tem no elenco algumas *girls* do Ba-ta-clan, participação certamente facilitada pelo contato durante as filmagens do natural. Uma outra aproximação, temática, pode ser estabelecida entre o final da comédia, quando o protagonista foge em um aeroplano que levanta voo, e naturais da Guanabara que investem no enorme interesse do público pela aviação, seja mostrando as manobras aéreas promovidas no Derby Club, no *Guanabara Jornal n. 1*, seja nos naturais sobre aviadores.

No ano anterior, 1922, a Guanabara já havia filmado o grande acontecimento da chegada dos aviadores portugueses Sacadura Cabral e Gago Coutinho, os primeiros a realizar a travessia aérea do Atlântico Sul. No dia seguinte à chegada dos aviadores, que ocorreu no dia 17 de junho de 1922, já estreavam três naturais cobrindo o evento: o da Guanabara no Parisiense e outros dois, sem indicação de produtora, no Odeon e no Pathé. Logo depois, outros dois naturais estrearam no Ideal e no Central, este último creditando a produção à Brasilia-Film. Dois dias depois da estreia, o natural da Guanabara incorporou cenas adicionais, mostrando a visita dos aviadores ao Palácio do Catete e o encontro com o presidente Epitácio Pessoa, que havia acontecido na véspera (Sacadura e Gago, 1922, p. 12). Na disputa entre os diversos naturais em exibição, o acréscimo de cenas dava novo fôlego ao filme da Guanabara, que assim também se diferenciava dos muitos concorrentes. Ao longo dos anos 1920, os *raids* aéreos e a passagem de aviadores pelas cidades brasileiras foram frequentemente registrados em cinejornais e filmes naturais, em um movimento do qual a Guanabara-Film não deixou de tomar parte.

Os filmes da exposição

Durante o ano de 1922, a Guanabara irá se dedicar exclusivamente a filmes naturais, até onde a pesquisa apurou. Com exceção do filme sobre os aviadores portugueses, todos os outros giram em torno da Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, seja oficialmente ou não.²

Já em fevereiro de 1921, Luiz de Barros escrevia ao ministro da Justiça Alfredo Pinto, presidente da Comissão dos Festejos do Centenário. Sabendo que era intenção da Comissão “organizar um filme cinematográfico do Brasil”, Lulu coloca-se à disposição para realizá-lo (Barros, 1921a). Na carta, reproduz uma proposta semelhante que ele havia

2. Agradeço a Eduardo Morettin, que generosamente compartilhou a documentação referente a Luiz de Barros no Fundo da Comissão Executiva da Commemoração do Centenario da Independência, no Arquivo Nacional. Resultados desta pesquisa estão na sua tese de livre-docência (2023).

enviado anos antes ao Ministério da Agricultura, que incluía também a reconstituição do grito do Ipiranga, “obedecendo a mais absoluta verdade histórica” (idem).

Ele propõe um orçamento dos mais econômicos, como já era do seu feitio. Esta carta acaba constituindo um documento norteador para se compreender os valores envolvidos na produção de um natural. Lulu apresenta os preços do mercado: 1\$400 reis o metro do negativo, 1\$200 reis o metro do positivo, gastos de laboratório (luz, drogas, empregados etc.) em 500\$ reis por metro — ficando o preço de custo para a produtora de 3\$100 reis por metro. Levando em conta que a Comissão “certamente gozará de franquia alfandegária” em relação aos filmes importados, propõe que a Guanabara se encarregue do filme “mediante a pequena subvenção de 1\$000 reis por metro [...] correndo por sua conta as despesas de laboratório” (idem).

Sua proposta é solenemente ignorada. Nove meses depois, quando as propostas aceitas pela Comissão são divulgadas e a da Guanabara não está entre elas, Lulu volta a escrever ao ministro da Justiça, agora Joaquim Ferreira Chaves. Desta vez redige uma carta indignada por ter sido preterido, quando sua proposta havia sido uma das primeiras a serem enviadas. Volta a listar as credenciais de sua produtora, para em seguida apontar irregularidades de certos concorrentes aprovados, sobretudo quanto à ausência de laboratórios próprios e de experiência prévia como cinegrafistas, ao contrário do que haviam informado. “É contra tão clamorosa injustiça”, escreve Lulu, que ele pede ao ministro que interceda a seu favor (Barros, 1921b).

Seu pedido seria atendido, mas apenas meses depois, em meados de 1922. Enquanto as outras produtoras haviam assinado contrato em novembro de 1921, devendo entregar os filmes encomendados dali a oito meses, em 15 de julho de 1922, o contrato de Lulu só é assinado em 9 de agosto de 1922 com prazo de entrega para 30 de setembro, pouco mais de um mês depois. Ele fica incumbido de realizar filmes curtos sobre o Rio Grande do Sul, seguindo o programa estabelecido

pela Comissão, perfazendo um total de 5.000 metros, recebendo 7\$000 reis por metro — o mesmo preço pago às outras produtoras. A Guanabara-Film realizou 11 filmes curtos, que hoje constam na filmografia do diretor com o título *O Rio Grande do Sul*. São eles: *Brigada Militar do Rio Grande do Sul*, *Cidade de Pelotas*, *Cidade de Porto Alegre*, *Granja Carola e Frigoríficos Swift*, *Granja de Pedras Altas*, *Instituto Borges de Medeiros*, *Minas de Carvão S. Jeronymo*, *Portos do Rio Grande do Sul OT: Porto do Rio Grande*, *Sociedade Agrícola de Pelotas*, *Xarqueada do Cel. Pedro Osório* e *Trechos da Estrada de Ferro R. Grande do Sul* (Morettin, 2022, p. 46).

Pelos filmes sobre o Rio Grande do Sul, que totalizaram 3.044 metros, a Guanabara recebeu, em novembro de 1922, a quantia de vinte e um contos, trezentos e oito mil reis (21:308\$000). Uma vez entregues e aprovados esses curtas, Lulu ainda faria para a Comissão, neste mesmo ano, o natural *O glorioso Exército brasileiro*, com 1.089 metros (Morettin, 2022, p. 185). Para realizar as duas encomendas, Lulu recebeu, além do pagamento em dinheiro, milhares de metros em filmes virgens. Considerando sua proverbial economia nas filmagens, é possível pensar que o montante de filmes virgens recebidos explica, junto com a parceria com Generoso Ponce, o impulso na produção da Guanabara-Film no ano seguinte, em 1923.

Em seu livro de memórias, Luiz de Barros atribui o fato de ter sido inicialmente deixado de lado a alguns de seus “amáveis colegas” que teriam feito campanha contra ele junto às autoridades da Comissão (Barros, 1978, p. 68-9). Ele teria recebido a encomenda de filmar o Rio Grande do Sul somente depois do responsável pelo serviço de filmes da Exposição, Pádua Rezende, assistir aos dois curtas sobre fazendas no Rio de Janeiro realizados por Lulu a pedido de Vittorio Capellaro, que havia recebido a incumbência mas “não se julgava capacitado para o trabalho” (Barros, 1978, p. 68). Nesses dois curtas, conta Lulu, “dei umas viragens coloridas, misturando com uma tintura de cor diferente, do que resultou ficarem os dois filmes bastante atrativos” (Barros, 1978, p. 68-9). Em outra passagem, lembrando as filmagens

no Rio Grande do Sul, relata que filmou “a famosa e comprida ponte de Santa Maria [...] com a câmera instalada no limpa-trilhos de uma locomotiva” (Barros, 1978, p. 69). São observações preciosas, porque indicam alguns procedimentos estéticos e formais trabalhados nesses filmes, como a atenção dada ao uso da cor e o recurso aos *phantom rides*, característicos dos filmes de viagem realizados desde os primeiros anos do cinema, nos quais a câmera é acoplada a um veículo em movimento, estimulando o espectador a se identificar com o ponto de vista da câmera e a embarcar ele também na viagem que se desenrola na tela (Gunning, 2005, p. 133).

Mais dois naturais da Guanabara estão relacionados aos eventos da Exposição, embora não tenham sido encomendados pelo governo. Em 18 de setembro estreia no Parisiense o filme *A chegada do presidente de Portugal*, registrando a visita que ocorreu como parte do programa da Exposição (A chegada do presidente de Portugal, 1922, p. 4). Outro natural, *As grandes touradas do Centenário*, previsto para ser lançado no Parisiense no dia 5 de dezembro, tem sua exibição proibida, no que constitui um caso bem interessante para mostrar as ousadias da cavacão e as questões jurídicas que suscitavam.

Poucos dias depois de anunciada a exibição do filme, o Parisiense passa a exibi-lo de fato, com um aviso: “Em cumprimento à sentença do meritíssimo juiz da 1ª vara federal, a polícia entregou-nos ontem o filme de nossa propriedade *As grandes touradas do Centenário*, que indevidamente apreendera, há dias, a requerimento de Raposo e Gonçalves, exploradores do Coliseu Centenário” (*As grandes touradas do Centenário*, 1922 p12).

Uma explicação detalhada do episódio e de seus desdobramentos está em artigo publicado pelo jurista Candido Mendes quase dois anos depois, em julho de 1924, com o título “Direito cinematográfico”. Ele explica o caso, que acabara de ser julgado pelos ministros do STF. De um lado, havia a empresa que era concessionária exclusiva dos espetáculos promovidos no Coliseu do Centenário, um espaço anexo da

Exposição, inaugurado no dia 3 de dezembro de 1922 com a realização de corridas de touro. De outro, o Parisiense, que havia comprado da Guanabara-Film e programado para exibição o natural registrando as touradas. Acontece que Luiz de Barros não tinha autorização para entrar no Coliseu e filmar as apresentações. O que ele fez? Instalou a câmera “de cima do terraço da nova Casa de Saúde Dr. Pedro Ernesto”, vizinha do Coliseu, e de lá filmou o espetáculo (Mendes, 1924, p. 2).

Ao ver o filme anunciado, a empresa do Coliseu do Centenário requereu ao 3º delegado auxiliar, da Polícia Central, busca e apreensão dos filmes, obtendo também mandado de manutenção de posse do seu direito autoral sobre os espetáculos artísticos, mandato expedido pelo juiz da 1ª vara cível. A empresa Ponce & Irmão, do Parisiense, “correu à justiça federal, conseguindo do juiz seccional da 1ª vara mandado de reintegração na posse” dos filmes (idem). Havia um conflito de jurisdição, daí o caso ter ido ao Supremo Tribunal Federal, que por decisão unânime julgou a justiça federal “incompetente para tomar conhecimento dos crimes contra a propriedade literária, artística, industrial e comercial [...] e, portanto, para conceder mandado de busca e apreensão, quando se trata de propriedade artística, e para fins criminais” (idem). Candido Mendes comenta que

para o caso em apreço, isto é, para a boa compreensão do que concerne ao “direito cinematográfico”, que já agora vai constituindo um ramo especializado da atividade jurídica, é de grande relevância um dos fundamentos do acórdão sobre a desnecessidade de registro prévio do espetáculo artístico para garantir a propriedade autoral contra furtiva ou clandestina tirada de fitas cinematográficas (idem).

Na época da apreensão do filme, a Guanabara até tentou contornar a situação, enviando à Comissão da Exposição do Centenário uma solicitação para que pudesse filmar os espetáculos do Coliseu Centenário, sem ônus para a Comissão, e assim “completar a série de filmes,

dos festejos comemorativos do Centenário” (Verga, 1922). Ao que parece sem ter noção do que estava em jogo, a Comissão envia ofício à empresa do Coliseu solicitando que seja concedida licença para a Guanabara filmar os espetáculos, acrescentando: “se nisso não houver inconveniente à exploração da VV.SS., parecendo-me aliás que servirá o referido filme de reclame à mesma” (Comissão Organizadora, 1922). Finaliza afirmando que “estes filmes são destinados à exibição no recinto da Exposição”, o que mostra como a Comissão estava alheia às disputas comerciais e jurídicas envolvendo as filmagens (idem).

Anotações finais

A Guanabara-Film encerrou suas atividades em 1925. Depois de lançar o natural *O carnaval de 1925*, há uma referência à produtora em setembro, em nota que recruta candidatas a coristas de uma nova companhia teatral, convocando-as a comparecer aos escritórios da Guanabara-Film (Vasconcellos, 2013, p. 48). A nota indica que pelo menos até setembro daquele ano Lulu continuava a usar o nome e o escritório da produtora, só que desta vez para uma atividade ligada ao teatro de revista, mais especificamente à Companhia Tro-lo-ló, da qual ele se tornou diretor artístico. A partir de 1925 e até finais da década, seu trabalho vai se concentrar principalmente em espetáculos de palco, no quais atua como cenógrafo, diretor e empresário.

Ao tratar dos filmes de não ficção da Guanabara-Film, esta pesquisa tem a pretensão de se filiar a uma já longa linhagem. Desde os anos 1970, pesquisadores como Paulo Emilio Salles Gomes (1986), Jean-Claude Bernardet (2009) e Maria Rita Galvão (1975) enfatizavam ter sido a produção de naturais, e não os filmes de ficção, que garantiu a continuidade do cinema silencioso brasileiro. Desde então, vários estudos vêm se dedicando ao filmes naturais e cinejornais.

Os filmes de não ficção da Guanabara-Film seguiram formatos e temas comuns a outras produtoras, inclusive entrando nos territórios em que a concorrência era das mais disputadas, como os filmes de car-

naval, os registros dos feitos de aviadores e a produção encomendada pelo governo para a Exposição de 1922. No entanto, na Guanabara, ao contrário de muitas produtoras do período, os filmes de enredo foram produzidos com regularidade, não eram exceção. Esta característica da produtora estimula a quebrar certa tendência historiográfica de estudar as duas categorias de forma isolada e partir para observar — ou especular sobre — possíveis conexões entre filmes naturais e filmes de enredo, o que procuramos fazer neste capítulo. Para isso, mostrou-se fundamental entrelaçar as esferas de produção e exibição, identificando temas (a aviação, por exemplo), práticas (o acompanhamento sonoro especialmente preparado para o filme) e salas de exibição comuns tanto a filmes de enredo quanto a naturais produzidos pela Guanabara. A pesquisa sobre as produções da Guanabara aponta que, além das tradicionais fontes de financiamento dos naturais (governos, políticos, fazendeiros etc.), deve-se levar em conta também o papel de proprietários de salas e a própria dinâmica do mercado exibidor.

Acompanhar a experiência da Guanabara com os naturais permite uma maior aproximação com o mundo e as artimanhas do cinema de cavação. A continuidade desse tipo de produção envolvia constantes disputas entre produtoras, que não deixavam de ser um desdobramento da concorrência entre as salas de cinema. Além das disputas, havia parcerias entre produtoras, como aconteceu entre as empresas de Alberto Botelho e Luiz de Barros. À necessidade de “cavar” financiamentos e viabilizar a exibição dos filmes se juntava o recurso a procedimentos que não raro despertavam críticas, mas que se mostravam por demais proveitosos para serem evitados, como exibir versões de um mesmo filme em diferentes salas, reaproveitar cenas de outras produções e realizar filmagens sem a devida autorização.

Na Guanabara-Film, a produção de naturais não parece ser tanto um modo de viabilizar a realização de filmes de enredo, como alguns textos da historiografia clássica sugerem. Trata-se sobretudo de uma maneira, entre outras, de alcançar uma continuidade de produção, dentro de um meio cinematográfico marcado pela instabilidade.

Referências bibliográficas

A CHEGADA DO PRESIDENTE DE PORTUGAL. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 18 set. 1922, p. 4.

ALMA SERTANEJA. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 14 jun. 1919, p. 5.

ALMA SERTANEJA. **Jornal do Recife**, Recife, 22 jul. 1920, p. 3.

AS GRANDES TOURADAS DO CENTENÁRIO. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 10 dez. 1922, p. 12.

BARROS, Luiz de. Carta a Alfredo Pinto, Ministro da Justiça. Rio de Janeiro, 18 fev. 1921a. Protocolo n. 969". Arquivo Nacional (AN), Fundo I1, Comissão Executiva da Comemoração do Centenario da Independência (CECCI), pasta 2293.

BARROS, Luiz de. Carta ao Ministro da Justiça. Rio de Janeiro, 21 nov. 1921b, Protocolo n. 1542. Arquivo Nacional (AN), Fundo I1, Comissão Executiva da Comemoração do Centenario da Independência (CECCI), pasta 2293.

BARROS, Luiz de. **Depoimento ao Museu da Imagem e do Som**. Rio de Janeiro, 1967.

BARROS, Luiz de. **Minhas memórias de cineasta**. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1978.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CARNAVAL. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 10 mar. 1919, p. 10.

CARNAVAL. **A Noite**, Rio de Janeiro, 13 mar. 1919, p. 4.

COMISSÃO ORGANIZADORA. Ofício a Gonçalves & Cia. Coliseu do Centenário. Rio de Janeiro, 07 dez. 1922. Arquivo Nacional (AN), Fundo I1, Comissão Executiva da Comemoração do Centenario da Independência (CECCI), pasta 2318.

GALVÃO, Maria Rita. **Crônica do cinema paulistano**. São Paulo: Ática, 1975.

GOMES, Paulo Emilio Salles. "A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930)". In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Tereza (orgs.). **Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente**. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1986.

GONZAGA, Alice. **Palácios e poeiras — 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Record/Funarte, 1996.

- GUANABARA JORNAL N. 1. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 01 ago. 1923, p. 10.
- GUANABARA JORNAL N. 2. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 14 ago. 1923, p. 12.
- GUANABARA JORNAL N. 3. **A Razão**, Rio de Janeiro, 28 maio 1920, p. 2.
- GUNNING, Tom. "Camera movement". In: ABEL, Richard (ed.). **Encyclopedia of early cinema**. London, New York: Routledge, 2005, p. 132-136.
- LIMA, Pedro. "O cinema no Brasil — Filmes carnavalescos". **Selecta**, Rio de Janeiro, 07 mar. 1925, n.p.
- LIMA, Pedro. "O cinema no Brasil — Filmes detestáveis". **Selecta**, Rio de Janeiro, 09 mar. 1926, p. 14.
- MENDES, Candido. "Direito cinematográfico". **O Brasil**, Rio de Janeiro, 17 jul. 1924, p. 2.
- MORETTIN, Eduardo. **A participação do cinema nas exposições universais: história e cultura**. Tese de Livre Docência, ECA-USP, 2022.
- NO MUNDO DA TELA. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 07 ago. 1923, p. 3.
- O BAILE INFANTIL NO TEATRO RECREIO. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 12 fev. 1920, p. 9.
- O BA-TA-CLAN NO RIO!. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 09 ago. 1923, p. 1.
- O CARNAVAL DE 1919. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 11 mar. 1919, p. 10.
- O CARNAVAL DE 1919 (PIERROT E COLOMBINA). **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 21 mar. 1919, p. 12.
- SACADURA E GAGO. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 20 jun 1922, p. 12.
- VASCONCELLOS, Evandro Gianasi. **Entre o palco e a tela: as relações do cinema com o teatro de revista em comédias musicais de Luiz de Barros**. Dissertação de Mestrado em Imagem e Som, UFSCar, 2015.
- VERGA, Vittorio. Carta a Pádua Rezende. Rio de Janeiro, 06 dez. 1922. Arquivo Nacional (AN), Fundo I1, Comissão Executiva da Commemoração do Centenario da Independência (CECCI), pasta 2440.
- VIEIRA, João Luiz. "A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)". In: Schvarzman, Sheila e Ramos, Fernão (org.). **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc, 2018, p.344-391.

“Visão de futuro próximo na cidade do aço”.

Os projetos de construção de um cinema pela CSN em Volta Redonda/RJ.

Alessandra Souza Melett Brum

Este capítulo tem o objetivo de traçar um perfil dos projetos de cinema para a cidade de Volta Redonda/RJ pela Companhia Siderúrgica Nacional — CSN, de 1941 até a inauguração do Cine 9 de abril em 1959. Tomamos como fonte principal *O Lingote* (1953 a 1960), uma publicação oficial do Serviço de Imprensa da CSN¹, em cotejamento com publicações do período². Procuramos contextualizar e entender como os projetos de cinemas, propostos pela CSN para o lazer de seus operários, seguem a lógica de divisão social de classe, da qual o Estado Novo é tributário. Como afirma Alcir Lenharo:

1. Criado em 1953, *O Lingote* foi um jornal quinzenal (mensal a partir de 1957), com objetivo de estreitar as relações entre a CSN e seus empregados. Chegou a ter uma tiragem de 15 mil exemplares, sendo distribuído aos empregados da Usina e nas sucursais da empresa no Rio de Janeiro, Minas Gerais, Santa Catarina, São Paulo, Rio Grande do Sul e Nova Iorque. Além de informar sobre as atividades da empresa, possuía as seguintes sessões: Conheça seu colega de trabalho; Sociais; Tudo para o Lar; De tudo um pouco; Divertimento; O lingote nos esportes.

2. Aproveito para agradecer: Arquivo histórico da CSN; Arquivo da Memória Operária do Rio de Janeiro — UFRJ; Núcleo de Pesquisa e Documentação da FAU/UFRJ; Carlos Eduardo Giglio; Marcelo Paraíso Alves; Gustavo Machado; Luiza Amorim; Maria Cláudia Bonadio; Sérgio Puccini.

O Estado Novo levou a sério a existência da luta de classes, assim como as possibilidades reais da classe operária no jogo do poder. A estratégia jurídica de aliciamento e a proposta corporativista de sindicalização apontam para uma política especialmente orientada de controle da classe operária e de sua reestruturação a partir da orientação imprimida pelo poder. (1986, p. 22).

É com a decisão de Getúlio Vargas de criar a Companhia Siderúrgica Nacional — CSN, em 1941, que a cidade industrial de Volta Redonda nasce pelas mãos do arquiteto e urbanista Atílio Corrêa Lima³. O modelo de cidade industrial do francês Tony Garnier foi a grande inspiração de Corrêa Lima para o plano urbanístico da cidade que será conhecida no Brasil como “Cidade do Aço”. Neste modelo, a cidade é estratificada e segue a hierarquia funcional da empresa. A racionalidade da cidade industrial, com ruas numeradas, definia com clareza todos os espaços urbanos: trabalho, moradia, lazer, serviços em um ordenamento que possibilitava a CSN um controle completo dos seus funcionários, tanto na esfera do trabalho quanto na do lazer⁴. Lopes (2023, p. 68) assinala que “o plano de Volta Redonda deveria contribuir para exaltar o industrialismo, sublinhar a política social do governo e especializar, através do desenho e do equipamento da cidade, o homem novo que estava sendo construído”.

Já no plano original da cidade industrial de Volta Redonda, o arquiteto Atílio C. Lima prevê a construção de um Cine-Teatro, em total sintonia com o projeto de modernidade propagandeado pela ditadura do Estado Novo, no qual o cinema não é coadjuvante.

3. Atílio Corrêa Lima foi engenheiro-arquiteto, urbanista e paisagista. A convite de Lúcio Costa, torna-se professor da Escola Nacional de Belas Artes onde juntos implementam a disciplina de urbanismo no Brasil. Faz parte da primeira geração de arquitetos modernistas, ao lado de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, dentre outros.

4. Importante ressaltar que para além do projeto urbanístico baseado na hierarquia funcional, a cidade de Volta Redonda possui uma estrutura militarizada que foi garantida através dos Decretos-leis 4.309 e 4.937 de 1942, que estabelecem a CSN como empreendimento de interesse à defesa nacional. Não à toa, apesar de não constar no plano urbanístico da cidade, um dos primeiros atos foi a criação de uma polícia própria no intuito de garantir a ordem na nova cidade.

Em função da morte abrupta de Atílio C. Lima em 1943, em um acidente de avião, o desenvolvimento efetivo do projeto urbanístico de Volta Redonda acabou ficando a cargo de uma equipe de arquitetos que compunham o Escritório Técnico da CSN. Mudança que em nada afastou o empreendimento da ideologia do Estado Novo que tem a CSN como um dos símbolos do “Brasil do futuro”. Em visita às obras da CSN em 1943, Getúlio Vargas, em pronunciamento, diz:

(...) Meus senhores, eu vos felicito pelo que haveis realizado em prol do Brasil, esta cidade industrial será um marco da nossa civilização, um monumento a atestar a capacidade da nossa gente, um exemplo com tal poder de evidência que afastará quaisquer dúvidas e apreensões sobre o futuro, instituindo no país um novo padrão de vida e uma nova mentalidade. (Morel, 1989, p. 48).

O discurso de Vargas reafirma sua política de industrialização para o Brasil que forja um futuro calcado na ideia de modernidade e na criação de um homem novo. Discurso esse que será reforçado incessantemente pela empresa, que procura educar e moldar os seus funcionários para serem exemplos na disciplina e obediência. No entanto, vale ressaltar que os trabalhadores que foram construir a CSN estavam bem distantes desse futuro, como afirma o Gal. Edmundo de Macedo Soares, que foi presidente da CSN, em entrevista a pesquisadora Regina Morel:

Os homens que vieram construir Volta Redonda, espontaneamente ou recrutados em seus estados, eram bisonhos, quase sempre mal tratados, completamente ignorantes do que seria uma usina siderúrgica. (...) Em geral, só conheciam quatro ferramentas: a enxada, a foice, o machado e o facão. (Morel, 1989, p. 15).

Segundo dados do pesquisador americano Oliver Dinius (*apud* Silva, 2022), 69% dos trabalhadores migrantes para Volta Redonda eram negros oriundos da zona rural, a grande parcela vinda da Zona da Mata

Mineira. A promessa de uma vida melhor em relação às condições do campo, o salário maior pago pela CSN e o discurso de que os trabalhadores estavam ajudando a construir um futuro para o país, fizeram com que migrassem para Volta Redonda muito mais pessoas do que a CSN poderia absorver, criando já nos anos iniciais uma cidade dividida. A “cidade nova” e planejada pela CSN e a “cidade velha” fora do domínio da empresa.

Consideramos essas questões sociais relativas à formação da cidade de grande importância para entender que os equipamentos de lazer construídos e financiados pela CSN para Volta Redonda, foram idealizados e pensados dentro da lógica da hierarquia funcional da empresa, com divisão social de classe e não atendiam a toda a população. Como afirma Fábio Araújo sobre os clubes sociorrecreativos da cidade:

(...) nota-se uma variedade de clubes sociorrecreativos ligados aos trabalhadores da CSN. Havia os específicos para supervisores, diretores e gerentes; outros para engenheiros e técnicos qualificados; e outros, ainda, para os operários não qualificados, assim como alguns clubes se restringiam aos moradores de determinados bairros da cidade planejada. Com isso, a estratificação e segregação a partir da diferenciação dos trabalhadores, que influenciavam a disposição das habitações e dos bairros no espaço urbano, também se refletiam no funcionamento do clube e na sua localização. (Araújo, 2015, p. 16).

Defendemos que os projetos de cinemas da CSN para a cidade foram pensados também dentro dessa lógica hierárquica, com foco direcionado a um grupo de funcionários mais qualificados. De todo modo, antes de se concretizar o que se havia planejado, a CSN construiu, de forma provisória, já na década de 1940, o Cine Santa Cecília (Araújo, 2015). Com instalações pouco modernas e muito desconfortáveis, foi apelidado de “Cine meio-metro” e “Poeirinha”. O Cine Santa Cecília era

uma das únicas atrações da nascente cidade de Volta Redonda e, ainda distrito de Barra Mansa⁵.

Figura 1 na página 212.

A CSN concedeu a empresa Delta Ltda.⁶ a exploração do Cine Santa Cecília. Mas, a partir de 19 de dezembro de 1955, a CSN escolhe o Clube dos Funcionários para administrar o Cine Santa Cecília⁷. Segundo cláusula I do contrato entre as partes, o imóvel “seria cedido por empréstimo gratuito e a título precário, pelo prazo de três anos prorrogáveis por igual tempo até a inauguração do Cinema 9 de abril” (Costa, 2004, p. 458).

O Clube dos Funcionários surge da iniciativa de jovens engenheiros que haviam sido barrados em um baile na cidade de Barra Mansa em 1942. Sem sede própria, o Clube dos Funcionários teve apoio da CSN e seus eventos aconteciam dentro das instalações da indústria. Como afirma Fábio Araújo, “desde o primeiro instante, o clube era caracterizado como uma associação destinada aos funcionários mais qualificados da empresa” (Araújo, 2015, p. 20). Lembramos que o Cine Santa Cecília era um cinema provisório e precário e que diferente das demais atividades do Clube dos Funcionários⁸, era frequentado pelo trabalhador comum.

Foi somente na década de 1950, com a expansão das atividades da CSN, sobretudo após o funcionamento do Alto forno nº 2, ativado pelas mãos de Getúlio Vargas, que os principais projetos de lazer e cultura

5. Em 1948, fora da cidade planejada, estava em construção em Volta Redonda o Cine Avenida, com uma lotação para 1500 lugares. O empreendimento era dos empresários Camarenano, Montuori e Leal proprietários dos seguintes cinemas na região: Palácio e Éden em Barra Mansa; Esperança em Barra do Piraí; Glória em Três Rios; Odeon em Pinheiral; Piracema em Santanésia e; Progresso em Piraí. (Cine-repórter, 8 de maio de 1948, p. 8)

6. Além do Cine Santa Cecília em Volta Redonda, a empresa Delta Ltda. administrava também os cinemas Fluminense (Distrito Federal), Caxias (Caxias/RJ); Glória (São João do Meriti/RJ). Informações retiradas de uma ação publicitária na Revista Cine Repórter, 25 de junho de 1955, p. 56.

7. Em 1956, passou por uma reforma, trocando as poltronas e melhorando suas condições de exibição.

8. Os bailes, jantares, e demais atividades eram realizados no Hotel Bela Vista, o primeiro espaço construído na nascente cidade para receber engenheiros e técnicos estrangeiros e qualificados. Portanto, um espaço bastante elitizado.

na cidade são efetivados com um novo plano de urbanização, agora sob a direção do arquiteto Hédio Modesto⁹. Se Atílio Corrêa projetou uma cidade para 15 mil habitantes, a CSN agora encomendava um plano urbanístico para 100 mil habitantes, com intuito de “disciplinar o crescimento de Volta Redonda” (O Lingote, 10 jun. 1953, p.1 e 9), que a essa altura já havia se expandido descontroladamente para fora da área planejada.

Em 10 de agosto de 1953, em matéria de O Lingote intitulada “Moderno cinema para a cidade do Aço”, a CSN anuncia seu mais novo empreendimento para a cidade, com um olhar para o futuro e em sintonia com o seu projeto de expansão. Trata-se de um anteprojeto de um Cine-Teatro assinado pelo arquiteto Sérgio Bernardes.

Figura 2



Cinema projetado por Sérgio Bernardes.

Fonte: *O Lingote*, 10 ago. 1953, p. 12

9. A direção da CSN teria convidado o arquiteto Afonso Eduardo Ready, que declina do convite e indica Hédio Modesto para a função.

O anteprojeto de Sérgio Bernardes comportaria “cinema, teatro, um clube recreativo no terraço, além de moderno conjunto de apartamentos, ocupando os demais pavimentos do prédio de 8 andares”. O cinema teria capacidade para 1970 lugares e foi idealizado para ser um cinema com projeção em terceira dimensão, com cabines laterais de projeção. O anteprojeto previa ainda um foyer de 600 m² para evitar os “apertados e empurrões, quando se abrem as portas, causando incidentes desagradáveis”. A fachada do cinema teria um sistema de cartazes móveis, “tal como num tabuleiro de damas... fugindo da aparência sempre igual e monótona da maioria dos cinemas brasileiros”. O teatro, com capacidade para 880 lugares, está em um espaço separado do cinema, mas ambos ocuparão a parte inferior do prédio (O Lingote, 10 ago. 1953, p.11). Como podemos notar pela descrição trata-se de um anteprojeto pensado para ser funcional. Possui características bem modernas e segue uma tendência na arquitetura dos cinemas do período.

Como apontou a pesquisadora Paula Santoro (2004, p. 202), na década de 1950, os projetos de cinema adotam uma arquitetura mais especializada “com a melhora da visibilidade do espectador, estudos de acústica, melhoria na qualidade da projeção, aumento do tamanho das telas, da capacidade das salas. O edifício moderno era ao mesmo tempo confortável e funcional”. Apesar do anteprojeto, da divulgação e aprovação do empreendimento pela Diretoria da CSN, o Cine-Teatro de Sérgio Bernardes não saiu do papel. Dois eventos em 1954 podem lançar luz sobre os motivos da sua não execução. Em 17 de julho de 1954, Volta Redonda se emancipou de Barra Mansa. Quase um mês depois, em 24 de agosto de 1954, Getúlio Vargas se suicida¹⁰. Acreditamos que os dois acontecimentos possam ter alterado os planos da diretoria, que passa aos poucos a ter um papel menos intervencionista na cidade.

O arquiteto Sérgio Bernardes, quase que na mesma época é incumbido pela diretoria da CSN de projetar o Pavilhão de Volta Redonda, “*stand*”

10. O suicídio de Getúlio Vargas causou grande comoção no país e em especial na cidade de Volta Redonda. Curiosamente não há uma única palavra sobre a morte de Vargas em O Lingote, jornal da CSN.

da CSN na 1ª Feira Internacional de São Paulo inaugurado em fevereiro de 1955 no Parque do Ibirapuera. De acordo com Fausto Sombra (2023, p. 173):

Na referida planta, observa-se o piso interno quadriculado em duas cores, responsável por definir o trajeto dos visitantes, e uma legenda no canto direito inferior descrevendo simploriamente os acessos e os elementos representados no seu interior, sendo: 1) acesso das rampas; 2) entrada do pavilhão; 3) painéis; 4) cinema em pé; 5) saída; 6) tela; 7) vedação; 8) informações.

Para que o público pudesse ter uma melhor fruição ao assistir aos filmes, foi feita uma vedação interna aplicada nos vidros de um dos lados do edifício. Vale ressaltar que o filme institucional é um recurso muito utilizado pela CSN, que desde o início de suas atividades investiu em produções cinematográficas como parte da propaganda da empresa¹¹.

O Pavilhão de Volta Redonda é uma das obras emblemáticas da estratégia da CSN para incentivar o uso de estruturas metálicas. Em 1953, cria a Fábrica de Estrutura Metálicas – FEM, “com o duplo objetivo de contribuir para a expansão da Usina de Volta Redonda e estimular o consumo de aço na arquitetura no Brasil.” (Vanderlei, 2016, p. 3 *apud* Nobre, 2010, p. 34).

A CSN foi presidida de 1950 a 1953 pelo Gal. Sylvio Raulino de Oliveira e pelo Gal. Edmundo de Macedo Soares e Silva, de 1954 a 1959. O Gal. Edmundo de Macedo Soares integrou a Comissão Executiva do Plano Siderúrgico Nacional (1940–1941), como diretor técnico na época em que ainda era Tenente-coronel. Isso nos parece importante, porque é justamente na gestão dele à frente da empresa que o projeto de cidade

11. São inúmeras as matérias em *O Lingote* que dão conta da produção de curtas financiados pela CSN. A partir da Filmoteca Brasileira realizamos um levantamento preliminar dos filmes e cinejornais que trazem a CSN como tema. De 1940 a 1970 catalogamos 52 filmes. A CSN investiu na produção em pelo menos 10 filmes documentários, dirigidos por Marco Carneiro de Mendonça, Jean Manzon, John Waterhouse, Humberto Mauro, Sérgio Santeiro.

concebido no processo de implantação é retomado. Complexo esportivo, cinema, igreja, colégio, hospital, rádio e praças começam a sair do papel. A própria escolha do arquiteto Sérgio Bernardes para o desenvolvimento dos projetos para a CSN parece ter sua razão de ser. Como afirma Fausto Sombra (2023, p. 321):

(...) Sérgio Bernardes fazia parte de um seleto grupo de arquitetos e profissionais brasileiros que se arriscaram na adoção do aço como elemento estruturador de algum dos seus projetos, a começar por sua ainda tímida, comparada ao próprio Pavilhão de Volta Redonda —, porém essencial experiência na residência de Lota de Macedo Soares, quando lançou mão de vigas treliçadas executadas em loco, com uso de vergalhões para estruturação dos grandes e pouco inclinados panos de cobertura.

O Gal. Edmundo de Macedo Soares e Silva era primo do pai da Lota de Macedo Soares, o jornalista José Eduardo Macedo Soares. A rede de sociabilidade e a inovação em métodos construtivos talvez possa ser um bom parâmetro para explicar a escolha de Sérgio Bernardes pela direção da CSN para a realização dos projetos citados. De todo modo, o projeto arrojado de cinema para a cidade de Volta Redonda, como já comentamos, não foi executado.

Para a atividade cinematográfica no Brasil, o ano de 1954 também é emblemático. Assistimos à derrocada do sonho de uma indústria de cinema no Brasil, com a falência da Cia. Cinematográfica Vera Cruz. Mas, em Volta Redonda, que vive um momento de expansão e figura como modelo de modernidade para o Brasil, nenhuma crise encontra lugar. Não é à toa que se procure uma solução para a crise da Vera Cruz no modelo de economia mista da CSN (Cine Repórter, 12 dez.1953, p. 8). Aliás, modelo que estaria presente também nas discussões das “Bases para a formação do Instituto Nacional de Cinema, para uma Cia. Mista de produção e para uma distribuidora de amplo domínio”, que como sabemos, sairá do papel, em 1966, e no caso da distribuição, em 1969, com a Embrafilme.

A segunda parte do plano é ocupada pela ideia de criação nos moldes de Volta Redonda, mas adaptadas naturalmente às peculiaridades do cinema, de uma Companhia Mista de Capitais, com subscrição de 515 de ações por parte do governo e o restante de particulares. [Alberto] Cavalcanti destacou que a Companhia teria um regimento que a garantiria inteiramente livre de predominâncias exteriores ao meio cinematográfico que formaria sua administração, operando como qualquer outro consortium produtor privado e sendo apenas fiscalizada pelo órgão do governo, que neste caso, seria o Instituto ou o Conselho. (Cine repórter, 28 abr. 1951, p. 8).

Nos festejos do 14º aniversário de fundação da CSN, em 9 de abril de 1955, a Companhia realizou uma série de atividades comemorativas. Inaugurou-se o Colégio Nossa Senhora do Rosário para as moças da elite da cidade, entra no ar a emissora de rádio da CSN, Estação ZYP-26 e, se instalou o canteiro de obras da sede própria e do Cine 9 de abril do Clube dos Funcionários, sob as mãos do arquiteto Glauco do Couto Oliveira e do projetista Ricardo Tommasi¹². Detalhes do projeto do Cinema e da sede do Clube dos Funcionários somente serão divulgados em *O Lingote* em 9 de junho de 1955, com a manchete “Visão de futuro próximo na cidade do aço”. A matéria informa que a estrutura metálica para o cinema já estava em confecção¹³. A CSN investiu o montante de 30 milhões de cruzeiros¹⁴, ficando toda a administração a cargo do Clube dos Funcionários. Chama a atenção que um empreendimento dessa monta, seja financiado pelo poder público em um momento em que subsídios estatais na área não eram comuns¹⁵.

12. Ambos os arquitetos fazem parte do Escritório Técnico da CSN. Em parceria, os dois realizaram o projeto da Capela do Colégio Nossa Senhora do Rosário, o Recreio dos Trabalhadores e o Escritório Central da CSN, entre outros.

13. Como já comentamos, o emprego do aço é incentivado e é material valorizado, podendo ser empregado dos mais diversos modos, até na construção de poltronas para os cinemas. Como informa matéria do Cine Repórter de 9 de junho de 1951, as poltronas são feitas de “aço prensado, um novo modelo da vitoriosa indústria paulista Brafor, a construtora da famosa Brafor-recuável, que equipou o notável Cine Marrocos desta capital”.

14. Aproximadamente 11 milhões de Reais ou 2 milhões e 250 mil dólares.

15. Não à toa o Cinema recebe o nome da data de fundação da CSN.

Figura 3 na página 212.

Edificado no coração da cidade planejada, o Cine 9 de abril foi inaugurado em 27 de fevereiro de 1959. “Satisfazendo antigos anseios do público voltarredondense, ocorreu sensacionalmente a estreia do Cine 9 de abril, luxuosa casa de espetáculos que honra os foros de civilização e requintado bom gosto, da família siderúrgica” (*O Lingote*, fev./mar. 1959, p. 1). A matéria dá conta de um cinema com capacidade para 2.000 pessoas, mas em nome do conforto foram instaladas apenas 1.505 poltronas.

Segundo *O Lingote*:

O salão de exibições achava-se equipado com as mais perfeitas instalações técnicas. Sua tela mede 18 metros de largura por 7,5 metros de altura; cabine de projeção conta 3 projetores Gaumont katee, modelo GK-21 de luxo, sistema sonoro para estereofônico (magnéticos, de 4 faixas) e pespecta, ótico e magótico. (...)

A sala de espera, de 106,70m², é decorada com estilo moderno e dotada de poltronas estofadas, piso de mármore e bebedouro. Outras dependências, como a sala do gerente, 2 camarins de 17,17 m², salão de chá medindo 129,25 m² e 4 sanitários, acompanham a linha de grande apresentação observada nas peças principais. (*O Lingote*, fev./mar. 1959, p. 12).

Os 3 projetores contavam com equipamento da *Rank Precision Industries*, de Londres, que possibilitava a exibição de filmes em três sistemas: *Vistavision*, panorâmico e Cinemascope. O Cine 9 de abril contava ainda com um sistema de ar refrigerado e as paredes de revestimento acústico.

O material de divulgação do Cine 9 de abril por ocasião da inauguração ressalta a modernidade do cinema, onde se lê: “o nosso equipamento

já não será mais privilégio exclusivo das grandes Metrôpoles como Rio, São Paulo, Nova York, Londres e Paris”. (Panfleto, 1959). A imprensa na época destacava a modernidade e o luxo da nova sala de cinema. Pedro Lima em coluna publicada em 04 de março de 1959, em *O Jornal*, intitula sua matéria “Até Volta Redonda põe o Rio no Chinelo”.

O filme da estreia foi exibido em cinemascope, *Noites de Mardi Gras* (Edmund Goulding, 1958), um drama romântico musical da 20th Century Fox¹⁶. A renda da bilheteria foi totalmente doada a Liga Barramansense contra Tuberculose; Santa Casa de Barra Mansa; Associação dos Pais e Amigos dos excepcionais e a Associação de Proteção à Infância e à Maternidade. Essa venda de ingressos destinada a caridade, apesar de ser prática corrente no período, demonstra o caráter elitista do cinema e a imagem que pretende construir na cidade.

Com o Cine 9 de abril, a CSN acreditava ter entregado um cinema para a “família siderúrgica”, expressão usada em seu quinzenal *O Lingote* para se dirigir aos seus funcionários. Como alguns autores demonstraram a ideia de família é recorrente nos discursos do Estado Novo (Gomes, 1988, p. 527), o presidente Getúlio Vargas ficou conhecido pela alcunha de “pai dos pobres” e no caso de Volta Redonda, a CSN é a “mãe”. Segundo Morel, o projeto de “família siderúrgica” era uma “tentativa de disciplinamento e domesticação da força de trabalho, extrapolava o espaço fabril, implicando em intervenções também sobre a esfera familiar dos trabalhadores” (Morel, 1989 p. 79). Esse disciplinamento e domesticação passava pelo orgulho de pertencimento desse empreendimento que era a CSN e a cidade de Volta Redonda como modelo de Brasil. Essa lógica perdurou por muito tempo. É bom lembrar que todos os presidentes até a redemocratização visitaram Volta Redonda. O projeto de nação moderna e desenvolvida passava por Volta Redonda, símbolo da modernidade econômico-social do Brasil.

16. Vale destacar que a programação do Cine 9 de abril, a partir da sua inauguração, era anunciada nos principais jornais do país junto a programação dos cinemas das luxuosas salas da rede Metro (Passeio, Copacabana e Tijuca) do Rio de Janeiro.

Segundo fontes orais e material institucional do Clube dos Funcionários¹⁷, por muitos anos foi exigido aos homens o uso de paletó e gravata para adentrar as dependências do luxuoso Cine 9 de abril. Apesar da exigência do paletó e gravata ser comum em casas de espetáculos e uma veste de lazer masculina até pelo menos os anos 1970, sua obrigatoriedade em uma cidade em que a classe operária é oriunda da zona rural, formada por negros e pobres, acentua o caráter distintivo e hierárquico das classes sociais. Como afirma Leonardo Ângelo (2022, p.95), “(...) o final dos 1950 e início dos anos 1960 foram marcados pela expulsão dos negros dos clubes da empresa, uma ação oficiosa e não oficial”. Segundo o autor, os elementos de moralidade, costumes e gênero foram centrais neste processo. O que sugere que o Cine 9 de abril não tenha sido construído para o lazer da massa de operários, mas para o lazer da parcela elitizada dos funcionários da CSN. Aos Ari-gós, como foram chamados os trabalhadores pioneiros na construção da CSN, dentro da cidade planejada, restava frequentar o Cine Santa Cecília, que apesar da inauguração do Cine 9 de abril¹⁸, continuou a funcionar durante um bom tempo¹⁹. Como afirma José de Souza Martins (p. 33) “a modernidade se apresenta assim como a máscara para ser vista. Está mais no âmbito do ser visto do que no do viver”.

Aliado aos pioneiros da arquitetura moderna, os projetos de cinema para a cidade do aço encontram-se em perfeita simbiose nesta relação do Estado e classe trabalhadora que se alinhava com o discurso de um Brasil como país do futuro. Como afirma Paulo Arantes (2023, p. 11), “um dos mitos fundadores de uma nacionalidade periférica como o Brasil é o do encontro marcado com o futuro. Tudo se passa como se desde sempre a história corresse a nosso favor”. O cinema, arte moderna, foi espaço de lazer privilegiado nesta construção de uma

17. Sobre isso, ver: <https://clubedosfuncionarios.com.br/site/clube/historia>. Acesso em 28 abr. 2024.

18. O Cine 9 de abril foi tombado por decreto municipal nº 2.070 de 06 novembro de 1985. A diretoria do Clube dos Funcionários solicitou o destombamento em 14 de março de 1988. Em 1990, o Instituto Estadual do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro, realiza o tombamento definitivo. Atualmente possui exposições irregulares, sendo o espaço mais utilizado para atividades teatrais e espetáculos musicais.

19. O Cine Santa Cecília fechou em definitivo suas portas em 30 de novembro de 1976 (Opção, 12 a 18 dez. 1976, p. 6). O cinema foi demolido e hoje, no local, há um edifício com salas comerciais, conhecido como Shopping 33.

ideia de “homem novo” e de país do futuro. Esse futuro propagandeado pela CSN não chegou para todos. Aliás, esse encontro marcado do Brasil com o futuro ainda não chegou.

Referências Bibliográficas

ARANTES, Paulo. **A fratura Brasileira do mundo**. Visões do laboratório brasileiro da mundialização. São Paulo: Editora 34, 2023.

ARAÚJO, Fábio Salgado. A Companhia Siderúrgica Nacional (CSN) e as Políticas Sociais de Lazer para os trabalhadores: Os clubes sociorrecreativos. **Licere**, Belo Horizonte, v. 18, n.3, set/2015, p. 1–35.

“BASES para a formação do Instituto Nacional de Cinema, para uma Cia. Mista de produção e para uma distribuidora de amplo domínio”. **Cine Repórter**, São Paulo, 28 abr.1951, p. 8. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 28/04/2024.

BÊDE, W. **Volta Redonda na Era Vargas (1941–1964)**. Volta Redonda: SMC/PMVR, 2004.

BRETAS, A. O Serviço de Recreação Operária (1943-1945): uma experiência do governo Vargas no campo do não-trabalho. **Caderno Arquivo Edgard Leuenroth — Esportes e trabalhadores**, Campinas, v.16, n.28, 2010, p.149–174.

CALIFE, Magali Nogueira da Silva. **A relação capital trabalho na gênese da CSN**. 2000. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Severino Sombra, 2000.

COSTA, Alkindar. Volta Redonda. **Ontem e Hoje. Visão histórica e estática**. Edição do autor, 2004.

CONHEÇA A HISTÓRIA DO CLUBE DOS FUNCIONÁRIOS. Disponível em: <https://clubedosfuncionarios.com.br/site/clube/historia>. Acesso em 28 abr. 2024.

GOMES, Ângela de Castro. A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e o privado. In: **História da Vida Privada**. Vol. 4, São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 489-558.

GONZAGA, Alice. **Palácios e Poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

HISTÓRIASDECINEMAS. Disponível em: <https://www.historiasdecinemas.com.br/>. Acesso em 28 abr. 2024.

“INTERVIRÁ o governo no Cinema Nacional”. *Cine Repórter*, São Paulo, 12 dez. 1953, p. 8. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 28/04/2024.

LENHARO, Alcir. **A sacralização da política**. Campinas: Papirus, 1986.

LIMA, Pedro. “Até Volta Redonda põe o Rio no chinelo”. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 04 mar. 1959, p. 02. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 28/04/2024.

LOPES, Alberto. **A Aventura da Forma. Urbanismo e Utopia**. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2023.

MARTINS, José de Souza. **A sociabilidade do homem simples**. São Paulo: Contexto, 2021.

MOREL, R. L. de M. **A Ferro e Fogo Construção e Crise da “Família Siderúrgica”**. O Caso de Volta Redonda (1941–1968). Tese de doutorado em Sociologia, USP, 1989.

O LINGOTE. *Jornal Quinzenal da CSN*. Rio de Janeiro, 1953–1960.

PROJETO MEMÓRIA SÉRGIO BERNARDES. Disponível em: <https://www.bernardes.arq.com.br/projeto-memoria/sergio-bernardes/>. Acesso em 29 de maio de 2023.

SANTORO, Paula Freire. **A relação da sala de cinema com o espaço urbano em São Paulo. Do provinciano ao cosmopolita**. Dissertação de Mestrado, USP, 2004.

SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DO RIO DE JANEIRO. Processo de tombamento do Cine 9 de abril nº E-03/18.147/88. Rio de Janeiro, 1988.

SILVA, Leonardo Ângelo da. **Uma cidade em preto e branco. Relações raciais, trabalho e desenvolvimentismo em Volta Redonda**. Curitiba: Appris, 2022.

SOMBRA, Fausto. **Três Pavilhões de Sérgio Bernardes**. Contribuição à vanguarda arquitetônica moderna em meados do século 20. Rio de Janeiro: Romano Guerra, 2023.

VANDERLEI, Alexandre Bahia. **Pavilhão da CSN 1954**: Recorrência e Manifesto de modernidade. In: Seminário DOCMOMO_BR, 11., 2016, p. 1-12. Recife. Anais eletrônicos. Disponível em: https://www.bernardesarq.com.br/wpcontent/uploads/2016/11/pavilhao_da_csn_1954_-_alexandre_bahia_vanderlei_0.pdf. Acesso em 28 abr. 2024.

A vocação do cinema: um “especial” de Haroldo Marinho Barbosa para o programa *Cinemateca*¹

Luís Alberto Rocha Melo

Introdução

Este capítulo trata de um “especial” de televisão realizado em 1978 por Haroldo Marinho Barbosa para o programa *Cinemateca*, produzido pelo Setor de Rádio e Televisão (SRTV) da Embrafilme e veiculado pela TV Educativa do Rio de Janeiro (TVE-Canal 2). *A vocação do cinema* foi ao ar no dia 1º de maio de 1978, às 23:05h (“Televisão”, 1978, p. 7). Acompanhado de uma equipe mínima, que incluía o fotógrafo Walter Carvalho, o assistente de fotografia José Mariani e o eletricitista Ulysses Alves, Haroldo Marinho Barbosa entrevistou, em 16 mm, diferentes

1. O presente trabalho está inserido no projeto de pesquisa “Subsídios para uma *historiografia audiovisual*: o acervo do Setor de Rádio e Televisão da Embrafilme (1976-1980)”, que desenvolvo através do Grupo de Pesquisa CNPq Historiografia Audiovisual, coordenado por mim e vinculado ao PPG em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (IAD-UFJF), com financiamento da Fapemig (2022–2025). O acervo do SRTV encontra-se depositado no Centro Técnico Audiovisual (CTAv) do Rio de Janeiro. O trabalho está sendo realizado em conjunto com a pesquisadora Natália de Castro e a técnica de preservação Luara Marins, ambas funcionárias da área de Preservação e Difusão do Acervo do CTAv, e com o aluno do Bacharelado em Cinema e Audiovisual da UFJF, Enrico Gonçalves Mancini, bolsista da Fapemig. Esse mesmo projeto é o tema do meu pós-doutorado (2023-2024), desenvolvido na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), junto ao PPG em Ciência, Tecnologia e Sociedade, com a supervisão do Prof. Dr. Arthur Autran.

cineastas atuantes no Rio de Janeiro, pontuando cada depoimento com trechos dos respectivos primeiros filmes.²

Além do próprio Haroldo, o programa conta com a participação dos cineastas Sérgio Santeiro, Paulo Thiago, Zelito Viana, Neville D'Almeida, Mário Carneiro, Antônio Carlos Fontoura, Domingos de Oliveira e Arnaldo Jabor. A apresentação é feita pela atriz Cidinha Milan, na época conhecida por integrar o elenco da novela *Gabriela*, um grande sucesso da TV Globo (1975). Logo no texto de abertura, ela afirma: “O cinema sempre foi considerado como um claro desvio das opções normais”. A frase antecipa o tom irônico e bem-humorado que atravessa todo o programa. Ao longo dos três segmentos que compõem os 70 minutos de *A vocação do cinema*, duas perguntas se repetem e emolduram as conversas: 1) por que o entrevistado escolheu o cinema; 2) se ele por acaso se arrependeu dessa escolha.

Entre os anos de 1976 e 1980, o SRTV da Embrafilme produziu e veiculou na TVE do Rio os programas *Cinemateca* e *Coisas nossas*. O primeiro, iniciado em 1976, tinha um teor mais jornalístico e documental. Veiculava reportagens, realizadas em película reversível 16 mm, sobre temas variados relativos ao cinema brasileiro, e um grande número de entrevistas e depoimentos colhidos com diversos profissionais da área, atuantes nos anos 1970 e mesmo em épocas anteriores, como Luiz de Barros, José Medina, Amácio Mazzaropi, Victor Lima Barreto e Humberto Mauro. Já *Coisas nossas*, que começou a ser transmitido em 1978, programava semanalmente três curtas-metragens intercalados por comentários ou entrevistas com diretores. O programa também exibia, ocasionalmente, entrevistas com o público que assistia aos filmes em sessões especiais, realizadas em espaços diversos (escolas, conjuntos habitacionais, construções etc.). A participação do SRTV também se dava na produção integral ou na finalização de alguns

2. Haroldo Marinho Barbosa (1944-2013) iniciou sua carreira em 1964, dirigindo filmes amadores para os três primeiros festivais JB-Mesbla (1965-1967), além do curta-metragem *Eu sou vida, eu não sou morte* (1969), já dentro de um esquema profissional. Foi assistente de direção de *A vida provisória* (Maurício Gomes Leite, 1968) e diretor dos longas *Vida de artista* (1972), *Ovelha negra, uma despedida de solteiro* (1975), *Engraçadinha* (1981), *Baixo Gávea* (1986) e *O demoninho de olhos pretos* (2008).

“especiais” para a televisão, veiculados sem periodicidade específica, como é o caso de *A vocação do cinema*.

Figura 1 na página 213.

Cinema brasileiro e TV educativa: encontros e desencontros

As primeiras legislações voltadas para a radiodifusão e para o cinema, no Brasil, são contemporâneas e possuem, na base de suas formulações, a defesa do caráter “educativo”. O decreto nº 21.111, de 1º de março de 1932, estabelecia a “radiotelevisão” como um serviço de “radiocomunicações”, que deveria ser de interesse público e exercer uma função educativa (Jambeiro, 2001, p. 53). Já o decreto nº 21.240, de 04 de abril de 1932, entre outras medidas, criava uma taxa cinematográfica para a educação popular e instituía a obrigatoriedade de exibição de um curta-metragem brasileiro de caráter educativo, antes das sessões de filmes estrangeiros (Viany, 1959, p. 395–401). Em 1966, o Instituto Nacional de Cinema é criado; em 1967, constitui-se a Fundação Centro Brasileiro de Televisão Educativa, tendo sido eleito presidente o jornalista e educador Gilson Amado. No mesmo ano, o decreto nº 236, de 27 de fevereiro, será o primeiro documento legal a separar a radiodifusão entre os segmentos “comercial” e “educativo” (Jambeiro, 2001, p. 121; Fradkin, 2007, s. p.).

Tanto a televisão educativa quanto o cinema serão dois setores da atividade audiovisual marcados pelo profundo atrelamento ao Estado. A princípio, esse quadro até poderia configurar um campo de interesses comuns, mas não foi isso que ocorreu. A mesma dissociação que caracteriza historicamente as relações entre o cinema e a televisão comercial ao longo do século XX, se reproduz, de forma até mais radical, na relação entre a televisão educativa e o cinema. Afinal, o já mencionado decreto nº 236 de 1967 não só proibia às televisões educativas a transmissão de propagandas e o patrocínio direto a programas (Jambeiro, 2001, p. 121), como restringia suas atividades “à divulga-

ção de programas educacionais, mediante a transmissão de aulas, conferências, palestras e debates” (Fradkin, 2007, s. p.), algo que definitivamente tornava muito pouco atraente, para um cinema de ambições industriais e comerciais, qualquer tipo de atividade conjunta ou de efetiva coprodução com canais educativos.

Esse estado de coisas começou a mudar na segunda metade dos anos 1970. Em 29 de abril de 1976, o recém implementado Setor de Rádio e Televisão da Embrafilme levou ao ar, através da TVE, o programa *Cinamateca*, inteiramente voltado ao cinema brasileiro. Em 03 de julho de 1978, estreia *Coisas nossas* (Alencar, 1979, p. 1; *Coisas...*, 1979, p. 67). Esses dois programas configuram a primeira e mais significativa experiência conjunta, ocorrida nos anos 1970, entre um órgão estatal voltado ao cinema e uma emissora educativa diretamente vinculada à esfera federal do poder.

Sendo produzido pela Embrafilme, *Cinamateca* dedicava-se a divulgar os próprios filmes daquela empresa. Isso resultava na construção de uma espécie de *discurso oficial* sobre o cinema brasileiro, que não estava isento de críticas ou de frestas através das quais *outros cinemas* acabavam penetrando e ocupando espaços na pauta, ainda que de forma tênue e não sem acidentes de percurso com a censura — não a federal, mas a da própria TVE.

Cada programa era previamente avaliado pela emissora. A responsável na Embrafilme pela supervisão de *Cinamateca* era a jornalista Martha Alencar, que em 1979 relatou ao *Jornal do Brasil* alguns casos graves de censura. Dentre eles, o veto a um depoimento de Luiz Carlos Barreto, no qual o produtor acusava a censura federal de interferir na qualidade do cinema brasileiro; a proibição integral dos filmes *O universo de Mojica Marins* (Ivan Cardoso, 1978), *32x78* (Nuno César Abreu, 1978), *MAM S.O.S.* (Walter Carvalho, 1978) e *Dr. Heráclito Sobral Pinto, profissão advogado* (Tuna Espinheira, 1979); além de cortes em uma entrevista concedida por Glauber Rocha, em 1979 (Alencar, 1979, p. 1).

As justificativas são reveladoras das relações entre o cinema e a televisão educativa dentro daquele contexto histórico. *O universo de Mojica Marins* foi vetado porque “exibia violência, cadáveres em banquetes, dando mau exemplo”. O caso do documentário abordando Sobral Pinto, um notório defensor dos direitos humanos e opositor da ditadura militar, era ainda mais significativo. O advogado conta, no filme, as razões pelas quais havia aceitado fazer a defesa do líder comunista Luiz Carlos Prestes, depois do levante de 1935. O filme foi proibido pela TVE sob o pretexto de que se tratava, na verdade, de um documentário sobre Prestes. Também por razões políticas, o trabalho de Nuno César Abreu sobre o movimento constitucionalista de 1932 foi censurado. Já o curta de Walter Carvalho sobre o incêndio que atingiu o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 08 de julho de 1978 foi vetado por abordar um assunto que não dizia respeito ao cinema (Alencar, 1979, p. 1).

As denúncias de Martha Alencar no *Jornal do Brasil* provocaram imediata resposta de Gilson Amado, presidente da TVE. Ao jornal *Última Hora*, de 1º de agosto de 1979, ele declarou que não tinha interesse em exibir “um jantar de antropofagia” na emissora educativa. Quanto a Sobral Pinto, reiterou que tinha a maior admiração pelo famoso advogado, portanto não poderia vetar um filme sobre ele. No entanto, argumentava Amado, o filme apresentava “baixa qualidade técnica” (Milanez, 2007, p. 75). Justificativa semelhante foi dada pela TVE para a proibição de 32x78: o som foi considerado de “má qualidade” (Alencar, 1979, p. 1).

Para além da surrada estratégia de censurar por razões políticas alegando motivos de ordem técnica, esses episódios também revelam a imagem que a televisão educativa fazia do cinema brasileiro, em muitos aspectos afinada a preconceitos arraigados em setores da sociedade brasileira (incluindo a imprensa), segundo os quais o cinema nacional era *imoral* e de *má qualidade*. Ao *Jornal do Brasil*, Martha Alencar resume: “sempre que o programa extrapola a mera discussão formal do cinema, ele é malvisto pela TVE”. Mas a função de uma TV educativa,

ela argumenta, “não é só didatizar, é também dar oportunidade aos espectadores de poderem se informar a ponto de tomar consciência do que se passa na esfera cultural do nosso país” (Alencar, 1979, p. 1).

De todo modo, e apesar das tentativas em contrário, a balança pesava mais para o lado oficial, o que motivou comentários desfavoráveis por parte da colunista de televisão do *Jornal do Brasil*, Maria Helena Dutra (1978, p. 2): “A Embrafilme patrocina dois programas semanais na Televisão Educativa com o objetivo de divulgar o cinema nacional. A ideia é muito boa, mas falta muito sal”. Ao comparar *Cinemateca* e *Coisas nossas*, a jornalista percebe no primeiro “o extremo cuidado de não se falar sobre ideias”. Já ao se limitar a exibir curtas-metragens, *Coisas nossas* acabava mostrando “mais cinema”. Evitando temas polêmicos ou o debate artístico mais aprofundado, restava a *Cinemateca* discutir questões de mercado e projetos de lei. No entender de Maria Helena Dutra, isso dificultava a “desejada adesão popular à causa”, o que se agravava pelo tom “ao mesmo tempo amador e ufanístico”. Ela ironiza: “Toda a produção brasileira, principalmente quando distribuída pela Embrafilme, é genial. A reportagem que afirma isso, é, entretanto, imprecisa, tecnicamente primária e improvisada” (Dutra, 1978, p. 2).

As observações de Maria Helena Dutra apontam para uma espécie de desencontro entre os meios cinematográfico e televisivo, algo que será posteriormente analisado de forma mais aprofundada por Zulmira Ribeiro Tavares (1983, p. 11–19). Esta autora nota, nos “especiais” produzidos pelo SRTV, uma “unidade de temas, recursos e enfoques” (Tavares, 1983, p. 14). Mas se, por um lado, eles despertavam o interesse justamente por trazer à tona a experiência de ver, fazer e sentir o cinema, por outro pareciam não se adequar perfeitamente ao veículo para o qual haviam sido efetivamente produzidos, isto é, a televisão.

Dessa forma, ao focar um operário do cinema, ao explicar a gênese do som que surge na tela, ao rememorar a crítica cinematográfica, ao arrolar filmes antológicos (a maior parte pouco difundidos) – tais obras traduzem uma fatia da vida cinematográfica pouco

conhecida, o que é ótimo, porém recriada com um acento por assim dizer “íntimo”. E é aí que ponho em questão a possibilidade de suas imagens renderem adequadamente na televisão (ainda que não se esteja levando em consideração o sistema de rede e que se saiba que o canal para o qual foram realizados seja a TVE-Rio). É que os filmes fazem muito o gênero: “família cinematográfica brasileira: cenas da vida cotidiana”. Pois em alguns filmes, ou em parte de outros, faltam legendas, indicações explicativas que permitam ao espectador que não conhece a história do cinema brasileiro e muito menos a história de sua prática cotidiana, integrar adequadamente as informações recebidas. (Tavares, 1983, p. 14).

A história que se faz à sombra das amendoeiras

A vocação do cinema, de Haroldo Marinho Barbosa, tanto investe em uma abordagem intimista, quanto propõe uma revisão histórica. O programa escapa ao “ufanismo”, mas incorpora deliberadamente a “precariedade”. Não sendo propriamente uma reportagem nem um documentário, busca ser apenas um “especial” de TV. A aparência “artesanal” é a base de sua fatura cinematográfica; o roteiro e a edição final, no entanto, seguem o padrão televisivo, com seus três segmentos autônomos alternando entrevistas e imagens de arquivo. Assim, a espontaneidade e o bom humor dos registros convivem com a rigidez e a previsibilidade da estrutura geral.

No primeiro bloco, vemos o encontro entre três ex-colegas na PUC-Rio, onde estudaram: o próprio Haroldo, que cursava Engenharia, Sérgio Santeiro e Paulo Thiago, ambos da Sociologia. Os trechos de filmes exibidos pertencem a *Copacabana* (Haroldo Marinho Barbosa, 1966), *Paixão* (Sérgio Santeiro, 1966) e *Memória e ódio* (Paulo Thiago, 1967). No bloco seguinte, Zelito Viana é entrevistado na área externa, cercada de verde, da produtora Mapa Filmes; Neville D’Almeida conta sua trajetória inicial enquanto caminha pela Cobal do Leblon; e Mário Carneiro fala ao microfone na entrada de sua casa de vila em Ipanema. Para este bloco,

são exibidas cenas de *Minha namorada* (Zelito Viana, 1970), *O bem-aventurado* (Neville D'Almeida, 1966) e *Arraial do Cabo* (Paulo Cezar Saraceni e Mário Carneiro, 1959). No terceiro e último segmento do programa, Antônio Carlos Fontoura e Domingos de Oliveira dão seus depoimentos, sentados um ao lado do outro na mureta de uma rua tranquila e arborizada com vista para o Cristo Redentor. São exibidos trechos de *Heitor dos Prazeres* (Antônio Carlos Fontoura, 1965) e *Todas as mulheres do mundo* (Domingos de Oliveira, 1966). A última entrevista é de Arnaldo Jabor, que fala para a câmera sentado nos degraus do prédio de três andares em que morava. Em seguida, cenas de *O circo* (Arnaldo Jabor, 1965). Neste depoimento, além de Haroldo, Sérgio Santeiro e Paulo Thiago, também está presente Miguel Faria Júnior.

O clima geral das conversas revela que, antes de serem cineastas falando para uma câmera, o que vemos são amigos que se encontram e quase precisam forçar alguma seriedade na hora de falar sobre suas carreiras. Ao iniciar a entrevista com Antônio Carlos Fontoura, Haroldo pede que ele conte “sua historinha particular” e diga de onde ele “surgiu”. Entre desconcertado e irônico, Fontoura hesita: “Bom... sei lá... de onde eu *surgiu*...?” Domingos de Oliveira, ao seu lado, começa a rir da situação. A descontração também marca o reencontro de Haroldo, Paulo Thiago e Sérgio Santeiro: “Eu não sei como é que vocês de Sociologia acabaram nisso!”, provoca Haroldo. “Porque eu fazia Engenharia, graças a Deus, né? Não fazia parte dessa malta de sociólogos que infesta o cinema brasileiro; eu felizmente fiz uma coisa bem mais concreta, não era nenhuma divagação etérea...” “*Feliz malta!*”, corrige Sérgio. Paulo Thiago devolve a provocação: “Então como é que você foi abandonar uma coisa séria pra se lançar numa fantástica irresponsabilidade?” E Haroldo responde: “Eu sou engenheiro de produção, e produção – a palavra tá dizendo, né?”.

Haroldo quase sempre está presente em quadro, endereçando perguntas, segurando o microfone, caminhando ao lado do entrevistado ou dirigindo a câmera — às vezes, fazendo tudo isso ao mesmo tempo. Não há uma intenção didática na condução da conversa ou nos depoi-

mentos, e a edição não elimina os erros comuns que ocorrem em bate-papos assim (datas erradas, lapsos de memória). Nem há qualquer preocupação em disfarçar as intempéries do processo de filmagem. No encontro com Santeiro e Thiago, a câmera na mão sustentada por Walter Carvalho acompanha, em um *travelling* de recuo, os três amigos que falam enquanto caminham pela PUC, o pilotis ao fundo. O plano é aparentemente simples, mas oferece diversas dificuldades sobretudo para o fotógrafo, que além de ter de caminhar para trás no mesmo ritmo que os três, também precisa tomar cuidado com o fio do microfone e com os carros e motocicletas que passam (figura 1). A situação é encarada com bom-humor pelos participantes da cena: “Como tem carro aqui nesse lugar, hein?”, comenta Haroldo, enquanto ao lado passa, veloz, uma moto. Ao que Sérgio retruca, olhando em volta: “Este trânsito, antes, não tinha”. Paulo Thiago tenta dar continuidade à conversa, mas sua frase soa quase paródica: “Você vê o seguinte, a vida do cineasta é uma vida cheia de angústias e de problemas, né?” Até que, mais adiante, Haroldo decide encerrar a entrevista: “Eu acho melhor a gente acabar isso, porque o Walter vai ser atropelado, daqui a pouco...”.

É, portanto, pelas brechas de uma conversa informal que a dimensão histórica do programa vai se pronunciando. Quando Sérgio Santeiro faz um simples comentário — “Este trânsito, antes, não tinha” — o *antes* a que ele se refere, remete aos anos 1960, quando os três cineastas ainda eram estudantes da PUC. No início desta sequência, marcada pelo reencontro dos três no pilotis da PUC, há logo no princípio um ligeiro desencontro de impressões: enquanto Haroldo e Paulo acham que por ali estava “tudo igual”, Sérgio diz que “mudou demais”. A discordância fica em suspenso, mas é retomada no momento em que o “trânsito” na PUC configura-se como um sinal de que as coisas — insiste Santeiro — de fato haviam mudado.

Mas *que coisas*, exatamente? Talvez o próprio Rio de Janeiro. A entrevista com Mário Carneiro tem início com uma conversa sobre o Rio. Trata-se daquele papo normalmente eliminado pela montagem, mas

que aqui é aproveitado integralmente como uma espécie de prelúdio ao depoimento propriamente dito. Sobre um plano de conjunto da arborizada Rua Nascimento Silva, em Ipanema, ouvimos as vozes *off* de Haroldo e Mário: “Ipanema ainda é bom de morar, né?”, pergunta o primeiro. “São as árvores que dão esse aspecto gostoso das ruas”, concorda Mário, embora, com tantos prédios novos, o bairro estivesse “mais pra lá de Copacabana do que pra cá”. Mas o Rio ainda era uma cidade especial, os dois admitem. Mário acrescenta: “Depois tem a praia, tem tudo aqui, você se *maloca* aqui dentro e quando sai, tá no mundo, né?”. Finalmente, Haroldo decide: “Vamos lá, Walter”. A câmera faz então uma panorâmica e enquadra Haroldo e Mário na entrada da vila em que o segundo morava. A entrevista tem início.

Figura 2 na página 214.

Um dos aspectos que torna *A vocação do cinema* particularmente saboroso é o fato de que os depoimentos são tomados em ambientes externos ou públicos. A cidade está sempre presente e se afirma como *discurso audiovisual*: sons de carros e buzinas, prédios, ruas, a vegetação, o sol que atravessa os galhos das árvores ou certos cenários típicos, como o Cristo Redentor e a Lagoa Rodrigo de Freitas (“O Tivoli Park cresce cada vez mais, hein?”, comenta Haroldo em *off*, enquanto o carro da produção passa pela Lagoa e a câmera filma o parque de diversões em um *travelling* lateral de dentro do automóvel). Não é preciso entrar nas casas para falar com as pessoas — elas estão nas ruas. Haroldo grita por Neville D’Almeida, na calçada em frente a um prédio baixo. Surge uma mulher na janela. Haroldo pergunta: “Neville taí?” Ela responde, apontando para longe: “Tá na Cobal, ali”. Um corte nos leva para dentro desse famoso mercado carioca; a câmera enquadra uma bancada com peixes e camarões. Enquanto isso, ouvimos a conversa entre Neville e Haroldo, que comentam, inicialmente em *off*, o preço absurdo do camarão: Cr\$ 140,00, o que dá, pelas contas de Neville, uns U\$ 9,00, ou seja, “12% de um salário-mínimo”. “Haja camarão!”, exclama Haroldo. “É o preço que tá o peixe, né...”, conclui Neville.

Certas coisas haviam mudado, outras permaneciam: a inflação, o baixo salário-mínimo, o alto preço pelo qual se compra ou se vende o próprio peixe. Em comentários assim já não é mais a cidade, mas todo um país que surge — um país que sem dúvida havia mudado, particularmente depois de 1964. Mas a respeito de mudanças assim era preciso muito cuidado na hora de falar, sobretudo em um programa que seria exibido na TVE. O depoimento de Zelito Viana é revelador das técnicas mais sofisticadas de naturalizar a autocensura. Referindo-se a *Cabra marcado para morrer*, que Eduardo Coutinho começou a realizar em 1964 e foi obrigado a interromper devido ao golpe militar, Zelito afirma que tal interrupção se deu “por problemas extra-produção cinematográfica, propriamente dita”. E não há nenhum acento de ironia em sua fala.

Sobre o que realmente havia mudado ou permanecia igual no país, portanto, não se podia falar. Pelo menos não abertamente, com um microfone na mão e diante da objetiva da câmera. Mas ao menos se podia tentar passar o recado indiretamente, por meio daquilo que deveria ser, afinal de contas, o mais importante: os próprios filmes. Os trechos dos “primeiros filmes” encarregam-se, portanto, de dizer aquilo que não se podia falar expressamente: as imagens do povo de rua nas calçadas ou os operários de um prédio em construção, em *Copacabana*; um personagem que prega enfurecidamente para salas de aulas vazias e para uma favela distante, em *Paixão*; o confinamento em um casarão tradicional do interior do país, em *Memória e ódio*, ou em um apartamento de classe média alta na zona sul carioca, em *Minha namorada*; um jovem estudante em fuga pelas ruas de Belo Horizonte, levado ao fim por dois policiais, em *O bem-aventurado*; novamente os operários em uma construção, em *Arraial do Cabo*; o discurso do artista sobre o “povo” (“eu sou o ovo e o povo é a chocadeira”), em *Heitor dos Prazeres*; a conversa entre Fauzi Arap e Leila Diniz em *Todas as mulheres do mundo* (“Em cada momento”, diz Arap, “dê ao próximo o maior e o melhor de seu amor e ternura, porque ninguém nunca passará duas vezes pelo mesmo caminho”); por fim, as crianças pobres e as atrações circenses em *O circo*. Essas cenas que ilustram *A vocação do cinema* terminam por denunciar, nelas mesmas, o país que mudara e que continuava a mudar — embora tantas coisas permanecessem iguais.

É também nas conversas e nos encontros que a história de um certo cinema brasileiro dos anos 1960 vai sendo tematizada. As imagens de Tônia Carrero que ficaram na cabeça de Sérgio Santeiro quando ele assistiu, criança, a *Tico-tico no fubá* (Adolfo Celi, 1952), e o modo como ele imitou um personagem de *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) ao sair do cinema e “pongar” no bonde. A conexão que Paulo Thiago faz entre movimento estudantil e a decisão de fazer cinema. O convite que Zelito recebeu de Leon Hirszman para ser produtor porque sabia fazer contas. A importância da crítica mineira dos anos 1950 para a formação de Neville D’Almeida. Os filmes amadores de marionete de Mário Carneiro que chamaram a atenção de Joaquim Pedro e Saraceni. O total acaso que levou Fontoura ao cinema e a total certeza que Domingos de Oliveira diz sempre ter tido quanto ao lugar onde se devia colocar uma câmera. A impressão de que cinema era uma arte menor, para o jovem poeta Jabor. E aqui chamo a atenção para a escolha dos entrevistados, a maior parte pertencente a uma geração que a historiografia costuma associar ou à “segunda geração” do Cinema Novo, também chamada de “Cinema Novíssimo”, ou ao Cinema Marginal. Sobre essa geração paira uma nebulosidade classificatória, uma dificuldade em se apontar para qual “bloco” ou “tipo de cinema” ela de fato pertence.

A começar pelo “trio da PUC”, Sérgio e Haroldo (ambos nascidos em 1944) e Paulo Thiago (nascido em 1945). Difícil enquadrar a filmografia desses três cineastas nas fórmulas “Cinema Marginal” ou “Cinema Novíssimo”. Os três também são radicalmente diferentes entre si, apesar da idade e das origens sociais e culturais comuns. Por outro lado, quais critérios (além, talvez, da amizade ou da disponibilidade) levaram à escolha de nomes como Mário Carneiro (nascido em 1930), Domingos de Oliveira (1936), Zelito Viana (1938) e Arnaldo Jabor (1940), nomes mais estreitamente ligados ao Cinema Novo? Ou ainda: Antônio Carlos Fontoura (1939) e Neville D’Almeida (1941), dois cineastas da mesma geração que seguiram trajetórias inteiramente diversas, com *temporalidades pessoais* distintas. A *vocação do cinema* traz, portanto, essa peculiaridade: ao reunir cineastas de gerações mais ou

menos próximas, evidencia o quão frágeis são as articulações que costumamos fazer ao agrupar em “movimentos” ou “ciclos” uma diversidade muito grande de estilos, trajetórias, referências e projetos pessoais.

Por fim, a autoimagem dos cineastas que *A vocação do cinema* constrói. Vale dizer que o “especial” não entrevista cineastas mulheres. Isso não chega a ser surpreendente, ainda mais se pensarmos na época em que o programa foi feito. Mas chamo a atenção para esse aspecto, porque Haroldo Marinho Barbosa acaba pondo em prática algo que Arnaldo Jabor formula em seu depoimento: “O cinema tem que ser, como qualquer outra arte, revelador de coisas que não são perceptíveis no dia a dia e que, no entanto, são fundamentais de serem mostradas”. *A vocação do cinema* é um trabalho profundamente revelador da visão que determinados cineastas tinham de si e de seu papel no mundo. Se, no caso dos depoimentos, essa visão é transmitida hegemonicamente pela palavra falada, também é expressa por posturas, atitudes e gestos (daqueles que estão diante da câmera e também da própria câmera), e por detalhes que escapam ao discurso racionalizado e se pronunciam como sombras daquilo que não é dito.

Assim, o programa tem início com o depoimento do próprio Haroldo Marinho Barbosa, que afirma ter sido a radionovela *O direito de nascer* uma das fontes de seu desejo de fazer cinema: “Eu me lembro que depois do jantar eu me reunia com as empregadas para escutar aquela novela e era uma coisa absolutamente louca, intensíssima. Era uma pauleira comendo no rádio e eu ligado naquilo todo dia”. Embora a presença feminina esteja excluída das entrevistas de *A vocação do cinema*, ela está vivamente evocada neste depoimento. A radionovela era escutada pelas “empregadas” (no plural), com quem Haroldo, criança, ia se reunir depois do jantar. Não há dúvida de que essas mulheres foram fundamentais na formação do cineasta.

Mas eis que, no final de *A vocação do cinema*, uma outra presença feminina irrompe na tela e parece estabelecer com o depoimento

inicial de Haroldo, uma surpreendente circularidade. Trata-se da empregada de Arnaldo Jabor, uma jovem negra, uniformizada, que serve cafezinho em uma bandeja aos amigos cineastas reunidos na escada externa do prédio, enquanto a tarde cai, e na trilha sonora ouvimos a voz de Maria Bethânia, que canta, bem suave, a canção *No carnaval*, de Caetano Veloso (1965). O plano tem início com a imagem da bandeja e as xícaras de café, sustentadas pelas mãos da empregada. A *zoom* abre e só então podemos vê-la, de lenço na cabeça, ligeiramente curvada em atitude de oferecimento. A câmera fecha o enquadramento e passeia pelos rostos dos cineastas, pelo rosto da filhinha bebê que está no colo de Jabor, pelas mãos que pegam as xícaras de café. Nesse percurso, em segundo plano, vislumbramos apenas partes do uniforme e das pernas da empregada, que se mantém de pé. No quadro, ali entre os cineastas, ela é uma “imagem” de empregada, assim como são “imagens”, as empregadas trazidas pelas lembranças de Haroldo Marinho Barbosa.

Figura 3 na página 215.

Mas se ao longo de *A vocação do cinema*, a ideia de “povo” é evocada enquanto *símbolo*, sobretudo nos trechos dos filmes selecionados, nesse plano final — aliás, em termos estéticos, um belo plano — o “povo” reaparece como “imagem” inteiramente desprovida de caráter simbólico. Nada saberemos sobre essa pessoa, essa moça, essa empregada; no entanto, sua presença, embora discreta e circunstancial, acaba sendo perturbadora e, por isso, incontornável.

Até que ponto esse plano é uma ironia ou apenas o registro de uma época?

Referências Bibliográficas

ALENCAR, Míriam. “TV-E, o novo nome da Censura”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 jul. 1979, p. 1.

COISAS NOSSAS. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, nº 32, fev. 1979, p. 67-68.

DUTRA, Maria Helena. “Uma conversa sempre igual”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 09 set. 1978, p. 2.

FRADKIN, Alexandre. “A TVE ou não é?”. **Observatório da Imprensa**, nº 1285, ed. 433, Campinas, 18 maio 2007. Disponível em: <https://www.observatoriodaimprensa.com.br/imprensa-em-questao/a-tve-ou-nao-e/>. Acesso: 27 maio 2024.

JAMBEIRO, Othon. **A TV no Brasil do século XX**. Salvador: EDUFBA, 2001.

MILANEZ, Liana. **TVE Brasil: cenas de uma história**. Rio de Janeiro: TVE Brasil, 2007.

PONTES, Igor Andrade. “Investigação e catalogação da coleção SRTV do acervo do Centro Técnico Audiovisual do Ministério da Cultura”. **Recine**, Rio de Janeiro, nº 10, nov. 2013, p. 150-157.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. “Seriados sem série e outros espantos”. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, nº 41-42, maio 1983, p. 11-19.

TELEVISÃO. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1º maio 1978, p. 7.

Sobre os autores

Alessandra Souza Melett Brum é professora do Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens e do Programa De Pós-graduação em História da UFJF/MG. É graduada em História pela UFOP/MG com especialização em História Moderna e Contemporânea pela PUC/MG. Mestre e Doutora pelo PPG em Multimeios da UNICAMP; Autora do livro *Hiroshima mon amour e a recepção da crítica no Brasil* (Annablume, 2014). Coordena o projeto de extensão Cineclube Movimento e a pesquisa Minas é Cinema, projetos do grupo de pesquisa CPCine: História, Estética e Narrativas em Cinema e Audiovisual.

Carlos Eduardo Pinto de Pinto é professor associado do Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (IFCH-UERJ) e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em História (PPGH-UERJ). Bolsista do Prociência—UERJ, é pesquisador do NUBHES e do LABHOI-UFF, e membro do GT Imagem, Cultura Visual e História da Anpuh-Rio. Possui livros e artigos sobre história do Rio de Janeiro, arquitetura, subjetividades, Cinema Novo e chanchadas, com destaque para o livro *A capitalidade em disputa: o Festival Cinematográfico do Distrito Federal e outros festivais no Brasil dos anos 1950* (2022), escrito com Juliana Muylaert Mager.

Cyntia Nogueira é professora do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e doutora em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É co-fundadora e integrante do Projeto de Pesquisa e Extensão Cineclube Mário Gusmão. Organizou a Caixa Anjo Negro: Cineclube Mário Gusmão 2010–2011 (2013) e o livro *Walter da Silveira e o cinema moderno no Brasil: críticas, artigos, cartas, documentos* (2020). Realizou estágio pós-doutoral no programa Cultura e Territorialidades da UFF.

Fabián Núñez é professor associado do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF), onde também é credenciado ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine). Doutor em Comunicação pela UFF, onde defendeu uma tese sobre a recepção crítica do Nuevo Cine Latinoamericano por revistas cinematográficas especializadas da América Latina. É membro do Comitê Gestor do Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual (LUPA) e líder do grupo de pesquisa CNPq Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino-Americano (PRALA).

Fábio Vellozo é preservador audiovisual. Formado em engenharia química pela UFRJ, trabalhou na Petrobras e no CTA. Fez a pesquisa e roteiros dos documentários *Antonio Meliande — Pau pra toda obra* (2011) e *Boca do Lixo — A Bollywood brasileira* (2011), ambos de Daniel Camargo. Foi curador de mostras de cinema, dentre elas *Antônio Calmon em Três Atos* (2011), e coautor da biografia do ator Antonio de Teffé, *Anthony Steffen — A saga do brasileiro que se tornou astro do bague-bague à italiana* (2007). Desde 2015, é Coordenador de Pesquisa e Documentação da Cinemateca do MAM.

Filipe Brito Gama é professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Mestre em Imagem e Som pelo Programa de PPGIS-UFSCar e doutorando em Cinema e Audiovisual pelo PPGCine — UFF. É pesquisador convidado do Observatório do Audiovisual Baiano. É realizador audiovisual especializado em documentários e produtor cultural.

Luciana Corrêa de Araújo é pesquisadora, professora da graduação e da pós-graduação em Imagem e Som, na UFSCar. Mestre e Doutora em Cinema pela ECA-USP. Autora, entre outros trabalhos, do livro *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos* (2013) e coorganizadora, junto com Lúcia Nagib e Tiago de Luca, de *Towards an intermedial history of Brazilian cinema* (2022).

Luís Alberto Rocha Melo é pesquisador, cineasta e professor do curso de Cinema e Audiovisual e do PPG em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da UFJF, onde coordena o Grupo

de Pesquisa CNPq Historiografia Audiovisual. Dirigiu, entre outros filmes, *O Cangaceiro da Moviola* (2022), *5 x Sérgio* (2020), *Cinebiografia* (2017), *Um homem e seu pecado* (2016), *Nenhuma fórmula para a contemporânea visão do mundo* (2014), *Legião estrangeira* (2011), *Que cavação é essa?* (2008) e *O Galante rei da Boca* (2004). É autor do livro *Alinor Azevedo e o cinema carioca* (Ed. UFMG, 2022).

Rafael de Luna Freire é professor associado no Departamento de Cinema e Vídeo e no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, onde coordena o Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual — LUPA. Seu último livro é *O negócio do filme: a distribuição cinematográfica no Brasil, 1907-1915*, publicado em 2022.

Sheila Schvarzman PhD História e Pós -doutora em Multimeios UNICAMP. Bolsista Produtividade CNPQ. Professora do PPG em Comunicação da Un. Anhembi Morumbi. Líder do GP. CNPqQ “O cinema, o Audiovisual e Streaming no Brasil”. Coordena o ST Políticas, economias e culturas do audiovisual no Brasil, da Socine. Organizou com Fernão Ramos a “Nova História do Cinema Brasileiro”, com 3 textos, dentre eles *O Cinema Brasileiro Contemporâneo de Grande Bilheteria*, 2018, *L'image*, 2018, *L'image en question: Jean-Luc Godard et Eric Hobsbawn*, 2021, entre outros artigos e livros sobre a História do Cinema e o Cinema na História.

Tiago Bravo P. F. Quintes é técnico em audiovisual no Instituto Federal Fluminense — IFF. Bacharel em cinema, e Mestre em Cinema e Audiovisual pelo PPGCine — UFF, onde atualmente cursa o doutorado.

Vanessa Maria Rodrigues é Doutora em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (PPGCine — UFF). Estuda os filmes do cineasta doméstico Nahim Miana, realizados nas bitolas 8mm e 16mm entre os anos 1940 e 1970. Mestra em Artes, Cultura e Linguagens pela Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGACL — UFJF). Bacharel em Comunicação Social/Jornalismo. É pesquisadora associada do Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual (LUPA—UFF) e Diretora de Comunicação da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA).

Os filmes domésticos de Nahim Miana: estratégias de narrativa e montagem

Vanessa Rodrigues

Fotogramas dos 10 planos de *Virginia vai à escola*. Fotos: Vanessa Rodrigues.



Figura 1.



Figura 2.



Figura 3.



Figura 4.



Figura 5.



Figura 6.



Figura 7.



Figura 8.



Figura 9.



Figura 10.

Fotogramas com exemplos de crédito e cartelas nos filmes de Nahim Miana. Fotos: Vanessa Rodrigues.



Figura 11.



Figura 12.



Figura 13.

Comparativo entre os créditos inicial e final utilizados em filmes da Cinédia (Figuras 14 e 16) e Nahim Miana (Figuras 15 e 17).

Fontes: Print screens da internet e fotografias tiradas por esta autora.



Figura 14.



Figura 15.



Figura 16.



Figura 17.

Fotogramas da cartela com o título do filme.
Fotos: Vanessa Rodrigues.

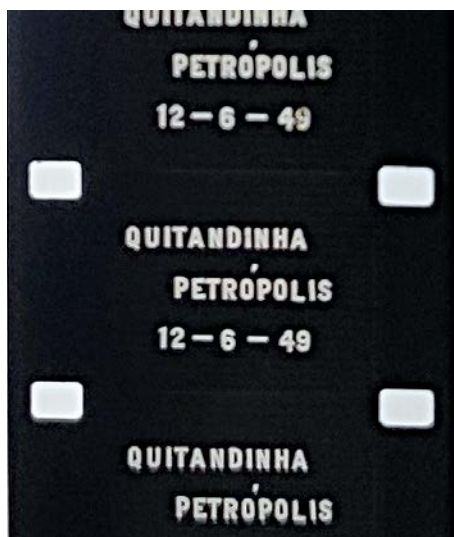
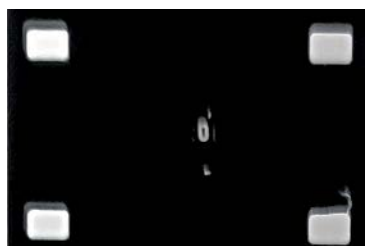


Figura 18.



Figuras 19, 20, 21, 22 e 23.

Fotogramas com Virginia “desaparecendo” e “reaparecendo”.
Fotos: Vanessa Rodrigues.



Figura 24.



Figura 25.



Figura 26.

Imagens de *Virginia e Miguel na Cidade Maravilhosa* (1950).
A primeira é um *print* da cópia proveniente do telecine.
A outra é uma fotografia da película. Foto e *print*: Vanessa Rodrigues.



Figura 27.



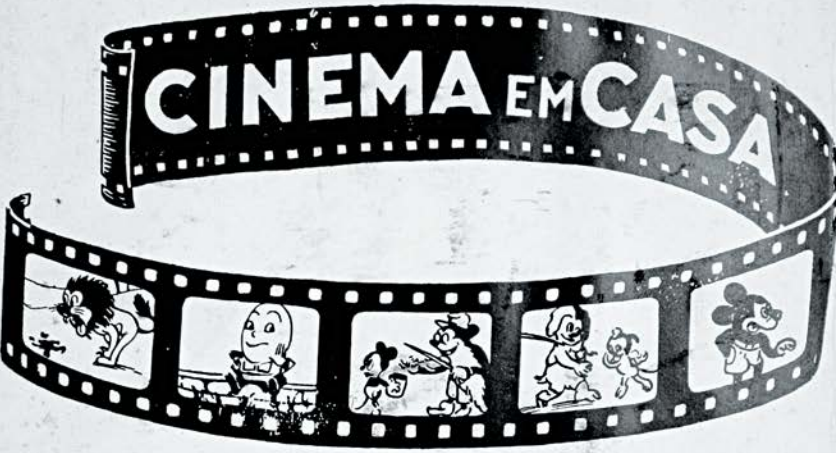
Figura 28.

**Corrêa Souza Filmes: três gerações de profissionais da
produção, distribuição e exibição cinematográfica em 16mm**

Rafael de Luna Freire



Figura 1 - Fotograma dos créditos da cópia
16mm do filme *Enlace matrimonial de Aydea
e Rafael* (dir. Sérgio de Souza, 1952).
Fotografia do autor.



CINEMA EM CASA

PROJETORES!

FILMES!

16^m/m

A maior variedade em "shorts" musicais, comédias, desenhos coloridos, jornais falado em português e filmes de longa metragem.

MAIS UMA EXCLUSIVIDADE!

Acabamos de adquirir os direitos, em 16 m/m, para todo o Brasil, de mais um grande filme nacional:

"UMA AVENTURA AOS 40",
que será lançado ainda este mês

CORRÊA SOUZA, *Filmes*

Uma organização especializada em 16 m/m.
Rua Pedro Lessa, 35 - 4.º andar

FONE: 22-8663
RIO DE JANEIRO

Figura 2 - Folheto da Corrêa Souza Filmes destacava seu serviço de distribuição, em 16mm, até mesmo de longas-metragens brasileiros, como *Uma aventura aos 40* (dir. Silveira Sampaio, 1947). Coleção Sérgio Sampaio de Souza.



Figura 3 - Estojo plástico padrão das cópias Super 8 do serviço de Cinema em Casa.
Fotografia do autor.

**A *mágica* do cinema — O resgate do trailer de *O Judoka*
(Marcelo Ramos Motta, 1973), primeiro longa-metragem
brasileiro baseado em histórias em quadrinhos**

Fábio Vellozo



Figura 2 - Aguinaga é *O Judoka*. Acervo do autor.



Figura 3 - Aguinaga derruba Pedro Lima, sob os olhares atentos de Marcelo Ramos Motta (ao centro) e Eiichi Iwata (à direita). Acervo do autor.

“Visão de futuro próximo na cidade do aço”.
Os projetos de construção de um cinema pela CSN
em Volta Redonda/RJ

Alessandra Souza Melett Brum



Figura 1 - Fachada do Cine Santa Cecília, s/d. Fonte: Arquivo Histórico da CSN.



Figura 3 - Cine 9 de abril. Fonte: Arquivo Histórico da CSN.

**“A vocação do cinema”: um “especial” de
Haroldo Marinho Barbosa para o programa Cinemateca**

Luís Alberto Rocha Melo



Figura 1 - Paulo Thiago, Haroldo Marinho Barbosa e Sérgio Santeiro.
Fotograma do filme *A vocação do cinema*, de Haroldo Marinho Barbosa (SRTV, 1978),
cedido pelo CTAv/SAv/Ministério da Cultura.



Figura 2 - Mário Carneiro. Fotograma do filme *A vocação do cinema*, de Haroldo Marinho Barbosa (SRTV, 1978), cedido pelo CTAv/SAv/Ministério da Cultura.



Figura 3 - Fotograma do filme *A vocação do cinema*, de Haroldo Marinho Barbosa (SRTV, 1978), cedido pelo CTA/SAv/Ministério da Cultura.

ISBN: 978-65-87107-66-0

CRL



9 786587 107660

Este livro reúne uma seleção de trabalhos originalmente apresentados na quinta edição da Jornada de Estudos em História do Cinema Brasileiro, realizada no Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense (UFF), em Niterói, de 23 a 25 de agosto de 2023. Intitulado “Para além do longa-metragem comercial ficcional”, o evento teve como objetivo discutir a vasta produção audiovisual composta por tipos, formatos e gêneros de filmes que destoam daquela que é considerada a unidade básica da indústria cinematográfica mundial e principal produto destinado às salas de cinema comerciais, refletindo ainda sobre diferentes modos e circuitos de distribuição, exibição e consumo dessas obras.

A intenção de “Cinema sob medida” é evidenciar a multiplicidade de metragens, bitolas e janelas, atendendo aos mais variados objetivos, demandas e públicos, que atravessou toda a história do audiovisual em nosso país, muito antes de termos como “sob demanda” ou “customizado” se disseminarem.

 **FAPERJ**
Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo
à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

PPGCINE^{UFF}



PUBLICAÇÕES

 **Ilustre**
Editora