UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

LILA SILVA FOSTER

Cinema amador brasileiro:
história, discursos e práticas (1926-1959)

SÃO PAULO

2016

LILA SILVA FOSTER

Cinema amador brasileiro:
história, discursos e práticas (1926-1959)

Tese apresentada ao Programa de Meios e Processos
Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do título
de doutora em Ciências pelo programa de Meios e
Processos Audiovisuais

Área de concentração: História, teoria e crítica

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin

SÃO PAULO

2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Foster, Lila Silva
Cinema amador brasileiro: História, discursos e práticas
(1926-1959) / Lila Silva Foster. -- São Paulo: L. S.
Foster, 2016.
266 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e
Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Orientador: Eduardo Victorio Morettin
Bibliografia

1. Cinema amador 2. Cinema brasileiro 3. História 4.
Clubes de cinema 5. Cinema experimental I. Morettin,
Eduardo Victorio II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

Folha de Aprovação

Nome: Lila Silva Foster

Título: Cinema Amador Brasileiro: história, discursos e práticas (1926-1959)

Tese apresentada ao Programa de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutora em Ciências pelo programa de Meios e Processos Audiovisuais.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin
ECA – USP (orientador)

Prof. Dr. Rubens Machado Júnior
ECA – USP

Prof. Dr. Cristian da Silva Borges
ECA – USP

Prof. Dr. Rubens Fernandes Junior
FAAP

Prof. Dr. Arthur Autran
UFSCAR

Para Felipe e Betina, personagens principais do meu filme de família

Agradecimentos

Ao meu orientador, Eduardo Morettin, por ter me propiciado um ambiente ideal de pesquisa e interlocução, pela escuta atenta e interessada e pelo constante incentivo. O percurso trilhado em conjunto nesses quatro anos foi para mim uma grande experiência de trabalho.

Aos membros da banca de qualificação: Solange Ferraz de Lima, pela leitura atenta e pelos comentários que me ajudaram a dar uma nova estrutura para a tese, e Rubens Machado Jr., por me trazer para dentro dos debates sobre a história do cinema experimental no Brasil, um fértil terreno de ideias.

Aos diversos arquivos, instituições e pessoas que enriqueceram enormemente o trabalho de pesquisa aqui empreendido: Fabrício Felice; Glênio Póvoas; Roberto Souza Leão e Beatriz Kushnir, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro; Hernani Heffner, Cinemateca do MAM; José Luiz Pedro e Thalyta Lima, Foto-Cine Clube Bandeirante; Marcus Mello e Maria Angélica Santos, Cinemateca Capitólio; Carlinda Fischer, Museu da Comunicação Social Hipólito José da Costa; Toni Giró, guardião das obras de Marcel Giró; Museu da Imagem do Som - Rio de Janeiro; Arquivo Nacional; Instituto Moreira Salles pela cessão das fotos do acervo Thomaz Farkas.

A todos os funcionários da Cinemateca Brasileira, local onde tudo começou.

Aos entrevistados Moacyr Flores, Teresa Cristófani e Rubens Fernandes Jr. por me contarem ricas histórias.

Aos colegas do PPGMPA que contribuíram com leitura e comentários valiosos durante as várias fases da pesquisa: Danielle Crepaldi, Luísa Girardi, Sávio Stocco, Izabel Melo, Nina Giacomo, Carolina Amaral, Margarida Adamatti, Daniela Giovana, Lúcia Monteiro, Isabella Goulart, Luis Felipe Labaki e Júlio Lucchesi.

Aos que compartilham comigo o amor pelo arquivo e pelo cinema brasileiro, em especial, Carlos Roberto de Souza, Luciana Araújo e Remier Lion, por me darem *insights* valiosos e Natália de Castro, por também descortinarmos juntas os mistérios da maternidade.

À amizade e ao companheirismo de Patricia Mourão, Reinaldo Cardenuto e Débora Butruce.
À Maria Chiaretti, por ter me dado a dica do refúgio onde consegui escrever grande parte
dessa tese, e à Julia Goyatá por ter me trazido ânimo e alegria na reta final.

À Mariana Duccini que deu nova força ao meu texto. Sua leitura e amizade foram
fundamentais.

Aos meus amigos guardiães Arthur Sens, Cinara Dias e Luisa Malzoni, por cuidarem tão bem
de mim.

Às mulheres da minha vida, Nira e Nana Foster, pelo amor e força.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) pelo apoio financeiro e
institucional a esta pesquisa (Processo 2012/09894-1).

Finalmente, agradeço a Felipe Polydoro, a minha faceta contemporânea da questão amadora,
o grande achado desses quatro anos de pesquisa, o meu melhor leitor. Agradeço imensamente
pelo nosso cotidiano permeado por amor e encantamento com a nossa pequena Betina. Minha
admiração por ti é infinita, meu companheiro.

Resumo

A tese "Cinema amador brasileiro: história, discursos e práticas (1926-1959)" tem como objetivo principal mapear historicamente o surgimento das atividades cinematográficas amadoras no Brasil, por meio da consulta a fontes documentais e filmes preservados em arquivos. Tema ainda inexplorado pela historiografia do cinema brasileiro, o primeiro passo do nosso estudo foi a própria constituição do campo. Para tanto, partimos da análise histórica do surgimento da figura do amador e sua relação com as questões da modernidade nos séculos XIX e XX até chegarmos ao lançamento dos equipamentos específicos para o público cineamador na década de 1920.

A formação desse novo mercado e público consumidor também propiciou a convivência de diversas formas de produção e espaços de prática, como a feitura de filmes de família no ambiente doméstico, a produção de ficções e documentários em clubes de cinema e a experimentação artística. Adotamos esses três eixos da produção amadora como base para pensarmos os primeiros anos do cinema no Brasil e algumas dessas manifestações em filmes preservados em arquivos.

A partir desse primeiro percurso histórico, centramos a nossa análise na prática amadora institucionalizada, qual seja, de grupos de amadores que se organizaram como uma comunidade cultural em diálogo. As colunas de amadores de *Cinearte* são o primeiro indício desta cultura amadora no Brasil. A revista será uma porta-voz brasileira desta transformação, não só pela divulgação sobre os equipamentos dedicados exclusivamente ao nicho amador, como também uma fonte extremamente rica sobre os deslizamentos do termo amador e sua especificidade no tocante ao contexto brasileiro.

O segundo momento privilegiado de análise são as atividades do Foto-Cine Clube Bandeirante, a partir de 1945. A pesquisa sobre as atividades do clube se centrará na análise das colunas cineamadoras publicadas no *Boletim Foto-Cine*, onde encontramos informações sobre os diversos concursos organizados e a relação do departamento cinematográfico com outras instituições culturais do período. As discussões sobre a fotografia moderna e o trabalho de fotógrafos como Thomaz Farkas também permearam a seara amadora e servem como base para pensarmos em amadores dedicados à experimentação cinematográfica.

Palavras-chave: cinema amador; cinema brasileiro; história; clubes de cinema; cinema experimental.

Abstract

The thesis "Brazilian amateur cinema: history, discourses and practices (1926-1959)" undertakes a historical investigation about the emergence of amateur filmmaking in Brazil through the analyses of documentary sources and films preserved in archives. A theme not yet developed by Brazilian film historiography, the first step of our research was to understand the constitution of the amateur field and its relationship with the cultural changes of modernity in the 19th and 20th century. The release of amateur film equipment in the consumer market in 1920 stands as an important mark in the amateur cinema field.

This new consumer market allowed a diversity of film practices such home movies, amateur filmmaking in cinema clubs and artistic experimentation. These practices are the foundation of our analyses of the first years Brazilian cinema and of amateur films preserved in archives. The next step of our investigation is centered in the activities of amateur groups. The first evidence of this amateur culture are the amateur film columns of *Cinearte* magazine. The magazine witnesses the arrival of amateur film equipment in Brazil and the transformation it entailed in the cinematographic field. It is also a great source for the different forms of amateur practice and the specificity of the Brazilian context.

The second moment of analyses concerns the activities of Foto-Cine Clube Bandeirante, starting in 1945. Our main source are the amateur columns published in *Boletim Foto-Cine* where we can gather information about the different competitions and film festivals organized by the club and the relationship of the cinema department with other cultural institutions. The debates about Brazilian modern photography and the work of photographers such as Thomaz Farkas are important guidelines for the identification of experimental activities within the club.

Keywords: amateur cinema; Brazilian cinema; history; cinema clubs; experimental cinema.

Lista de figuras

1.1	<i>A galeria de Cornelis Van Der Geest</i> (1628) de Willem Van Haecht	35
1.2	Anúncio "The Kodak Camera", 1888.....	39
1.3	Fotogravura <i>Départ matinal de Régates</i> (1894) de George Robard.....	39
1.4	O cinematógrafo e o ideário familiar.....	42
1.5	"KOK - O cinema em casa"	46
1.6	Sistema Pathé-Baby: projetor e câmera 9.5mm.....	48
1.7	Anúncio Pathé-Baby	49
1.8	Lançamento da Cine Kodak 8mm no Brasil, em 1932.....	50
1.9	Plano e contraplano em <i>Guerra e Paz</i>	70
1.10	<i>Os egoístas</i> (1960)	71
1.11	<i>O caso da joalheria</i> (1960).....	73
1.12	<i>O padre nu</i> (1962)	74
2.1	"Um pouco de técnica", v.1, n.12, mai.1926	90
2.2	"Um pouco de técnica", v.1, n.17, jun.1926	91
2.3	Ação da Societé-Franco Brésilienne du Pathé-Baby	97
2.4	Anúncio Pathé-Baby e representantes comerciais diversos	98
2.5	Representante Pathé-Baby - João Nociti	99
2.6	Anúncio Casa Isnard.....	100
2.7	O cinema no lar com o Cine-Kodak	102
2.8	O esporte também é tema da cinematografia de amadores	103
2.9	A bordo ou tem terra com um Cine-Kodak	104
2.10	Capa e contracapa de Pathé-Baby	107
2.11	<i>Barro humano</i> como ideal de produção para o cinema amador brasileiro	119
2.12	O moderno cinema brasileiro	120
2.13	Usos diversos do filme 9.5mm	129
2.14	. Helena Julien e Lia Torá: filmes de temática rural.....	133
2.15	Amadores em ação.....	134
3.1	O público saúda o I Concurso Cinematográfico Nacional para Amadores	164
3.2	O júri do I Concurso Cinematográfico Nacional para Amadores	165
3.3	<i>Experiência surrealista com os colegas da Escola Politécnica, n.1</i>	186
3.4	<i>Experiência surrealista com os colegas da Escola Politécnica, n.2</i>	187

3.5 <i>Experiência surrealista com os colegas da Escola Politécnica, n.3</i>	188
3.6 <i>Rushing Water Number 1</i>	192
3.7 <i>Fibra</i> , Jean Lecocq (sem data)	195
3.8 <i>Sem título</i> , Jean Lecocq (sem data)	195
3.9 Marcel Giró filma em 16mm	196
3.10 <i>Sem título</i> , Marcel Giró (1950).....	197
3.11 Tira de filme pintada à mão por Roberto Miller.....	199

Sumário

Introdução	14
O campo cineamador: entre o arquivo e a História	17
Questões de método: o caminho das fontes e o percurso de análise	23
1. Cinema amador: história e definições	33
1.1 O amador como figura da modernidade	34
1.2 A questão cineamadora.....	51
1.3 Figuras do amador no cinema brasileiro.....	61
2. O cinema amador em <i>Cinearte</i> (1926-1933).....	76
2.1 "Um pouco de técnica"	83
2.2 "O desenvolvimento do cinema de amadores no nosso país".....	94
2.2.1 O surgimento do mercado e do imaginário cineamador no Brasil	96
2.2.2 Demandas pelo amador em <i>O Fan</i> e o ideário de Sergio Barreto Filho.....	107
2.2.3 Em busca da competência amadora: técnica e narração	114
2.3 "Cinema de Amadores"	122
2.3.1 A cena carioca, a Casa Pathé e os filmes da coleção Pascoal Nardone.....	126
2.3.2 Associações, filmes e a imaginação cineamadora	130
3. O cinema amador no Foto-Cine Clube Bandeirante (1945 - 1959).....	139
3.1 O departamento cinematográfico: primeiros anos.....	151
3.2 A era dos concursos e festivais.....	162
3.2.1 Temas e formas do filme amador segundo Antônio da Silva Victor.....	167
3.2.2 Conexões nacionais e internacionais	171
3.2.3 O Brasil nas telas cineamadoras	177
3.2.4 Os sentidos do amador.....	181
3.3 Experimentação e cinema amador.....	184
Considerações finais	203
Referências Bibliográficas.....	208
Anexo.....	220
Imagens.....	220
Filmografia	255
1. Cinearte.....	255

2. Foto-Cine Clube Bandeirante	259
--------------------------------------	-----

Introdução

O percurso desta tese teve início com a dissertação de mestrado "Filmes domésticos: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira"¹. O ímpeto inicial da pesquisa se deu enquanto eu trabalhava no setor de catalogação da mesma instituição e frequentemente recebia pequenos filmes familiares, guardados em caixas de costura, acompanhados por pequenas notas ou simplesmente levados para o arquivo por um familiar distante que não sabia muito bem o que fazer com essas memórias analógicas relegadas à obsolescência. Uma vez incorporadas ao acervo e feita uma breve catalogação, tais imagens, que eu considerava de extremo interesse, não circulavam para além das fronteiras do arquivo, tornando-se invisíveis para o público externo. Produzidos entre 1920 e 1960, os arquivos familiares iam muito além dos registros de batizados e casamentos, compondo um manancial de imagens e temas de pesquisa totalmente inexplorado. Por meio deles seria possível traçar diversas histórias vistas da perspectiva do amador, como a representação da infância, o registro de importantes eventos históricos, o desenvolvimento das cidades e os processos de urbanização, a aproximação entre a fotografia e o cinema, a migração de filmes produzidos na esfera privada à esfera pública. As perspectivas, portanto, eram muitas.

Tendo como ponto de partida a questão do arquivo, o eixo central da dissertação foi entender como se dava a sua dinâmica de incorporação dos filmes domésticos – a sua chegada na Cinemateca, as suas particularidades físicas, as informações concedidas por familiares no momento do depósito, a sua fragilidade legal – e propor alternativas para a sua catalogação mais sistemática. De forma tangencial, o breve esforço de compreensão do universo cineamador no Brasil trouxe à tona uma faceta da história do cinema brasileiro totalmente inexplorada. Em complementação às ricas imagens de momentos familiares dos anos 1920 e 1930, estavam as colunas cineamadoras da revista ilustrada *Cinearte*, que apontavam para um universo de produção diferente da tópica familiar e que andavam de mãos em mãos com o ideário da revista e de sua defesa de um cinema brasileiro inspirado pelo padrão da crescente indústria norte-americana do período. Além dos textos técnicos e opinativos, a produção de filmes ficcionais e a organização de associações eram anunciadas com frequência, indicando um novo prisma a partir do qual poderíamos pensar o cinema amador.

¹ A dissertação foi defendida em 2010 junto ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos sob a orientação da Prof. Dra. Luciana Araújo.

As colunas do periódico carioca foram a ponta do iceberg que me levou para outros textos do gênero, como "A página do Cine-Amador" publicada no *Boletim Foto-Cine* (publicação oficial do Foto-Cine Clube Bandeirante) nos anos 1950, e às notícias sobre o Festival de Cinema Amador JB/Mesbla divulgadas no *Jornal do Brasil* entre 1964 e 1969. Uma brevíssima incursão nesse corpo documental desvelou uma produção considerável, uma filmografia que precisava ao menos ser levantada e organizada. Para além da materialidade das fontes, que sempre se multiplicavam, a simples atenção à questão amadora foi aos poucos formando um imenso caleidoscópio de referências e de momentos na história do nosso cinema que apontavam para o amadorismo, seja como parte da trajetória de cineastas, atributo estético, categoria da corporação cinematográfica ou marca de um cinema precário e incipiente. O tema mostrava-se excessivamente rico em possibilidades e era preciso reivindicar um lugar para ele na história do cinema brasileiro.

O projeto de pesquisa se engendrou a partir de uma dupla energia. De um lado, era necessário reconhecer a produção amadora como faceta constituinte da história do cinema brasileiro e, de outro, era fundamental organizar informações em fontes diversas e empreender a mínima prospecção de filmes presentes em arquivos e cinematecas brasileiras. A ideia inicial era centrar a análise em três momentos históricos, tendo como fontes as colunas amadoras em *Cinearte*, as atividades do departamento cinematográfico do Foto-Cine Clube Bandeirante publicadas no *Boletim Foto-Cine* e as notícias e textos em torno das edições do Festival de Cinema Amador JB/Mesbla presentes no *Jornal do Brasil*. Os três momentos conformariam um amplo panorama histórico, além de permitir o levantamento mínimo de títulos produzidos que guiarium a busca de filmes em arquivos e cinematecas, compondo assim uma primeira filmografia do cinema amador brasileiro.

Logo no início da pesquisa, ficou evidente a dificuldade na prospecção de filmes, aspecto que aponta para um dado mais genérico quanto à situação dos arquivos brasileiros e à particularidade da produção amadora. Parcaamente catalogados² e de difícil acesso, o que existia disponível em DVD para visualização, e que dialogava com os rumos da tese, foi incorporado à pesquisa, permitindo um aprofundamento dos contextos de produção, da biografia dos cineastas amadores e a análise da imagem. Uma investigação mais profunda nos acervos em busca de filmes requereria um acesso mais amplo às bases de dados e, quando existentes, aos filmes, mesmo que para breve análise em mesa enroladeira, trabalho nem

² Como no caso dos filmes domésticos, a produção amadora muitas vezes não é classificada como tal no momento da catalogação e muito facilmente é dispensada como não importante. Assim como os filmes domésticos, os filmes amadores sofrem de uma certa invisibilidade.

sempre possível de ser realizado devido a questões institucionais próprias de cada arquivo. Por outro lado, a filmografia coletada e não encontrada exigiria uma busca por familiares ou referências de pessoas que pudessem ter guardado filmes produzidos no período aqui abarcado.

Outro fator foi a própria organização das colunas e textos. Diante do volume da documentação a ser levantado, uma adaptação inicial se fez necessária³. O novo projeto passou a se centrar na análise de *Cinearte* e do Foto-Cine Clube Bandeirante por apresentarem um aspecto similar, quais sejam, a constituição de um campo de atuação de cineastas amadores conectados, seja por meio de cartas e de atividades comuns ou em associações ou clubes que mantinham publicações, organizavam festivais e competições. Esse circuito amador incentivava uma intensa troca entre seus membros e incluía a discussão sobre equipamentos, formas de revelação, técnicas de filmagem, aspectos que ressaltam a conexão entre o marketing voltado ao nicho amador e a presença de uma estrutura de comercialização e distribuição de empresas internacionais no país. Tais comunidades também estabeleceram um forte diálogo com as demandas dirigidas ao cinema nacional.

A tese "Cinema amador brasileiro: história, discursos e práticas (1926-1959)" passou então a se concentrar em um primeiro mapeamento do campo cineamador no Brasil, partindo das colunas amadoras em *Cinearte* e no *Boletim Foto-Cine*, com especial atenção à formação de uma comunidade de amadores que buscavam produzir filmes não restritos ao universo familiar. O recorte do primeiro período começa na primeira publicação da coluna "Um pouco de técnica", em 1926, e vai até a morte de Sergio Barreto Filho e a interrupção da coluna "Cinema de Amadores", em 1933. Quanto ao segundo período, iniciamos com o surgimento do departamento cinematográfico do Foto Clube Bandeirante, em 1945, e seguimos até a publicação do texto "Cinema Abstrato", de Roberto Miller, em 1959. O marco final indica uma mudança no perfil da prática cineamadora do clube e aponta para uma outra perspectiva de produção, como veremos.

A prospecção de materiais foi feita sempre que possível e assumiu um caráter secundário. Estabelecido um novo recorte, um desafio ainda tinha de ser enfrentado. Com a ausência completa de qualquer pesquisa dedicada ao tema no Brasil, era preciso, antes de qualquer movimento de análise mais profunda, constituir o próprio campo de estudo a partir de referências internacionais e de outras áreas de conhecimento.

³ O excesso de fontes e de períodos a serem analisados também foi apontado pelo(a) parecerista da FAPESP no momento de envio do projeto para a solicitação de bolsa, sugestão que ajudou na formulação de um projeto abarcando somente os dois primeiros períodos históricos.

O campo cineamador: entre o arquivo e a História

A formação do campo de estudo sobre cineamadorismo ressalta como o trabalho em arquivos não se resume à sua dimensão material, ressaltando como o acesso a certas cinematografias tem influência direta nos assuntos tratados pela história do cinema. Para além do armazenamento e conservação, é preciso investir na catalogação e pesquisa dos acervos e o acesso aos filmes e às informações coletadas, processos que garantem uma circulação de filmes bem informada. É a partir da disponibilização de filmes e da ampliação do acesso para pesquisadores que o campo começa a tomar corpo em meados da década de 1990, percurso mais evidente em países nos quais os arquivos e cinematecas são instituições consolidadas, como França, Inglaterra, Escócia e Estados Unidos.

Alguns eventos marcantes nessa trajetória foram: a criação da *Association Européenne Inédits*, dedicada à pesquisa e à defesa da preservação de filmes amadores em 1991; a representação da *Inédits* na AMIA – *Association of Moving Archivists* (Estados Unidos), em 1992; e o congresso da FIAF – Federação Internacional de Arquivos de Filme – de 1997, com a realização de um painel dedicado à preservação e catalogação de filmes amadores. Todos geraram publicações importantes para o meio. Podemos destacar arquivos que tomaram a frente nesse trabalho de preservação, como o Human Studies Film Archives (Smithsonian Institute, EUA), Filmmuseum (hoje EYE Film Institute, Amsterdam) e arquivos regionais como o Northeast Historic Film (Maine, Estados Unidos). Outros foram criados ou desenvolveram seções especiais, como é o caso dos arquivos regionais Northwest Film Institute (Inglaterra) e Associazione Home Movies (Bolonha, Itália), e o de arquivos nacionais como o Irish Film Institute e o Swedish Film Institute.

Neste sentido, é preciso destacar os trabalhos seminais de Roger Odin sobre o cinema privado na IRCAV (Institut de recherche sur le cinéma et l’audiovisuelle) – Université Sorbonne Nouvelle, e de Patricia Zimmerman, *Reel families – A social history of amateur filmmaking* (1995), o primeiro livro da autora norte-americana. No caso francês, o trabalho de investigação está sintetizado na publicação da coletânea de textos *Le film de famille: usage privé, usage public* (1995) e na edição “Le cinema en amateur” (n.68, 1999) da revista *Communications*.

Em *Reel families*, Patricia Zimmermann faz uma investigação sobre a formação do nicho de mercado amador e da dimensão ideológica dos discursos disseminados pela indústria

presentes na publicidade, nas colunas e revistas dedicadas ao nicho amador, partindo dos primeiros empreendimentos científicos ainda no final do século XIX até a produção em vídeo nos anos 1990. A indústria teve um papel preponderante nas dinâmicas e no imaginário amador, um jogo que perpassa uma atenção para a feitura de filmes de família e a ideologia da profissionalização até chegar à militarização do uso do 16mm durante a Segunda Guerra Mundial. Centrando no caso norte-americano, o questionamento principal da autora é como a indústria controlou o imaginário sobre o amadorismo e a estética amadora, um denso estudo sobre as disputas econômicas da indústria e seus efeitos no corpo social⁴.

No texto de Odin “Le film de famille dans l’institution familiale”, publicado em *Le film de famille: usage privé, usage public*, o filme de família é analisado como um espaço comunicacional diferenciado, uma produção guiada pela manutenção da integridade e da felicidade familiar. A imagem instável e o caráter desordenado da filmagem demonstram que não é a constituição de um fio narrativo que importa na construção destes *souvenirs* familiares, mas sim o registro dos momentos, das festas familiares, do crescimento das crianças. Centrados primordialmente na análise de filmes de família, a edição de *Communications* (1999) e o texto “Il cinema amatoriale”, presente na coletânea *Storia del cinema mondiale: teorie, strumenti, memorie* (2001), por outro lado, ampliaram o escopo de pesquisa para além do cinema familiar. A *Communications* incluiu artigos essenciais para a compreensão histórica do fenômeno amador e da sua relação com as transformações culturais da modernidade, sendo o texto de Laurance Allard, “L’amateur: une figure de la modernité esthétique”, uma referência teórica primordial.

Outros textos de Zimmermann (1986; 1999) também chamam a atenção para o potencial da tecnologia amadora como plataforma de expressão artística e democratização dos meios de produção cinematográfica, instaurando uma dialética entre a normatividade incentivada pela indústria e a livre expressão que esse mesmo desenvolvimento industrial permite. Essa segunda vertente historiográfica centra-se nos discursos e nas práticas de cineastas como Maya Deren, Jonas Mekas e Stan Brakhage, artistas que escreveram textos e manifestos em defesa de um cinema mais livre e não submetido aos códigos e estruturas de produção da grande indústria, marca do cinema experimental norte-americano realizado entre 1940 e 1960. A produção de Mekas e Brakhage também recria a estética do filme doméstico, intensificando uma característica que está na raiz da palavra amador: uma prática realizada

⁴ O contato com a obra de Zimmermann ressaltou a importância da indústria de equipamentos e bens de consumo na formação do ideário de amador, traço que ficará evidente no Capítulo II, em que dedico especial atenção à chegada dos equipamentos cineamadores no Brasil e às campanhas publicitárias presentes em periódicos diversos.

por amor ao seu ofício e por amor ao que se filma. Nos dois casos, a família nuclear e a família ampliada representada pelo grupo de amigos são personagens de filmes biográficos e íntimos⁵.

A partir de meados dos anos 2000, encontramos na literatura internacional uma farta produção sobre o tema, incluindo teses, compilações de textos apresentados em congressos, sites e publicações. Se inicialmente era clara a centralidade do filme doméstico, uma segunda voga passou a se concentrar na produção de clubes de cinema, nas publicações amadoras e no caráter gregário das organizações e festivais de cinema. Essa produção começou a receber mais atenção por parte de pesquisadores como Heather Nicholson (2012) e o seu trabalho sobre os clubes de cinema na Inglaterra, Charles Tepperman (2007) sobre a Amateur Cinema League (ACL) e o contexto norte-americano, e o conjunto de textos publicados sobre ficções amadoras de diversos países em *Small-gauge storytelling: Discovering the amateur fiction film*⁶ (2015), editada pelos pesquisadores Ryan Shand⁷ e Ian Craven.

O *amateur ciné movement*, que aqui chamaremos de cinema amador institucionalizado, define a prática amadora vinculada a grupos, associações e clubes de amadores. A institucionalização indica a produção de publicações e colunas especializadas nas quais se delineiam, de forma mais clara, os preceitos de cada grupo. Nesse entre-lugar, entre o profissional e o dileitante, o cinema amador institucionalizado dialoga de maneira mais consciente com o cinema profissional e será o espaço de iniciação de muitos cineastas profissionais. Identificar a formação dessa vertente do cineamadorismo no Brasil é o objetivo central de nossa pesquisa. A multiplicidade de definições e formas assumidas pelo amador é também uma questão de fundamental importância e será foco central do Capítulo 1.

O interesse pelo cinema amador também reflete mudanças metodológicas no campo da historiografia do cinema e atravessa disciplinas. Novas histórias do cinema evidenciaram a importância da ampliação da compreensão do fenômeno cinematográfico para além da análise estética, incluindo questões como a distribuição de filmes, a história da exibição cinematográfica, as particularidades das histórias locais, entre outros⁸. Metodologicamente, essa nova perspectiva reforçou uma dinâmica de pesquisa abalizada pelo exame de fontes

⁵ Sobre a relação entre o cinema experimental norte-americano, a estética do filme doméstico e a autobiografia, ver: “A invenção de uma tradição: caminhos da autobiografia no cinema experimental” (MOURÃO, 2016).

⁶ Publiquei nesta coletânea parte da pesquisa aqui desenvolvida no capítulo “Brazilian Amateur Cinema and Fictional Films from Foto-Cine Clube Gaúcho” (FOSTER, 2013)

⁷ A tese “Amateur Cinema: history, theory and genre (1930 – 1980)” (2007), de Ryan Shand sobre o acervo de produções ficcionais do Scottish Film Archive é uma importante referência teórica.

⁸ Para um panorama das questões e novos métodos propostos pela Nova História do Cinema, ver: ALLEN, Robert C. e GOMERY, Douglas. *Film history: theory and practice*, 1985; e BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film history: an introduction*, 2003.

históricas e não fílmicas, ampliando a história do cinema para além dos estudos das formas e das escolas estéticas. A micro-história e a história do cotidiano também tomam o filme doméstico como objeto principalmente por estar próximo do homem comum, da expressão dos consumidores, da vida privada, do particular⁹.

No caso brasileiro, o movimento de valorização do cinema amador começou a tomar forma principalmente por meio de eventos e pesquisas acadêmicas, tendo como foco principal o cinema doméstico. Entre 2010 e 2013, a Cinemateca Brasileira e a Cinemateca do Museu de Arte Moderna (Rio de Janeiro) sediaram o “Home Movie Day” (Dia do Filme Caseiro), evento internacional organizado pelo Center for Home Movies, no qual o público é convidado para trazer os seus filmes domésticos para revisão e projeção. Projetores 8mm, Super 8 e 16mm ficam disponíveis para que os espectadores pudessem rever ou ver pela primeira vez as imagens familiares em tela grande. Como curadora do Curta 8 – Festival Internacional de Cinema Super 8 de Curitiba, realizei o mesmo evento entre 2010 e 2014 e, além dos filmes trazidos pelo público, pesquisas foram feitas em arquivos locais como a Cinemateca de Curitiba e o Museu de Imagem e Som do Paraná, enriquecendo a programação com filmes amadores locais. Esses eventos difundem os acervos públicos e particulares, sendo de extrema importância para o mapeamento da produção amadora brasileira.

No âmbito acadêmico, pesquisas foram desenvolvidas nos últimos anos, muitas delas vinculadas à questão do arquivo e ao interesse crescente por filmes e vídeos domésticos. No mesmo período em que produzia a dissertação sobre os filmes domésticos da Cinemateca Brasileira, mais atenta aos filmes produzidos em película e à sua preservação, Lígia Diogo pesquisava uma rica coleção de vídeos de família dos anos 1980 e 1990, trabalho sintetizado na dissertação “Vídeos de família: entre os baús do passado e as telas do presente”, defendida junto Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação da Universidade Federal Fluminense (UFF), em 2010.

Thaís Blank, na tese “Da tomada à retomada: origem e migração do cinema doméstico brasileiro” (2016), investigou as particularidades do processo de institucionalização dos filmes domésticos empreendido por arquivos e cinematecas e como essas imagens migraram para documentários brasileiros assumindo novo estatuto estético e histórico. A tese acaba por sintetizar um lugar duplo assumido pela cinematografia doméstica. De um lado, a valorização

⁹ Uma obra seminal neste aspecto é ISHIZUKA, Karen L.; ZIMMERMANN, Patricia R. (orgs.). *Mining the home movie: excavations in histories and memories*, uma coletânea de textos produzidos por cineastas, arquivistas, pesquisadores e historiadores que analisam a produção de filmes domésticos.

por arquivos e cinematecas e, de outro, a incorporação de imagens amadoras em documentários.

No Brasil, é na produção de documentários que o uso de imagens domésticas assume maior intensidade. A dimensão histórica, quando existe, utiliza os filmes domésticos como ilustração da intimidade ou da vida pessoal, efeitos da primazia contemporânea pelo particular e pelo subjetivo. Da produção recente podemos destacar: *Supermemórias* (2010), de Danilo Carvalho; *Babás* (2010), de Consuelo Lins; *Os dias com ele*, de Maria Clara Escobar (2013); *Olhos de ressaca* (2009) e *Elena* (2012), de Petra Costa; *Cine-Penhor* (2013)¹⁰, de Guile Martins; e *Já visto, jamais visto* (2013), de Andrea Tonacci. Todos eles trazem, direta ou indiretamente, o interesse pelo arquivo pessoal e um entrecruzamento com a História.

Se o filme doméstico recebeu considerável atenção nos últimos anos, a história do cinema amador institucionalizado continua como um terreno de pesquisa pouco explorado no Brasil¹¹. Em outros países, ao contrário, a produção de clubes e associações mobiliza questões diversas quando comparada ao filme doméstico. No texto “Home Movies and Amateur Film as National Cinema”, Liz Czach identifica oposições entre essas duas produções como lazer sério versus lazer casual, ambição estética versus modo doméstico, cuidadosamente construído versus sem edição, identificação de gênero versus sem gênero, autoria identificada versus sem autoria e potencial de importância estética versus potencial importância histórica e cultural (2014: 30). A autora assume que as histórias dos cinemas nacionais são predominantemente histórias sobre obras de ficção e documentários e somente uma eventual importância estética poderia incluir um filme amador no conjunto de obras que compõem a cinematografia de um país. Para a autora, filmes domésticos, fragmentos visuais que não assumem estatuto de obra, não perfilariam nessa linha histórica¹². Me pergunto, porém, se, numa cultura cinematográfica incipiente e inconstante como a brasileira, principalmente nos primeiros anos do século XX, o cinema amador não deveria figurar também na nossa já constituída linhagem histórica. Todo o trabalho aqui empreendido vai na direção de incluir a rica e variada produção amadora brasileira como parte integrante da cinematografia nacional.

¹⁰ Curta-metragem no qual participei como pesquisadora de imagens em arquivos domésticos.

¹¹ Fui editora, em 2013, do dossiê “Pensar o cinema amador” da Revista Laika. Dentre os artigos, o texto “Perspectivas sobre o cinema amador de ficção no Brasil” (CÁNEPA; SUPPIA: 2013) trabalhou com o conceito e os filmes do chamado “cinema de bordas”, produção contemporânea de filmes ficcionais amadores. Apesar de tratar de um período diferente do aqui estudado, seria interessante pensarmos em que medida a produção contemporânea dialoga com as ficções amadoras produzidas no contexto clubístico.

¹² Nesta direção, parte do trabalho de prospecção e análise da produção brasileira disponível para visualização, concentrada no subcapítulo “Figuras do amador no cinema brasileiro” busca inserir o cinema amador na nossa já constituída linhagem histórica.

Vale a consideração de que cada história nacional terá suas particularidades no que diz respeito à recuperação do cinema amador. E aqui encontramos a questão central para a presente pesquisa. O cinema amador será estruturado como ponto de vista privilegiado para pensarmos a história do cinema brasileiro a partir de uma nova perspectiva. E é a partir do cinema amador institucionalizado que podemos estabelecer de forma mais clara um diálogo com a historiografia do cinema brasileiro¹³. O primeiro passo na constituição do campo do cinema amador institucionalizado no Brasil partirá, portanto, dos discursos sobre o cineamadorismo, sendo as colunas especializadas as nossas fontes principais. De forma mais geral, investigaremos como as outras vertentes do cineamadorismo surgem na discussão de cada época.

Em complementação à sistematização das fontes, os passos iniciais da pesquisa se concentraram no levantamento de uma bibliografia complementar que pudesse dar subsídios para a investigação histórica aqui empreendida. O diálogo com os estudos sobre a fotografia se tornou um importante referencial, principalmente pelos entrecruzamentos entre a prática da fotografia e a do cinema amador. Pierre Bourdieu, em *Photography: a middle brow art* (1990), realiza um extenso estudo sociológico sobre a prática da fotografia na França. Contando com o apoio de diversos pesquisadores, além de estabelecer algumas diretrizes teóricas para a utilização da fotografia como tema da sociologia, o livro condensa pesquisas em variados espaços e formas de produção fotográfica como a família, o meio clubístico e o universo profissional. Ao perpassar essa variedade de espaços, Bourdieu identifica as relações entre ideologias de classe, necessidade de distinção e ascensão social mediadas pela fotografia.

No Brasil, cabe destacar o trabalho da pesquisadora Adriana Martins Pereira (2010) sobre a produção do fotógrafo amador Alberto de Sampaio, sintetizado na tese de doutoramento “A cultura amadora na virada do século XIX: a fotografia de Alberto Sampaio (Petrópolis/Rio de Janeiro, 1888-1914)”, um detalhado estudo sobre o perfil social do amador na virada do século XIX para o XX e da trajetória do fotógrafo carioca. Em relação ao percurso das atividades cineamadoras no Foto-Cine Clube Bandeirante, *A fotografia moderna no Brasil*, livro de Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva sobre a formação dos

¹³ Isso não significa, porém, que a produção de filmes de família não possa figurar como peça importante na história do cinema. No Capítulo 1, pretendo estabelecer uma relação entre os filmes de família produzidos por cinegrafistas brasileiros a partir de 1909 e a produção doméstica a partir da década de 1920. O gênero filme de família merece, porém, um estudo mais aprofundado, pois atravessa décadas e gerações. Quanto à produção experimental, ela permeia os textos de *Cinearte*, mas assume estatuto prático somente no período do Foto-Cine Clube Bandeirante através da produção de Thomas Farkas e Roberto Miller. A perspectiva experimental do cinema amador será mais desenvolvida no Capítulo 3.

fotógrafos modernos e o histórico da entidade paulistana, norteou as análises sobre a produção cinematográfica do clube presente no Capítulo 3¹⁴. A fotografia é uma referência inescapável, atravessando as discussões históricas mais amplas e a análise mais detida dos textos e filmes cineamadores.

Questões de método: o caminho das fontes e o percurso de análise

Em *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*, Jean-Claude Bernardet (1995) faz uma revisão dos percursos metodológicos das histórias canônicas do cinema brasileiro. Dentre as suas desconstruções, está a crítica à ideia de panorama histórico: por se pretender totalizante, ele conteria “em si os germes de sua inviabilidade” por ser, inevitavelmente, um recorte nem sempre evidenciado (Ibid.,115). No caso da história do cinema brasileiro, os panoramas privilegiaram o longa-metragem de ficção, deixando de lado o que, nas primeiras décadas do cinema no Brasil, era a produção que sustentava o mercado interno: os cinejornais e o curta-metragem institucional.

O crítico, no entanto, reconhece que a função cumprida pelas primeiras histórias do cinema no Brasil era a de “reunir todas as informações, ou as informações julgadas básicas que se possuíam sobre a história do cinema brasileiro no momento da elaboração do panorama, no sentido de fazer um balanço e de compor um *corpus* consistente que permitisse afirmar: nós existimos cinematograficamente, isso sendo válido tanto para os historiadores diante de si mesmos, como para os cineastas e o público leitor e espectador” (Ibid., 116). De um lado, o panorama trazia contido em si a marca de uma falta. De outro, ele era importante como gesto fundante.

Quando Bernardet apontou o predomínio do filme ficcional na historiografia do cinema brasileiro, ele pretendia, antes de tudo, “descortinar novos objetos de estudo e recortes de periodização, distanciados dos modelos panorâmicos tradicionais” (SOUZA, 2011: 11). A referência aos cinejornais nos serve aqui para pensar no trabalho exigido por estudos

¹⁴ Coincidentemente, em 2016, duas exposições divulgaram o trabalho de pesquisa das duas obras citadas. A exposição “Lentes da Memória: a descoberta da fotografia de Alberto Sampaio (1888-1930)”, no Instituto Tomie Ohtake, revelou o rico universo das fotografias de Alberto Sampaio que iam das tradicionais fotos familiares, passando pelo registro da região serrana e a capital do Rio de Janeiro, chegando à fotografia instantânea e os filmes domésticos. Além das imagens, Alberto Sampaio tinha uma grande coleção de equipamentos que também compuseram a exposição. No MASP, a exposição “Foto-Cine Clube Bandeirante: do arquivo à rede”, composta por fotografias do clube cedidas em regime de comodato, condensa a variedade de estilos e escolas que atravessaram o universo clubístico paulistano. O catálogo MASP FCCB foi uma importante referência visual para a presente pesquisa. Tomo esses dois eventos como exemplares no percurso da pesquisa que vai da academia, passando pelas instituições culturais e chegando assim ao grande público.

inaugurais, como é o caso da presente pesquisa sobre o percurso do cinema amador no Brasil. Em paralelo à composição de um corpo de referências, a premissa fundamental do trajeto de pesquisa foi um mergulho intenso nas fontes privilegiadas para a análise. As fontes incluíram tanto periódicos como filmes disponíveis em arquivos.

Mesmo que a prospecção de filmes tenha assumido um caráter secundário no decorrer da pesquisa, ela não deixou de estar presente como horizonte. A forma de acesso aos materiais prospectados variou de caso a caso. Algumas coleções só puderam ser analisadas em mesa enroladeira, permitindo uma breve descrição de conteúdo. Um dos maiores achados do presente levantamento foi a coleção Paschoal Nardone, conjunto de filmes rodados em 9.5mm coletados pelo imigrante italiano que atuou como laboratorista na sede da Pathé carioca nos anos 1930¹⁵. Outros filmes amadores já estavam disponíveis em DVD, o que possibilitou outro tipo de relação com o conteúdo da imagens. Cabe destacar aqui a coleção de filmes amadores da Cinemateca Capitólio, contemplado pelo Programa de Restauro Cinemateca/Petrobras (2007) e que inclui filmes de família, animações e ficções amadoras do Foto-Cine Clube Gaúcho rodadas entre 1940 e 1960¹⁶.

Disponibilizados para o público, os filmes foram fontes importantes para ressaltar o nexos entre preservação e pesquisa. A circulação possibilitada pelo Programa de Restauro permitiu que eles fossem estudados pela primeira vez. Em um movimento inverso, que também pauta o trabalho da presente tese, a pesquisa historiográfica também pode chamar a atenção para produções parcaamente preservadas, catalisando um movimento pelo seu acesso e difusão. Os filmes de família foram rodados por cinegrafistas nos primeiros anos de cinema no Brasil (décadas de 1910 e 1920), e os domésticos, por amadores, ambos preservados pela Cinemateca Brasileira. A obra em Super 8 do cineasta experimental franco-brasileiro Raymond Chauvin, integrante do acervo do Museu da Comunicação Social Hipólito José da Costa (Porto Alegre), mesmo que produzida entre 1970 e 1980, um período posterior ao aqui estudado, foi uma importante referência e ajudou na compreensão mais ampla do estatuto do amador no Brasil.

¹⁵ A coleção está depositada no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. A pesquisa inicial neste acervo foi publicada em “A presença da Pathé-Baby no Rio de Janeiro e a coleção Paschoal Nardone no acervo AGCRJ” (FOSTER; LEÃO, 2015).

¹⁶ O Programa de Restauro Cinemateca Brasileira/Petrobras foi um edital aberto para arquivos ou pessoas físicas para restauração de filmes no Laboratório de Imagem e Som da Cinemateca Brasileira. Na edição 2007, diversas coleções que foram contempladas continham filmes amadores, como o acervo de filmes domésticos e amadores da Cinemateca Capitólio (Porto Alegre, Rio Grande do Sul) e os filmes de Henrique Verona Cristófani, arquiteto e cineasta amador que atuou nos anos 1960 em São Paulo. Uma rara chance de ver os filmes em movimento, a coleção da Cinemateca Capitólio receberá atenção especial no decorrer da tese.

O trabalho de levantamento foi dividido em duas etapas. Primeiramente, foram identificadas colunas cineamadoras de *Cinearte* a partir das edições da revista disponíveis em formato digital na Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo, mantida pelo Museu Lasar Segall¹⁷. Desde o primeiro número, em fevereiro de 1926, a coluna “Um pouco de técnica” já era endereçada aos amadores da cinematografia. No decorrer dos anos, Sérgio Barreto Filho assume a redação de “O desenvolvimento do cinema de amadores em nosso país” e “Cinema de amadores”. Os textos cineamadores se encerram com a sua morte, em 1933. Tal recorte implicou a consulta online de cada edição da revista entre 1926 e 1933 – totalizando 358 números – e a identificação das colunas e de anúncios publicitários de equipamentos e produtos cineamadores. Após a organização de todas as colunas levantadas, um total de 227 documentos em PDF foram organizados e impressos para leitura e indexação, estabelecendo a seguinte periodização “Um pouco de técnica” – março de 1926 a novembro de 1927 (70 colunas publicadas); “O desenvolvimento do cinema de amadores em nosso país” – novembro de 1928 a março de 1929 (17 colunas publicadas); e “Cinema de Amadores” – março de 1929 a fevereiro de 1933 (140 colunas publicadas).

Em relação ao *Boletim Foto-Cine*, o acervo mais completo da publicação está depositado na sede do Foto-Cine Clube Bandeirante, ativo até os dias de hoje. Publicado um ano depois da criação do departamento cinematográfico do clube, a leitura do boletim começou a partir do seu primeiro número, lançado em maio de 1946, seguindo até dezembro de 1959, período em que as atividades cineamadoras sofrem um evidente declínio. No total, foram 115 edições consultadas entre 1946 e 1959, compondo assim um arco temporal muito mais amplo. Menos sistemática do que as colunas de *Cinearte*, a seção “A página do cineamador” começa a ser editada em 1946 e tem edições esparsas durante os anos. As notícias sobre as atividades cineamadoras, incluindo projeções da sede do clube, os diversos concursos, as notas de instituições nacionais e internacionais, compuseram um quadro rico de questões que complementavam os textos estritamente amadores. Todas as informações coletadas também foram indexadas e as colunas, brevemente descritas. Dados da filmografia, das associações e dos foto-clubes anunciados nos dois períodos estão disponibilizados em Anexo - Filmografia.

O levantamento das fontes, apesar de ser um trabalho exaustivo, era somente o primeiro passo para a compreensão mais ampla do cenário amador e sua interlocução com a história cultural, desafio metodológico enfrentado por outras áreas de conhecimento. No

¹⁷ Disponível em <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/>. Último acesso 10/07/2016.

artigo “Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares”, os desafios do trabalho do historiador com fontes visuais é ressaltado por Ulpiano de Meneses. Identificando um afã pelo arquivo e pela arregimentação de corpos documentais, o autor ressalta aqui a importância da formulação de problemas históricos:

É normal e legítimo que projetos de investigação histórica surjam da descoberta ou reavaliação de fundos documentais ou coleções tipologicamente bem definidas e possam deles partir. No entanto, o próprio projeto de pesquisa deve estabelecer uma relação dialética permanente entre documentos e problemática histórica, mas ao cabo esta última deve predominar (MENESES, 2003: 28).

Entendendo que conhecimento histórico só pode ser formulado a partir de perguntas endereçadas ao passado, algumas questões nortearam a leitura inicial dos periódicos. Sobre *Cinearte*, busquei mapear a dimensão ideológica assumida pelo amadorismo nas colunas e de que maneira elas dialogaram com o cinema profissional da época e com as discussões dos redatores da revista. Em um contexto ainda incipiente da cultura de massa, foi importante entender de que forma o Brasil participou na disseminação internacional dos equipamentos amadores e coletar indícios da instalação dessa cultura no Brasil. Se as colunas anunciavam a presença dos equipamentos nas ruas e nos lares, era preciso avaliar qual era a efetiva presença desse mercado no país.

Em relação aos anos de *Cinearte*, a pesquisa sobre a chegada dos equipamentos amadores no Brasil foi complementada pela consulta de diversos periódicos de época disponíveis na Hemeroteca da Biblioteca Nacional, um corpo extenso de fontes do período disponíveis online. Além desse corpo de imagens, adicionadas no decorrer do texto e como anexo, duas coleções de filmes amadores foram consultadas: a de Alberto Sampaio, na Cinemateca do MAM, e a coleção Paschoal Nardone, depositada no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro¹⁸. Uma filmografia básica e uma listagem de associações e clubes de cinema foram coletadas a partir das notícias divulgadas por Sergio Barreto Filho (ver Anexo - Filmografia)

No contexto Bandeirante, as perguntas-guia eram: como o cineamadorismo se insere nas discussões estéticas do Foto Cine Clube Bandeirante? Existe algum diálogo entre o cineamadorismo e as inovações estéticas empreendidas por fotógrafos modernos como Thomaz Farkas e Geraldo de Barros? Como o ideário de industrialização no âmbito

¹⁸ Os filmes de Paschoal Nardone só puderam ser consultados em mesa enroladeira, permitindo apenas a identificação de temas e assuntos tratados.

cinematográfico, mais marcadamente a partir da inauguração da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 1949, influenciou a cena cineamadora?

Situado em um outro momento no percurso do cineamadorismo brasileiro, a atuação do Foto-Cine Clube Bandeirante assumiu uma estatura muito mais ampla em termos nacionais e internacionais. A troca de informações entre clubes é mais intensa e a trajetória individual de alguns amadores, como Thomaz Farkas, evidencia essa conexão. Membro da Amateur Cinema League, caso de vários outros amadores brasileiros, a consulta às edições da *Movie Makers*, revista oficial do clube, trouxe novas informações sobre as atividades do fotógrafo e sua relação com o departamento cinematográfico. A revista foi acessada por meio do portal *Media History Project*, que concentra coleções de periódicos digitalizados por uma variedade de arquivos norte-americanos em um único sítio. O acesso às coleções “Non-theatrical Film Collection (1918-1973)” e “Fan Magazine Collection” contribuiu para a formação de um quadro mais amplo do cineamadorismo nos Estados Unidos e a sua aproximação com a produção nacional.

Nos dois casos, a pesquisa em fontes e no conjunto bibliográfico constituiu um universo um tanto excessivo de informações, configurando um segundo desafio de pesquisa: como aliar a análise das fontes, a referência aos filmes prospectados e o conhecimento histórico? Era possível fazer um mapeamento inicial da cultura amadora no Brasil – um movimento horizontal de reconhecimento de manifestações do cinema amador – e propor uma análise histórica mais verticalizada de cada período? Como transformar os dados coletados em uma narrativa histórica que dialogasse com os caminhos do cinema e da cultura brasileira?

Como as fontes não falam por si, no segundo momento de leitura dos textos amadores, foi preciso articular novas referências que dessem conta do surgimento da figura do amador e do contexto cultural de cada época estudada. A questão da modernidade e do moderno surgiram tanto como uma matriz histórica de um plano cultural mais amplo, como termos que circulavam frequentemente nos textos e artigos cineamadores, nosso universo particular. Entendendo a complexidade do significado de “moderno” e “modernidade”, e aqui uso as aspas pois eles não possuem um sentido unívoco e abrangem longos processos históricos, busquei circunscrever o seu significado de acordo com o seu uso por cada agente histórico.

A modernidade foi, portanto, um conceito-chave na articulação da análise histórica e eixo estruturante da tese, um conceito multifacetado, assim como a própria definição do amador. No primeiro capítulo, “Cinema amador: história e definições”, a gênese da figura do amador será pensada na perspectiva das transformações culturais da modernidade francesa, um movimento que vai dos restritos *cabinets d'amateurs*, passando pelas academias artísticas,

chegando até o início da cultura de massa. Nesse percurso, a figura do amador sofre transformações, um agente que absorve e expressa as contradições no percurso de formação da cultura de massa.

No subcapítulo "O amador como figura da modernidade", o debate a ser exposto sobre as questões da modernidade cultural se centrará inicialmente nas transformações históricas ocorridas na França e nos Estados Unidos dos séculos XIX e XX, países centrais no desenvolvimento tecnológico e na sedimentação de uma indústria do lazer. Duas referências teóricas assumem primazia, pois acompanham a mutação cultural que a eclosão das artes mecânicas, como a fotografia e depois o cinema, representou para o universo das artes: o já citado "L'amateur: une figure de la modernité esthétique" (ALLARD: 1999) e o livro *Cultura e modernidade: a França no século XIX*, do sociólogo Renato Ortiz. A apropriação de um referencial estrangeiro fez sentido na medida em que participamos de uma realidade "internacional-popular", na qual cultura nacional só pode ser entendida enquanto integrante desse sistema (ORTIZ, 1991a). A comercialização e ampliação do comércio de equipamentos amadores produzidos nesses países e exportados para diferentes lugares do mundo exemplificam nossa participação nessa realidade internacional.

As dimensões industrial e mercadológica, e sua expansão internacional, serão fundamentais para a compreensão do nosso universo, já que elas difundem um ideário em relação ao cinema doméstico e à prática amadora. É partir da criação do nicho amador pela indústria de equipamentos cinematográficos que se instaura a cultura cineamadora, tomando de empréstimo a cultura fotográfica que a antecede, marcada pela pesquisa científica, por um lado, e pela valorização da fotografia como arte via aproximação com a estética pictórica, por outro. Essa prática se definia por um diletantismo bem informado, restrito a poucos, e que assumiria uma dimensão institucional a partir da criação de fotoclubes e associações. O cenário se altera com o lançamento da câmera Kodak, em 1888, mais acessível e de fácil manuseio, transformando o significado do amador ao ampliar o número de praticantes e melhorar a qualidade do ato de fotografar.

Essa nova configuração, que aponta para uma convivência de amadores guiados por princípios diversos, servirá como matriz para o estabelecimento de algumas definições, discussão que norteia o subcapítulo "A questão cineamadora". Como elencado por Odin, em *La question de l'amateur*, os três eixos representados pelo filme de família, pela produção clubística e pelo cinema experimental/independente significam demandas distintas voltadas para a produção de filmes. Essas três categorias, que nunca são estanques, como a tese virá a

concluir, serão debatidas a partir da bibliografia especializada, dos discursos de cineastas e da apropriação do cinema amador pela historiografia.

No subcapítulo "Figuras do amador no cinema brasileiro", a discussão precedente servirá como base para pensar a produção cinematográfica no Brasil a partir de filmes preservados em arquivos que dialogam com o contexto de *Cinearte* e do *Boletim Foto-Cine*. Eles serão o elo entre as definições esboçadas, o percurso da indústria cineamadora e o cinema brasileiro. A trajetória dos primeiros cinegrafistas brasileiros e de alguns amadores aqui analisados também evidenciará a próxima relação entre o campo profissional da fotografia e do cinema. Essa continuidade também é perceptível no retrato familiar, um gênero que atravessa as duas mídias. Na perspectiva da representação da família no cinema, identifiquei uma continuidade entre os filmes encomendados por famílias ricas aos cinegrafistas profissionais do começo do século e os filmes domésticos amadores produzidos a partir da década de 1920. A investigação sobre os filmes da Cinemateca Capitólio, produzidos entre 1943 e 1960, compôs um rico cenário de registros e formas de expressão possibilitados pela tecnologia amadora, tornando mais complexo o quadro de definições e mostrando traços particulares da cultura audiovisual brasileira.

No segundo capítulo, "O cinema amador em *Cinearte* (1926-1933)", é no quadro geral de modernização do circuito exibidor carioca, sintetizado no projeto da Cinelândia, e do subsequente surgimento das revistas de cinema no Brasil, que localizamos a discussão sobre o amadorismo. Inspirados pelo padrão hollywoodiano em todos os seus sentidos – a arquitetura das salas, a paixão pelo seu *star system*, a forma de produção, a primazia do filme ficcional –, o mimetismo marcará a ideologia de *Cinearte*, eivado por um ideário nacionalista de constituição de um cinema brasileiro nos moldes estrangeiros. A partir desse ideal, duras críticas foram dirigidas ao cinema produzido no Brasil da época, um mercado voltado para a produção de documentários institucionais e filmes de encomenda. Mas as críticas não deixarão de ter uma resposta prática, e a geração de *Cinearte* depositará grande energia na consolidação de tal ideal, otimismo personificado na figura de Adhemar Gonzaga. A recusa do funcionamento do meio profissional (o arcaico) e o sonho de um cinema industrial brasileiro (o moderno) permearão as várias visões do amador em *Cinearte*, não sem apresentarem nuances nos seus posicionamentos.

A divisão do capítulo respeita a ordem cronológica dos textos cineamadores. Em "Um pouco de técnica", a relação com o circuito exibidor e as práticas profissionais em voga terão mais destaque por meio de textos que buscam novos padrões de qualidade. Os textos técnicos são direcionados ao aperfeiçoamento do amador, mas também à melhoria das cabines de

projeção, à qualidade de conservação das cópias de filmes, aos processos laboratoriais e à forma de filmar. O amador aqui sinaliza uma condição quase generalizada de precariedade do cinema brasileiro que poderia ser superada pelo conhecimento técnico.

A entrada de Sergio Barreto Filho marca "O desenvolvimento do cinema de amadores em nosso país". Antigo colaborador de *Palcos e Telas* e *O fan*, Barreto Filho era um profundo conhecedor da cinematografia de amadores e dos equipamentos voltados para esse nicho específico. A Pathé-Baby (9.5mm) e a Cine-Kodak (16mm), equipamentos 1922 e 1923, respectivamente, e já disponíveis no mercado nacional, serão o foco de uma diversidade de textos que buscam ensinar ao cinegrafista diletante como filmar com competência. Aprender a técnica pode ser uma grande contribuição para o cinema nacional, principalmente se a competência no uso de lentes, fotômetros e na prática laboratorial vier acompanhada da capacidade de mimetizar os códigos narrativos do cinema norte-americano.

A instalação do comércio de equipamentos amadores no Brasil, símbolo de inclusão no que havia de mais moderno em termos de consumo, também será foco dessa seção. A publicidade das câmeras 9.5mm e 16mm permeiam as páginas de *Cinearte* e de vários outros periódicos da época, formando um rico quadro imagético. Atuando como cronista dessa cena cineamadora, Barreto Filho proporciona um rico panorama do comércio carioca e do diálogo com os esforços práticos de *Cinearte* na realização de filmes como *Barro humano* (Adhemar Gonzaga, 1929) e na atuação de Humberto Mauro, cineasta que começou a filmar com uma Pathé-Baby e que serviu de grande exemplo para os amadores nacionais.

Em "Cinema de Amadores", a empolgação com o cinema nacional produzido por Mauro e o incentivo aos amadores ao redor do país rendem frutos. Por meio de uma troca intensa de cartas e de fotografias de filmagens, amadores passam a se organizar em associações e clubes, buscando uma melhor organização do meio. Uma rica filmografia pôde ser elaborada a partir das notícias ali divulgadas, que incluíam amadores de São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul.

O cenário paulistano apresenta novos contornos para o moderno, como aponta o capítulo "O cinema amador no Foto-Cine Clube Bandeirante (1945-1959)". O projeto de atualização cultural da burguesia paulista na década de 1950, enriquecida com o rápido desenvolvimento industrial, criou um ambiente artístico e intelectual muito fértil, movimento que chega ao circuito amador das mais variadas formas. Uma atividade secundária dentro do clube de fotógrafos, o departamento de cinema do Foto-Cine Clube Bandeirante começa as suas atividades timidamente, mas desde o princípio reforça o protagonismo de Thomaz Farkas

– jovem fotógrafo amador também apaixonado por cinema – na sua criação e na sua interlocução com diversas instituições brasileiras e internacionais no decorrer dos anos.

É nesse percurso entre uma atividade ainda secundária na dinâmica do Foto-Cine Clube Bandeirante e o seu crescente interesse e intercâmbio com outras áreas que se estabelece a narrativa do subcapítulo “O departamento cinematográfico: os primeiros anos”. Essa atenção ao cineamadorismo toma forma com as colunas “A página do Cine-Amador”, inaugurada em 1946, e as atividades de projeção que passam a integrar um circuito alternativo de circulação de filmes junto a outras instituições da época, como o Clube de Cinema. O crescente interesse pelo cinema nacional e as querelas sobre a constituição de uma verdadeira indústria entre nós, debate comum ao período de *Cinearte* reposto em nova chave, não deixarão de estar presentes, tanto pela euforia marcada pelos primeiros anos da Companhia Cinematográfica Vera Cruz quanto pela atuação de figuras do meio cinematográfico, como B.J. Duarte e Alberto Cavalcanti, personagens que participarão da história do cineamadorismo, como veremos.

Nos anos 1950, o circuito amador se amplia consideravelmente com os concursos e os festivais internacionais organizados pelo Bandeirante. “A era dos concursos e festivais” versará sobre esse rico período, principalmente pela variedade de obras apresentadas e pela conexão entre clubes amadores nacionais, fornecendo novos subsídios para pensarmos a relação entre o cinema amador e o cenário cinematográfico local. Diferentemente de *Cinearte*, na qual o debate estético estava muito pautado pelo mimetismo de Hollywood, as discussões estéticas em curso nas artes brasileiras e no cenário internacional chegam ao circuito amador pelas mãos de Thomaz Farkas e do cineasta experimental Roberto Miller, diretor de filmes feitos à mão inspirados no cinema e na arte abstrata. Em “Experimentação e cinema amador”, o cinema experimental, sempre marginal, receberá destaque, um esforço para pensarmos em outras motivações que guiam o amador para além do filme de família e do filme ficcional. Tal perspectiva evidencia a influência de cineastas experimentais que circularam no meio amador e propuseram uma pesquisa estética centrada nas possibilidades criativas da tecnologia amadora, como Maya Deren e Norman McLaren.

Marcados por singularidades, os dois movimentos aqui analisados constituem facetas de uma questão comum: a vontade de modernidade no Brasil, país periférico, está totalmente imbricada com a construção da identidade nacional. No caso do cinema, mais um termo é adicionado à equação: a crença de que a industrialização era necessária para a concretização de sua nacionalidade. O projeto de modernização do meio cinematográfico, que no caso dos dois momentos analisados teve dimensões práticas, não raramente será revestido de delírio e

sonho, traços de um descolamento em relação às dificuldades reais da instituição de uma indústria de cinema nacional diante do domínio absoluto do cinema estrangeiro no mercado brasileiro. Isso explica parcialmente como a defesa do amadorismo em *Cinearte*, de forma mais intensa, e no *Bandeirante*, de maneira mais matizada, estabeleceu uma conexão com os caminhos do cinema nacional via um ideário industrialista. Ideologia predominante nas diversas fases do cinema brasileiro, por outro lado, o cinema amador aqui analisado não deixará de se configurar como uma brecha, uma nova visada para os rumos do cinema brasileiro. O ímpeto cineamador, que fez parte da vida de tantos diletantes ao redor do Brasil, também será revestido de sonho e de amor ao cinema como forma de expressão. Esta tese buscará conectar os grandes caminhos às trajetórias individuais; a obsessão por esses pequenos filmes, escondidos em arquivos e prateleiras, à sua projeção como peças importantes do nosso cenário audiovisual.

1. Cinema amador: história e definições

Em um anúncio dos anos 1920, Gilberto Rossi propagandeava os filmes de atualidades produzidos pela sua Rossi Film e convidava operadores cinematográficos amadores ou profissionais ao redor do país para que enviassem imagens de eventos locais para integrar edições dos seus cinejornais (ver Anexo - Figura 1). Humberto Mauro, leitor de *Cinearte*, rodou o seu primeiro filme, *Valadião, o Cratera* (1925), com uma câmera amadora Pathé-Baby. O Festival de Cinema Amador JB-Mesbla, que teve a sua primeira edição em 1964, apresentou trabalhos em 16mm de diretores tão diversos quanto Andrea Tonacci, Bruno Barreto, José Carlos Avelar e Sylvio Lanna. Raymond Chauvin, um francês radicado no Brasil, produziu mais de 400 filmes amadores em Super 8 nos anos 1970 e 1980, uma parcela deles tendo como tema central a defesa de um cinema amador, nas suas palavras, um cinema autêntico, rudimentar, elementar e experimental. Esses são apenas alguns exemplos de como o cineamadorismo tomou forma em diferentes momentos da história do cinema brasileiro.

Extrapolando as fronteiras do cinema, existe na contemporaneidade uma premência pela imagem amadora. Os espaços nos quais identificamos tal urgência vão do mais cotidiano e prosaico (a necessidade urgente de filmar, registrar e compartilhar), passando pela incorporação da estética amadora, pelo papel fundamental de filmes amadores em documentários, chegando ao âmbito acadêmico, no qual a compreensão do amadorismo perpassa as mais diferentes culturas teóricas. O amadorismo está em voga não somente pela constante presença e atravessamento do olhar pelas câmeras portáteis, mas por mobilizar questões caras à contemporaneidade, aqui também considerada em suas múltiplas facetas: o impacto da imagem na constituição da subjetividade e dos corpos, a busca pelo arquivo e a memória como eixo da análise histórica, a precarização do trabalho com a câmera e da *mise en scène*, a feição ideológica da apropriação da imagem amadora pelos meios de comunicação dominantes e, ao mesmo tempo, a sua capacidade de emancipação e denúncia dos registros das câmeras sempre presentes e alertas nas ruas¹⁹. Os desdobramentos, portanto, são múltiplos.

¹⁹ Para uma análise mais detida sobre o novo estatuto do amador na contemporaneidade, ver: “Biopolítica do amador: generalização de uma prática, limites de um conceito” (BRASIL; MIGLIORIN, 2010); o capítulo “O trabalho do amador” na tese **Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo** (FELDMAN, 2012), dedicado ao documentário *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009); e a tese **Vídeos amadores de acontecimentos: realismo, evidência e política na cultura visual contemporânea** (POLYDORO, 2016).

O objetivo do presente capítulo não será esmiuçar essa miríade de questões contemporâneas, apesar de assumirmos que elas mobilizam um olhar retrospectivo na tentativa de compreender como diversas figuras do amador atuaram no passado no Brasil. Com essa enumeração, buscamos ressaltar a diversidade de produções e análises possíveis, o que se configura como uma confusão inicial inevitável: o que é o amador, afinal?

Evidentemente a produção amadora não é única. As tentativas de definição muitas vezes esbarram em contradições. Semanticamente, o amador denota substâncias diferentes como: o sujeito (aquele que filma), a forma do registro (o tipo de equipamento usado), a acepção do senso-comum (trabalho mal feito) e a condição econômica (trabalho não remunerado). O amador está sempre entre uma coisa e outra, um sujeito-conceito que se constitui a partir de uma falta ou de uma afirmação. Na sua feição negativa, designa o mal feito, o não-profissional, sem remuneração. Na sua faceta afirmativa, designa o trabalho livre, a liberdade de expressão, a criatividade, a espontaneidade. O estabelecimento de distinções é um exercício constante do que chamaremos aqui de cultura cineamadora: textos e manifestos foram escritos em sua defesa, manuais e colunas especializadas investiram em criar tipologias e hierarquias.

É este exercício recorrente de construção de negações, de afirmações, de distinções e de fronteiras, um debate constante sobre os seus próprios fundamentos, que vai permitir que o amadorismo se constitua como questão e objeto de análise. Para estabelecermos algumas diretrizes conceituais sobre a figura do amador, buscaremos aqui delimitar as raízes históricas centradas primeiramente na sua configuração na emergente cultura de massa nos séculos XIX e XX. Essa raiz moderna é paradigmática para as diversas formas da prática cineamadora no decorrer do século XX. Nesse percurso, ficará evidente a relação próxima entre a fotografia e o cinema. A incursão conceitual e histórica aqui realizada servirá de base para a delimitação mais específica da questão cineamadora presente no debate acadêmico e suas diversas expressões. Por fim, buscaremos articular a investigação conceitual à enumeração e breve análise de filmes amadores brasileiros preservados em arquivos nacionais.

1.1 O amador como figura da modernidade

Uma figura da modernidade, o amador absorveu a herança vinda dos círculos eruditos e elitistas da arte, ao mesmo tempo em que se difundiu sob a energia da emergente cultura de massa, mais popular e em constante agitação pelos ditames do mercado. Pensar o amadorismo

significa, portanto, articular a transformação cultural da modernidade, assim como o mercado e a cultura de massa que se expandem em sua dimensão internacional durante o século XX. A transformação do universo do trabalho e da esfera pública e, conseqüentemente, do lazer e da esfera privada, são variáveis importantes, incluindo a influência quase inescapável da indústria do entretenimento e o seu impacto no imaginário social. O amador – o personagem e o conceito – absorve todas essas transformações.

Na pré-história da cultura de massa, no século XVII a figura do amador já estava presente nas academias artísticas, um círculo restrito no qual o amador era um apreciador de arte dotado de um saber específico. Como aponta Laurance Allard em *L'amateur: une figure de la modernité esthétique* (1999), com o processo de autonomização da esfera artística²⁰ e a constituição de valores estéticos e práticos próprios, o amador designava a parte mais esclarecida do público consumidor de arte, uma denominação ainda próxima dos eruditos do século XVII que colecionavam pinturas, obras de arte e objetos de interesses diversos (mapas, fósseis, pedras) em seus *cabinet d'amateurs*, ou os gabinetes de curiosidades, um colecionismo possível somente para a nobreza e de circulação absolutamente restrita.

1.1 A galeria de Cornelis Van Der Geest (1628) de Willem Van Haecht

O Arquiduque Alberto e sua mulher Isabella, representantes do trono espanhol na Holanda, observam as obras do acervo do colecionador da Antuérpia. Fonte: Rubenhaus Museum

²⁰ Para Bourdieu, no processo de autonomização que marca “a história da vida intelectual e artística das sociedades europeias” durante o século XVIII, o meio artístico deixa de estar submetido ao campo religioso e ao ao campo político-econômico. Tal movimento se dá pelo surgimento de um público consumidor mais amplo e heterogêneo que se constitui como um mercado viável para artistas, que passam a não depender do aporte financeiro da aristocracia. A partir do estabelecimento de um grupo de produtores mais independentes e de um mercado consumidor ampliado, ocorre a profissionalização do meio, agora capaz de criar seus próprios critérios de legitimação, formando assim um conjunto de normas e saberes técnicos que conferem valor e legitimidade cultural às instituições artísticas, aos artistas e aos consumidores de artes. O processo de autonomização está intrinsecamente ligado, portanto, aos caminhos da profissionalização e da constituição de critérios próprios de legitimação do meio (BOURDIEU, 2007: 100).

A partir da ampliação do espaço público estético no período após a Revolução Francesa, quando instituições de interesse público como museus e escolas de artes se tornam mais presentes e o público de praticantes e consumidores de artes aumenta, o *amador* assume um sentido duplo. Ele pode ser um apreciador e conhecedor das artes ou um artista diletante cuja prática independe de remuneração. Uma faceta cede lugar à outra na medida em que a indústria do lazer se expande no decorrer do século XIX e começo do século XX.

Essas duas características do *amador* como vulgar e diletante que aparecem aqui não cessarão de se acentuar no curso da evolução de um espaço público estético. As duas acepções são assim confirmadas pela análise das revistas de arte que mencionam no título ou subtítulo a categoria “*amador*”. A partir desse corpus, que não parou de aumentar no século XIX, podemos notar que, naquele período, a ocorrência mais frequente do termo “*amador*” designa a parcela esclarecida e informada do público das artes, os colecionadores em potencial. Mais raramente, “*amador*” vem especificar os diletantes, de que essas revistas vão oferecer o modelo. Note-se que as duas ocorrências não são excludentes entre si: é possível amar as artes sem ser um praticante, e vice-versa, o que parece curioso. A frequência distinta dessas duas acepções remete ao próprio momento dos periódicos: de meados do século XIX ao início do XX, a prática artística diletante ainda era reservada a uma elite inclinada ao lazer (ALLARD, 1999 : 17 e 18, tradução nossa).

Entre o círculo restrito da arte e um novo mercado consumidor, o *amador* passará a expressar um conjunto de contradições. Com a intensificação do processo de massificação e a industrialização da cultura, anova economia de circulação de bens culturais e formas de produção instauram uma relação sempre tensa e contraditória entre o que Bourdieu (2007) denomina como o campo de produção erudita e o campo da indústria cultural, guiados por lógicas diferentes e marcados por uma constante construção de barreiras e diferenciações. Para Bourdieu, no campo de produção erudita, os bens culturais são produzidos para um público de iguais, qual seja, um público de produtores de bens culturais. O reconhecimento e os critérios de avaliação são estabelecidos por esse conjunto de pares “que são, ao mesmo tempo, concorrentes e clientes privilegiados” (Ibid., 116). As obras produzidas nesse campo “são acessíveis apenas aos detentores do manejo prático ou teórico de um código refinado e, conseqüentemente, dos códigos sucessivos e dos códigos desses códigos” (Ibid., 116). No campo da indústria cultural, por outro lado, a produtor de bens culturais se difere do seu público de não-produtores e a lei da concorrência é guiada pela conquista de mercado.

O importante sobre essas relações é pensarmos nas artes médias (no original, *art moyen*), conceito utilizado por Bourdieu para definir artes situadas no limite das artes eruditas e da indústria cultural. Destinadas a um público heterogêneo e amplo, essa cultura heterônoma também está “condenada a definir-se em relação à cultura legítima, tanto no

âmbito da produção como no da recepção" (Ibid., 143). Na hierarquia das legitimidades, elas estão localizadas entre o nobre erudito e o vulgar popular. No âmbito das artes mecânicas que integram o sistema da indústria cultural, apesar da dimensão mercadológica constitutiva e necessária, os processos de legitimação buscarão, por vezes num processo contraditório, preceitos formais e práticos do universo erudito-artístico.

O surgimento da fotografia e o seu desenvolvimento técnico-científico no decorrer do século XIX demonstram muito bem como um campo cultural e artístico se alterou em função da industrialização dos seus meios de produção. No que tange à questão amadora, articulam-se esses diferentes polos, seja pela prática vulgar do homem comum que produz os seus *souvenires* familiares (o artista amador que busca se distanciar da produção comercial) seja pelo cineasta diletante que pretende, por meio da apreensão da técnica, se diferenciar²¹.

Fotografia e cinema ilustram muito bem essa dinâmica e, não por acaso, Renato Ortiz (1991a) usou a fotografia, ao lado do folhetim, como exemplo dessa mudança de paradigmas. A fotografia surge com um trabalho artesanal do daguerreótipo dos anos 1840, um objeto próximo da obra de arte e dotado de uma condição aurática, processo que era praticado tanto por profissionais quanto por amadores diletantes. A prática fotográfica exigia do produtor de imagens um conhecimento de todos os processos: preparação de placas, domínio técnico sobre tempo de exposição e revelação. Amadores e profissionais, neste período, compartilhavam desse saber específico. Entre resistências e adesões no campo artístico, emerge também a discussão quanto à validade da fotografia como arte²². A mistura de “campos” fica evidente a partir das múltiplas funções assumidas: a fotografia era uma arte mecânica capaz de captar o real com maior exatidão, era uma nova forma de conhecer o mundo, mas também funcionava como uma libertação do pintor do jugo do realismo. Além

²¹ Na obra dedicada à relação de diversos grupos sociais e a fotografia (1990), Bourdieu aponta para as questões de classe envolvidas na hierarquização das diversas práticas fotográficas – a fotografia de família, clubes de fotografia, profissionais e artistas – e como a prática se vincula à necessidade de ascensão social. Apesar de percebermos, no caso brasileiro, a questão de classe nas atividades de diversos amadores e seus discursos, um trabalho mais profundo de análise sociológica e histórica sobre os indivíduos/grupos teria de ser feito, o que foge do escopo da presente pesquisa.

²² A discussão quanto ao estatuto artístico da fotografia é um dos exemplos da permeabilidade dos campos e foi duradoura. A criação dos foto-clubes, já no século XX, tinha a defesa da fotografia como arte como questão primordial, sendo o pictorialismo a escola de maior influência nas primeiras décadas do século. A contradição, como já apontada por Ortiz, é que no pictorialismo a fotografia se tornava mais artística na medida em que se aproximava da pintura ao tornar visível o gesto do autor com os retoques e manipulações. No Brasil, a fotografia moderna, gestada no contexto do Foto-Cine Clube Bandeirante a partir do final dos anos 1940, será considerada o momento em que a fotografia assume realmente estatuto artístico por explorar o específico fotográfico e uma forma de enquadrar o mundo sem ser mediado pela tradição pictórica, assunto que será mais desenvolvido no Capítulo 3 (COSTA; RODRIGUES, 2004; FABRIS, 2013).

disso, a invenção da fotografia criou uma nova profissão tomada de empréstimo da arte pictórica: a feitura de retratos²³, um uso social guiado por princípios distintos do uso artístico.

O mercado de retratos aumentou ainda mais a necessidade de distinção entre os usos da nova arte, pois instituía um público consumidor cada vez maior e mais distante dos preceitos do campo estético. Em 1888, a Kodak lança uma câmera que utilizava filme de rolo, e não mais as placas secas, tornando o processamento da imagem mais simples, pois agora ficava a cargo da empresa. A câmera já vinha com o rolo virgem, era enviada para a sede da Kodak para revelação e o consumidor a recebia recarregada com novo filme pronto para exposição. Tal inovação ampliou o acesso da fotografia ao homem comum, e os fotógrafos vinculados ao universo artístico buscaram formas de distinção. O artista buscou fugir do traço industrialista e massificado, valorizando a liberdade que provinha da atividade não remunerada e, portanto, não submetida ao gosto do consumidor, somente ao gênio criador. O profissional, por outro lado, agregou valor ao seu produto incorporando traços artísticos que conferiam individualidade e estilo.

Com as Kodaks automáticas lançadas em 1888, as contradições se aguçaram e surgiu o amador-consumidor: destituído dos saberes específicos, o homem comum podia agora tirar o seu próprio retrato e delegar a terceiros os processos de revelação. Um trabalho menos artesanal e mais automatizado, a massificação se dá agora sob o ponto de vista do consumo e da produção de imagens.

A separação entre tomada e revelação precipita a fotografia na era moderna, ao liberá-la também do profissionalismo do fotógrafo. Um amador pode utilizá-la sem maiores problemas, sobretudo porque ele agora dispõe das máquinas automáticas – “Aperte o botão, e nós faremos o resto”, dizia a publicidade da Kodak. Na Exposição Universal de 1889, surgem os primeiros aparelhos automáticos acionados por moedas. Neste mesmo ano, essas máquinas começam a ser instaladas nas ruas de Paris. A mecanização dispensa o próprio operador. A popularização e autonomização da fotografia irão incidir sobre o seu próprio estatuto cultural. Os ateliês, ao se tornarem menores, já não mais se apóiam na demanda de uma clientela burguesa. Eles perdem com isso a aura que lhes envolvia anteriormente, a fotografia configurando-se como uma “arte média” distante de suas pretensões anteriores (FABRIS, 2002: 106).

Em resposta às transformações em curso, a institucionalização da prática amadora mais interessada e a formação de um grupo em busca de distinção tomam forma com a

²³ Desde a sua origem, a fotografia cumpre a função de imortalização da imagem contra o perecimento do tempo, uma função mnemônica que confere enorme poder emocional aos retratos e à fotografia familiar. Essa dimensão psicológica e afetiva será explorada por Bazin (2014) e Barthes (1989). Calcada no realismo ontológico da imagem fotográfica, ela permeia o cinema, sendo o filme de família uma continuação dessa prática cultural.

criação do Photo Club de Paris, em 1889. As relações entre cultura erudita e a cultura popular de mercado criam, portanto, hierarquias e expressam a contradição que atua no fulcro da eclosão da cultura de massa: “arte autônoma e mercado são elementos historicamente simultâneos e antagônicos. Como entender a relação entre esses termos? (ORTIZ, 1991a: 66)”.

1.2 Anúncio "The Kodak Camera", 1888

1.3 Fotogravura *Départ matinal de Régates* (1894) de George Robard

A simplicidade do equipamento Kodak, uma câmera que qualquer um poderia utilizar, contrasta com o refinamento da fotogravura de Robard, integrante da Primeira Exposição da Arte Fotográfica de 1894 organizada pelo Photo-Club de Paris. Dois campos amadores com características distintas se delineiam a partir de 1888.

Fonte: PhotoSeed

Desenvolvimento tecnológico, industrialização e massificação marcarão essa nova etapa da cultura. A partir desse novo cenário, as artes mecânicas catalisaram a “mutação cultural” em curso na virada do século XIX para o XX, uma mudança gerida dentro do novo contexto da indústria do entretenimento e da cultura de massa nas primeiras décadas do século XX. A especialização, uma intrusão da lógica industrial no universo da arte, promove a ideologia da profissionalização, sendo o conhecimento da técnica cinematográfica, e sua subsequente mitificação, um marco na história da prática amadora. Na sua análise da figura do amador e a sua transformação de um conhecedor vinculado ao universo elitista das artes até chegar ao amador comum, Allard (1999) indica as condições e efeitos de tais transformações:

O cinema tem sido muitas vezes descrito, merecidamente, como a arte emblemática da mutação cultural que aconteceu no século XX. Espetáculo popular produzido pelos “industriais do imaginário”, ele é de fato parte importante da “cultura do lazer” que marca uma nova fase da história da arte e da cultura. O amador torna-se um dos atores principais dessa “cultura do lazer” que é também uma cultura de massa (especialmente no caso do cinema). No entanto, é o desenvolvimento do espaço público estético, em especial a união entre a técnica e a indústria, adicionada aos traços constitutivos fundadores da especialização e da profissionalização, uma lógica exacerbada de divisão do trabalho, que trará uma mudança semântica na categoria amador (1999: 18, tradução nossa).

A trajetória aqui traçada do amador o situa entre o que podemos chamar de dois marcos da modernidade. Primeiro, a revolução técnica e científica que impulsionou a criação de variados aparatos como a fotografia. O segundo marco é a massificação e a intensificação da cultura do consumo, criando todo um novo cenário cultural. A eclosão do comércio de bens de consumo diversos a serem consumidos na esfera privada ou nos horários livres como câmeras fotográficas, equipamentos de projeção, fonógrafos e, posteriormente, o rádio, terá o amador como figura central. Como apontado por Allard (1999), o cinema condensa de maneira mais intensa essa mutação.

A própria invenção do cinematógrafo permite entrever as mudanças culturais em curso e as relações entre o universo amador e o profissional. No final do século XIX e começo do século XX, amadores e profissionais ainda não estavam tão distantes, sendo o desenvolvimento do cinema um resultado de pesquisa de amadores e de profissionais da imagem.

Os primeiros anos do cinematógrafo e a sua arqueologia são um lembrete de que a prática amadora e a profissional estavam entrelaçadas por uma interação produtiva. O desenvolvimento do cinema como uma inovação paradigmática resulta da conjunção de contribuições múltiplas de amadores

entusiastas e experientes. Tal investimento pessoal não excluía a atividade profissional, e este caso deixa claro o quanto essa distinção apresentada frequentemente de um modo radical, até mesmo opositivo, é inapropriada (como mostra, por exemplo, as práticas de Reynaud, de Marey, de Demeny, de Méliès e dos Irmãos Lumière) (CRETON, 1999: 154, tradução nossa).

No caso específico da Société Lumière, criada em 1882 por Antoine Lumière, pai de Auguste e Louis, como uma modesta companhia de comercialização de equipamentos fotográficos, o crescimento da empresa aconteceu a partir da produção de placas secas (*gelatin-bromide plate*) com uma emulsão de alta sensibilidade, a *Etiquette Bleue Extra Rapide*, avanço que permitiu a fotografia instantânea. A demanda por uma fotografia que pudesse congelar o tempo e capturar o movimento já estava presente no circuito amador e a fotografia instantânea logo tomou as páginas de publicações especializadas que incluíam fotos de Auguste Lumière em pleno voo ao saltar sobre uma cadeira. O pequeno sorriso no rosto de Auguste evidencia que o empreendimento científico e as pesquisas exaustivas não deixavam de conter em si um caráter lúdico. Os instantâneos nos mostravam um novo mundo somente captado pela lente mágica do aparelho fotográfico.

Apenas possível a partir do uso das emulsões mais sensíveis, o cinematógrafo Lumière foi um desenvolvimento lógico da necessidade de captura do movimento e tinha como público-alvo o mercado amador. Um equipamento leve e de fácil utilização, que funcionava como projetor e câmera, bastando para isso algumas adaptações, o cinematógrafo teve em sua gênese o desejo de modernização da fotografia instantânea por meio da reprodução integral do movimento, não por acaso também foi chamado de *motion photography* (ver Anexo - Figuras 1.2 e 1.3). Nos primeiros filmes dos Lumière também integram um imaginário comum ao circuito fotográfico, o conhecimento do mundo através do seu registro visual, a tradição pictórica, o uso da perspectiva e o ideário familiar (GUNNING, 2001).

Não por acaso, *Le repas de bébé* fez parte da primeira sessão do cinematográfico em dezembro de 1895, em Paris. Todo realizado em família, Louis Lumière filma Auguste, sua mulher e seu filho durante um café da manhã. O enquadramento respeita a lógica do retrato familiar, com pai, mãe e filho ocupando boa parte da imagem. Outros detalhes indicam um lar burguês: a casa no campo, as roupas, a prataria. André, o pequeno bebê, lança porém um olhar que quebra a lógica fotográfica do enquadramento. Quando recebe um biscoito, ele o oferece ao seu tio que opera a câmera, quebrando assim os protocolos dos retratos mais tradicionais e rígidos. Tal olhar prenuncia um traço estético do filme familiar: a relação próxima entre quem filma e quem é filmado, uma preocupação com as relações afetivas que assume primazia em relação ao enquadramento e refinamento estético. As câmeras amadoras,

pela sua mobilidade e pequeno formato, possibilitarão que a questão afetiva se torne um traço estético ao aproximar a câmera do olhar, este sempre em busca do seu objeto de afeto.

1.4 O cinematógrafo e o ideário familiar

Infância e a vida familiar eram temas compartilhados por fotógrafos e por cinegrafistas.

Com o sucesso das sessões do cinematógrafo, muito rapidamente a sua vocação inicial – um aparelho para a captação de movimento para o público amador – se vê alterada para o formato até hoje conhecido da exibição comercial em sala escura e com cobrança de ingressos. O importante aqui é ressaltar como o cinematógrafo surge a partir de investigações científicas e desejos geridos dentro do campo amador da época. Ademais, a captação do movimento sedimentava uma curiosidade visual que pode ser apreciada pelo viés científico ou como uma divertida curiosidade. Arlindo Machado ressaltava como muitas histórias do cinema se ancoram na sua genealogia como empreendimento científico e comercial, mas uma outra faceta do cinematógrafo remonta às lanternas mágicas, aos espetáculos de fantasmagoria, ao teatro óptico, aos brinquedos como o zootrópio, tudo o que representa "o devir do mundo dos sonhos, o afloramento do fantasma, a emergência do imaginário e o que ele tem de gratuito, excêntrico e desejante, tudo isso, enfim, que constitui o motor mesmo do movimento invisível que conduz ao cinema" (1997: 15). O interesse de amadores pelo cinema compartilhava desse mesmo caráter lúdico.

Com a rápida expansão do cinema e a sua transformação em indústria de entretenimento, processo que se sedimenta nos anos 1920, os critérios da profissionalização se alteram. Existe uma divisão da atividade cinematográfica em especialidades – roteiristas, diretores, cenógrafos, fotógrafos etc. –, assim como uma profissionalização dos sistemas de distribuição e exibição de filmes, cada vez mais centralizado em grandes empresas. O profissional tornou-se aquele que domina a técnica, mas também faz da produção de filmes sua atividade comercial. Ter potencial comercial significa estar de acordo com o padrão da indústria. Ser profissional se torna assim um qualitativo, e fazer cinema profissional significa trabalhar nos moldes da indústria norte-americana. Tal premissa marcará a experiência cineamadora de diversos clubes de cinema e publicações especializadas que, em busca de diferenciação do amador mais comum, investem no conhecimento técnico e no uso de normas do cinema narrativo.

Na esteira da especialização, o mercado de bens de consumo e aparatos cinematográficos também segmenta-se com o lançamento dos sistemas de filmagem e projeção para o lar no começo dos anos 1920. Embora a tecnologia por si não responda plenamente às demandas de cineastas diletantes, é inegável que um dos marcos mais determinantes da cultura cineamadora foi o lançamento dos sistemas para o público amador, a Cine-Kodak(16mm) e a Pathé-Baby (9.5mm), em 1922 e 1923, respectivamente. Os dois equipamentos criavam, de antemão, uma divisão muito clara entre profissionais e amadores, e o tipo de tecnologia usada conferia qualidades e valores para a prática cinematográfica, além de introduzir novos personagens no campo da produção.

Para as empresas que investiram no novo setor, os sistemas amadores surgem como uma continuidade da fotografia familiar, modernizando o ritual da fotografia de família e o caráter mnemônico das artes do retrato em geral. Com o advento do que Ortiz classifica como uma segunda modernidade, um período entre 1880 e 1914, o lar foi tomado por uma profusão de novos aparelhos, como a vitrola, o rádio, o gramofone e uma diversidade de utensílios domésticos (1991a: 52). Diversas empresas e empreendedores se dedicaram então à invenção de equipamentos e ao desenvolvimento de tecnologias que possibilitassem o cinema doméstico.

Começando com sistemas de projeção, as primeiras tentativas de comercialização de equipamentos de projeção contínua domésticos aconteceram quase simultaneamente ao lançamento do cinematógrafo. Entre 1896 e 1912, na Europa e nos Estados Unidos, diversos fabricantes de brinquedos, lanternas mágicas e produtos ópticos inventaram máquinas para projeção doméstica. Elas podiam ser simples, como o W.Watson's Motorgraph, um aparelho

acoplado à lanternas mágicas que possibilitava a projeção de filmes curtos em 35mm, ou equipamentos mais elaborados, como a câmera inglesa Birtac (1898) e os projetores Biokam, de 1899, e Ennermann Kino, de 1903. Todos os aparelhos usavam a película no formato 17.5mm (um filme 35mm cortado ao meio) e o perigoso filme em nitrato de celulose que, quando submetido a altas temperaturas, entra em autocombustão e o fogo não é facilmente extinguido com água²⁴. Diversos foram os incêndios que acometeram cinemas comerciais, e a busca pela segurança nos sistemas de cinema doméstico foi uma meta importante para a indústria (KATTELLE, 1986; CLEVELAND, 2002).

A entrada da norte-americana Kodak no mercado de cinema doméstico foi extremamente importante, uma empreitada tecnológica e comercial que teve início quando Thomas Edison, mobilizado pela exploração desse mercado doméstico, solicitou a George Eastman uma película mais segura. Em 1909, a Eastman-Kodak lançou a película com base de acetato, o *safety film*. Apesar de mais segura, essa película não foi adotada como padrão pela indústria devido aos altos custos de produção e à menor durabilidade em relação ao nitrato, ficando o seu comércio restrito à esfera doméstica. Assim como a busca por novos mercados catapultou o desenvolvimento tecnológico que possibilitou a simplificação dos processos fotográficos e a disseminação da fotografia, o mesmo aconteceu com o cinema. O Edison Home Kinetoscope, um complexo sistema que utilizava um filme em 22mm e dispunha de um catálogo de títulos para compra, já usava o filme em acetato produzido pela Kodak. Lançamentos que tiveram sucesso e preços variáveis no mercado norte-americano, a qualidade das invenções e investimentos não foram suficientes para formar uma demanda de consumo mais estável: um nicho importante de mercado permanecia em aberto (SINGER, 1988).

A atuação da Kodak no mercado amador se altera quando a empresa passa a investir no desenvolvimento da película reversível e amplia o seu campo ao criar câmeras e sistemas de projeção, adotando como formato amador a bitola 16mm. Essas invenções visavam baratear os custos e dinamizar o processamento de filmes. Além disso, a Kodak já detinha um amplo esquema de distribuição e comercialização graças à estrutura montada pelo comércio de suas câmeras fotográficas. O desenvolvimento da câmera em 16mm contou com a

²⁴ A invenção do filme em suporte de acetato de celulose, o *safety film*, tornou a projeção de filmes mais segura. Mesmo que o acetato de celulose já tivesse sido inventado em 1909, seu custo de produção era muito alto e só foi incorporado como padrão nos anos 1950, depois do barateamento da produção. Isso significa que parte considerável dos filmes produzidos antes de 1950 tem os seus originais em película inflamável. Se as cabines de projeção se tornaram mais seguras no decorrer dos anos, o perigo do nitrato de celulose ainda assombra arquivos e cinematecas até os dias de hoje. Em 2016, um incêndio afetou parte do acervo de nitratos da Cinemateca Brasileira, causando significativas perdas para a história do cinema brasileiro.

expertise adquirida com a produção de câmeras fotográficas e, em 1923, a empresa lança a câmera Cine-Kodak – uma caixa de alumínio equipada com uma manivela, uma lente e um contador de metragem – e o projetor Kodascope, ambos para uso doméstico. Mesmo que os equipamentos em 16mm significassem um barateamento relativo de custos, era evidente pelo preço dos equipamentos que a prática era restrita a famílias abastadas²⁵.

A empresa *Pathé Frères* também teve importância fundamental na sedimentação e ampliação do nicho amador. Criada em 1896 pelos irmãos Charles e Émile Pathé, a empresa francesa começou no campo fonográfico, produzindo e comercializando fonógrafos e aparelhos de captação de som. Daí o símbolo que marcaria para sempre a sua imagem: o galo cantante. A venda de aparelhos cinematográficos e filmes estava presente desde a fundação da empresa, que, em 1897, com a entrada de novos sócios, passaria a se chamar *Compagnie générale de cinematographes, phonographes et pellicules*. Os filmes produzidos pela Pathé dominaram o mercado internacional durante anos até a perda da sua hegemonia no ramo de produção e exibição após a Primeira Guerra Mundial (BOUSQUET, 1994)²⁶.

Os primeiros projetos da companhia em direção ao cinema no lar se dão em 1908, ano em que Charles Pathé expõe ao conselho da empresa projetos relativos à cinematografia de amadores, aparelhos que poderiam ser facilmente utilizados em casas e apartamentos, assim como os fonógrafos. A cinematografia para amadores, chamada de *cinéma de salon*, o cinema da sala de estar, era percebida como um desenvolvimento do ramo fonográfico: um bem de consumo para o entretenimento no lar. Para tornar possível o cinema doméstico, a empresa passou a investir em uma série de desenvolvimentos tecnológicos necessários para o uso seguro do filme no ambiente doméstico, como a produção em suas fábricas do suporte fílmico em acetato de celulose.

Em 1912, a empresa lança o primeiro sistema para o lar, o Pathé-KOK (Pathescope, no mercado norte-americano), um projetor que utilizava filmes no formato 28mm produzidos em suporte acetato de celulose. O sistema tinha como mercado potencial não somente os lares, mas os ambientes alternativos ao cinema comercial, como escolas, igrejas e fazendas. Tal formato inaugura não somente o uso doméstico do cinema, mas também o seu uso educativo e instrutivo, como apontam os dizeres da propaganda: "Instruir - Educar - Recrear".

²⁵ O kit Cine-Kodak, que incluía câmera, projetor, tripé e tela, era vendido por \$325 dólares, em 1923, um pouco mais caro do que um automóvel Ford da época (KATTELLE, 1986).

²⁶ No Brasil, a companhia Marc Ferrez & Filho era a representante oficial no ramo de distribuição e exibição dos filmes e dona do Cine Pathé, instalado no centro do Rio de Janeiro, além da comercialização de equipamentos para os cinemas comerciais, como projetores, lâmpadas, mesas enroladeiras etc.

KOK

O Cinema em Casa

❖ Não ha instalação especial.❖
Virai a manivella e o proprio
apparelho produz a electricidade.

Simples manejo.
Segurança absoluta.
O film é incombustivel.

Preços 400\$000 completos com duas fitas a escolher
Aluguel e venda de fitas desde \$030 réis por dia

INSTRUIR - EDUCAR - RECREAR
O divertimento ideal para todas as familias

Peçam catalogos e informações a **Pathé Frères**
13, Largo da Carioca, 13 - Companhia Cinematographica Brasileira
Demonstrações gratis diariamente

1.5 "KOK - O cinema em casa"
(*Cinema*, v.1, n.3, 12 de janeiro de 1913)

O formato 28mm eliminava os riscos de os filmes em 35mm, feitos em nitrato de celulose, serem equivocadamente utilizados nos projetores domésticos, impedindo qualquer acidente. Tal avanço era anunciado como novidade, sendo a segurança um dos motes das campanhas publicitárias que incentivavam o *cinéma chez soi*, a compra de equipamentos e a locação de filmes. O sistema, que em 1913 também passou a incluir uma câmera para captação de vistas, teve relativo sucesso no comércio europeu e americano. No Brasil, encontramos anúncios dos projetores Pathé-KOK e de filmes para locação na revista *Cinema*, publicada em 1913. No período, a comercialização ficou a cargo da Companhia

Cinematográfica Brasileira, empreendimento administrado pelo empresário Francisco Serrador com a participação da firma Marc Ferrez & Filhos²⁷.

Os altos custos de produção da película em acetato impediram, no entanto, que o uso do equipamento tivesse seus custos reduzidos, mas a massificação não era o objetivo de tal lançamento comercial. Muito populares, as salas de cinema começaram a ser duramente criticadas por uma elite ainda não acostumada ao contato com a massa. O *cinéma de salon* respondia por uma necessidade da época de limpar a imagem do cinema, trazendo o espetáculo cinematográfico para a segurança dos lares burgueses (PINEL, 1994).

Ao final da Primeira Guerra Mundial, com a perda da sua hegemonia no mercado cinematográfico mundial, a empresa parte em busca de novos campos de exploração comercial. O desenvolvimento do cinema doméstico passou, então, a ser uma prioridade. A Pathé investe em uma série de desenvolvimentos tecnológicos, como a produção em larga escala da película no formato acetato de celulose e a utilização do filme reversível²⁸, que suprimia a necessidade da feitura de cópias a partir de um negativo original, barateando assim todo o processo (PINEL, 1994). Foi somente no começo da década de 1920, portanto, que o cinema amador/doméstico se tornou uma realidade mais concreta para um público de massa. No Natal de 1922, foi lançado o projetor Pathé-Baby, um equipamento de tamanho reduzido no formato 9.5mm, e se inicia a produção da biblioteca *Pathescope*, que disponibiliza títulos comerciais variados e pequenos documentários para locação. Em 1923, o sistema *Pathé Baby* lança a *Caméra-Pathé*, e todo um sistema para o amador e para o lar está montado: projeção, locação de filmes e filmagem.

²⁷ Sobre a atuação da Companhia Cinematográfica Brasileira e a relação entre Serrador e os Ferrez, ver: MORAES, 2012 e 2013.

²⁸ No processo fotoquímico denominado reversível, o filme exposto é revelado gerando uma imagem negativa, como no processo usual, mas é submetido a um banho químico que dissolve a maioria dos sais de prata, deixando intacto um resíduo de brometo de prata que, quando exposto novamente, gera uma imagem positiva. Dessa forma, era possível fazer uma cópia positiva sem duplicação e partindo de um só negativo.

1.6 Sistema Pathé-Baby: projetor e câmera 9.5mm

O lançamento da Cine-Kodak e da Pathé-Baby é seguido pela instalação de laboratórios de processamento e representantes de vendas no mundo todo, inclusive no Brasil, como demonstram as colunas de cinema amador e os anúncios nas revistas *Cinearte* (1926-1942) e *A Scena Muda* (1921-1955), como discutiremos no Capítulo 2. A comercialização incluía equipamentos de projeção, câmeras, venda e aluguel de filmes. A mudança amplia o número de praticantes da cinematografia, trazendo mais complexidade à cultura amadora.

**Todos podem
filmar com a
Motocamera
Pathé-Baby**

brasil publicidade

**NA
PRAIA**

Um complemento interessante que deve fazer parte de sua bagagem de praia é a MOTOCÂMERA PATHÉ - BABY que vos permite filmar, sem mesmo conhecer photographia, os pittorescos aspectos que geralmente se apresentam nos banhos de mar, e que muitas recordações felizes ou risonhas vos proporcionarão passando os films em sua casa no projector PATHÉ - BABY.

Vende-se em 10 prestações
RUA RODRIGO SILVA, 36 — RIO

CINEARTE 19 — XII — 1928

1.7 Anúncio Pathé-Baby
(Cinearte, v.3, n.147, dez.1928)

As câmeras 9.5mm, de fácil manuseio e formato compacto, podiam ser usadas por mães em suas viagens de férias e outros momentos de lazer, alterando assim o perfil do amador.

Durante os anos, o desenvolvimento tecnológico catalisa novas transformações. A Pathé não conquista a mesma celeridade e produz o formato 9.5mm até 1950. A Kodak garante sua hegemonia no mercado norte-americano, e o 16mm é adotado como padrão para outros fabricantes de câmeras, como a Victor Animatograph e a Bell & Howell. As câmeras lançadas no período demonstram uma segmentação dentro do próprio meio amador com aparelhos mais simples no manuseio para o público comum, em busca de registros familiares, e outros mais elaborados para amadores interessados nos meandros da técnica cinematográfica.

Como estratégia comercial, a Kodak cria câmeras e projetores cada vez mais baratos, aumentando a demanda para o seu produto principal: a película cinematográfica (CRETON, 1999: 153). Em 1932 é lançado o formato 8mm (um 16mm cortado ao meio), reduzindo os custos e aumentando o número de praticantes.

17-12-1932 CARETA 5

Agora, finalmente,
o Cine Kodak 8!

Vem justamente
 para o Natal e
 custa sómente
595\$000
*economizando ainda
 56% nos preços
 dos films!*

FILMAR "em família" tem sido o sonho de todo mundo. A Kodak o tornou realidade, fazendo que o cinema no lar passasse para o rol dos divertimentos economicos e possiveis a todos. Imagine V. S. uma camara sob novos principios — que custa apenas 595\$000, tira films maravilhosos e ainda com uma economia de 56 % no preço dos films! E' assim o Cine-Kodak 8. De operação simplicissima, até uma criança pôde manejar-a.

Estamos agora nas vespas do Natal. E' esta, pois, a melhor oportunidade de V. S. brindar sua esposa com o Cine-Kodak 8, para que ella guarde — animadas como na vida real — todas as brincadeiras e travessuras de seu filhinho. Pense nos encantos dum divertimento já agora tão economico e facil! Peça uma demonstração gratuita ao Revendedor Kodak mais proximo!

O Cine-Kodak 8 é simples e portatil como qualquer camara photographica. Basta apertar um botão para pô-lo a funcionar.

CINE KODAK 8

KODAK BRASILEIRA, LTD.
 Porto Alegre - Rio de Janeiro - S. Paulo

1.8 Lançamento da Cine Kodak 8mm no Brasil, em 1932
 (Caretta, n.1278, 17/12/1932, p.5)

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

No decorrer dos anos, o 16mm assume status de filme semiprofissional, formato predominante nos circuitos alternativos de exibição de filmes, como escolas, locais de trabalho, centros comunitários e igrejas. A bitola 16mm também passa a ser um formato muito utilizado por realizadores independentes e documentaristas, adquirindo o status de formato profissional. Além de novas bitolas, o filme colorido e a inclusão do som são novidades atrativas para o cinegrafista amador. Facilidades como o filme em cartucho, que permitia o carregamento da câmera mesmo à luz do dia, exigia cada vez menos conhecimento técnico do amador.

O aumento do número de praticantes da cinematografia doméstica exigiu do amador mais interessado uma afirmação distintiva, ressaltando que a sua prática era superior à do simples amador-consumidor. O termo “amador” passa a significar tanto uma categoria de distinção – o Amador com “a maiúsculo –, assim como um qualitativo da imagem, na maioria das vezes pejorativo: imagem caseira, mal feita. No caso específico do cinema, surgirão ainda outros parâmetros de diferenciação, como aquele que versa sobre a oposição entre um cinema amador que adere ao padrão mais normativo – o código hollywoodiano, suas técnicas de narração e sua hegemonia cultural – e um cinema mais experimental e mais livre, habitando as margens desse sistema.

As contradições e as dicotomias evidenciam os diferentes sistemas que a prática cineamadora tangencia: o sistema das artes, o cinema profissional, o circuito especificamente amador e o seu uso social como prolongamento da fotografia doméstica. Além disso, diversas serão as formas de circulação – o espaço doméstico, festivais de cinema restritos ou não à produção amadora –, assim como os preceitos estéticos que guiam o processo de criação de diversos amadores e os seus respectivos resultados estéticos. Todas essas dimensões adicionam feições mais complexas a essa cultura, que toma muito de empréstimo da cultura fotográfica, mas que estabelece outras possibilidades para a prática amadora. *Tal dinâmica é o que torna a definição do amador tão complexa e de difícil apreensão.* Buscaremos a seguir delimitar as questões conceituais que circundam o estudo da cultura cineamadora.

1.2 A questão cineamadora

Como vimos anteriormente, o estudo sobre o cinema amador é um campo relativamente novo e, no decorrer dos anos, o acúmulo de trabalhos teóricos e a ampliação do acesso aos filmes amadores evidenciou o quão múltipla é essa produção. Por esse motivo, os

exercícios de definição assumem uma função operacional importante. Para arquivistas, foi necessário estabelecer diretrizes de catalogação e documentação para filmes que, quando examinados em detalhe, muitas vezes pareciam indefiníveis²⁹. Para teóricos e historiadores que buscaram circunscrever o seu objeto de pesquisa, tipologias e taxonomias também foram fundamentais.

Para além da dificuldade intrínseca de definição, amadores em diferentes partes do mundo responderam e respondem por demandas que refletem a dimensão local de suas práticas. O cinema amador também deve ser compreendido em seu aspecto discursivo; textos e publicações deixam clara a demarcação de fronteiras em relação a outras formas de criação. No âmbito teórico não é diferente. O tipo de filmografia amadora pesquisada tem forte influência nos temas pesquisados e nas abordagens teóricas. Como já dito anteriormente, localizamos, em países europeus e nos Estados Unidos, um debate consolidado sobre a questão cineamadora, um reflexo direto do estágio avançado de preservação e disponibilização dos filmes por arquivos e cinematecas. Parte do debate aqui exposto centra-se na contribuição teórica de arquivistas, historiadores e pesquisadores desses países.

Roger Odin, no texto *La question de l'amateur*, buscou estabelecer algumas bases para pensar o cinema amador. No seu caso, a primeira clivagem foi separar o uso do termo como um mero qualitativo – mal feito, precário ou feito com amor – da sua definição como uma prática artística e cultural. Após tal separação, Odin partiu de diversos espaços institucionais e sociais para compreender os posicionamentos enunciativos de seus atores, estabelecendo assim três lugares da prática amadora e suas respectivas características: o espaço familiar, o espaço dos clubes amadores e o espaço do cinema independente/experimental (ODIN, 1999: 48).

Baseando-se em observações muito precisas sobre filmes de família visionados, participação em clubes de amadores e a análise de obras de cineastas experimentais franceses, o autor estabelece características específicas de cada um desses universos. Em linhas gerais, o cineasta familiar é o amador típico: o cinema não é o seu *métier*, não possui formação ou conhecimentos particulares e produz especificamente sobre eventos familiares. Na maioria das vezes, é um homem/pai que capta as imagens, muitas vezes mal feitas. O que guia a feitura de filmes e a sua recepção é a afetividade, a memória e a coesão familiar.

²⁹ As questões de catalogação e documentação sobre filmes domésticos foram trabalhadas na dissertação “Filmes domésticos: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira” (FOSTER, 2010). Nos Estados Unidos, o Center for Home Movies elaborou uma taxonomia como guia para práticas arquivísticas disponível em <http://www.centerforhomemovies.org/a-home-movie-taxonomy/>. Acessado em 10/02/2016.

De acordo com o autor, o cineasta vinculado a clubes e associações de amadores se posiciona como hierarquicamente superior ao cineasta familiar, já que busca a competência da técnica, o cinema bem feito e a apreensão do código cinematográfico. Categoria formada majoritariamente por profissionais liberais – médicos, engenheiros, dentistas, advogados –, é uma classe conformista. Eles não almejam a profissionalização, mas sim, fazer filmes bem acabados nos moldes dos filmes comerciais (Ibid., 54). Por último, temos o grupo do cinema amador independente, formado por artistas, militantes políticos, produtores culturais, professores e jovens. Contrapondo-se ao cineasta familiar e ao cineclubista, ambos considerados conservadores, os seus meios de produção são alternativos e o discurso antissistêmico é acompanhando de experimentações formais e estéticas (Ibid., 68).

De fato, esses espaços do cineamadorismo são identificáveis em diversas cinematografias nacionais e servem para descrever, em linhas gerais, os discursos e os posicionamentos do amador. Mas, se adotarmos as definições precisas de Odin – ele não somente estabelece os espaços, mas também caracteriza a forma dos filmes, o perfil social dos seus participantes e a ideologia de cada grupo –, muito facilmente cairemos em aporias ao pensarmos em determinadas coleções de filmes amadores e seus contextos nacionais.

No caso brasileiro, muitos cinegrafistas familiares voltaram suas câmeras para a esfera pública, eventos e atividades acontecendo fora do âmbito doméstico. O cineasta familiar nem sempre é um desinteressado pela técnica; as características técnicas da câmera, por exemplo, são um fator importante para cineastas de família no momento da compra de equipamentos, assim como um conhecimento técnico básico é necessário para o manuseio de câmeras não automáticas, muito comuns entre os anos 1920 e 1940. As atividades e composição social dos clubes de cinema e dos foto-cine clubes também mudam de acordo com contextos nacionais e com os discursos acerca da profissionalização. O esforço de definição de Odin acaba universalizando uma pesquisa empírica muito particular. Dois aspectos importantes também não ficam evidentes na sua categorização: a permeabilidade entre os diversos gêneros e a influência dos contextos nacionais (e regionais) nos discursos e na prática amadora. Os três espaços elencados por Odin, no entanto, servem como um bom ponto de partida para pensarmos nas diversas configurações da questão cineamadora.

O filme familiar, como já exposto anteriormente, continua a tradição pictórica do retrato e da fotografia e permanece como um “gênero”, talvez o mais estável, na história da nossa cultura visual: o registro e o compartilhamento da imagem familiar permeia diversas culturas através do tempo, mesmo que ela apresente “estéticas” e funções diferentes. As campanhas de marketing permitem entrever como o nicho doméstico era um mercado central

para a indústria dos equipamentos. Tão atreladas estavam essas campanhas à ideia de domesticidade, que é a mulher que assume lugar central nas propagandas do período sem que, necessariamente, fossem elas as pessoas atrás das câmeras.

Na bibliografia especializada, o interesse pelo filme de família expressa a centralidade assumida pela história da vida privada e do cotidiano em diversas pesquisas de cunho histórico e sociológico (ZIMMERMANN, 1995). As mudanças metodológicas ocorridas na disciplina histórica a partir da Escola dos Annales, que passaram a incorporar o cinema como fonte histórica³⁰, e o interesse pela micro-história, pela história de indivíduos e configurações locais colocaram a vida cotidiana no centro da análise dos historiadores. Ao mesmo tempo, o cinema e a imagem em movimento assumiram novo estatuto enquanto novas e importantes fontes para a análise histórica. Para Blank (2015), as mudanças metodológicas na História tiveram estreita relação com os processos de patrimonialização de filmes domésticos:

Foi dentro deste contexto de transformação da História, de abertura de horizontes, que as cinematecas e os arquivos audiovisuais começaram a se afirmar como local de guarda de documentos tão fundamentais como as bibliotecas e os arquivos textuais. Por sua vez, as próprias cinematecas acompanharam o movimento de abertura e alargam também suas fronteiras, incorporando a partir dos anos 1980 os acervos de filmes domésticos, processo que mais uma vez reverbera as transformações que ocorriam no próprio fazer histórico. A incorporação do cinema doméstico nos centros de preservação de imagem se baseia (...) na defesa de que as imagens domésticas são também documentos da história (BLANK, 2015: 95).

O filme de família se torna, portanto, um objeto privilegiado para a compreensão do imaginário social. Além disso, a cultura da memória trouxe destaque para esses retratos da vida privada que compõem filmes narrados do ponto de vista de vidas individuais ou micro-histórias de grandes eventos. Um caso emblemático é o do cineasta húngaro Peter Forgacs, que, por meio de filmes de família coletados em países diversos, contou a história de eventos traumáticos da história europeia, como a Guerra Civil Espanhola e o extermínio dos judeus na Segunda Guerra Mundial³¹. Amadores também voltaram as suas câmeras para as ruas, captando eventos importantes ou registrando a paisagem urbana, radicalmente transformada

³⁰ O historiador Marc Ferro foi a figura chave na incorporação cinema como fonte para o conhecimento histórico. As inovações e as limitações de alguns pressupostos metodológicos no uso do cinema pelo historiador foram trabalhadas em MORETTIN, 2003.

³¹ Dos filmes do cineasta, destacamos *El perro negro - histórias da Guerra Civil Espanhola* (2005) que, dentre as diversas imagens de arquivo, algumas são filmes domésticos de uma família espanhola de elite morta pelas forças revolucionárias; *O êxodo do Danúbio* (1998), com imagens amadoras do capitão da embarcação que levava judeus eslovacos e austríacos em fuga até a Palestina; e *O turbilhão: uma crônica familiar*, feito com imagens do cotidiano da família Peerebom dias antes de serem mandados para os "campos de trabalho" de Auschwitz.

no decorrer do tempo. O *travelogue* foi um gênero intensamente praticado, refletindo o desejo de conhecimento e conquista do mundo através da imagem. Os diversos filmes de viagem rodados por amadores compõem uma estranha cartografia do mundo, o passado construído a partir do olhar do turista.

Pela sua força de registro do passado, os filmes domésticos passam a ter um valor de documento e não por acaso muitos serão os documentários que incorporam os filmes amadores em suas narrativas. Esse mesmo movimento aumenta o interesse pela pesquisa em arquivos, agregando valor de uso às imagens que antes estavam restritas ao núcleo familiar. Para Shand (2008), o valor histórico e de evidência é um forte critério para a preservação plena de certos tipos de imagens feitas por cinegrafistas diletantes.

A perspectiva experimental atua como um segundo vetor. No caso norte-americano, a organização fordista do trabalho e a burocratização dos espaços laborais definiram novos contornos para o tempo de lazer e a prática amadora.

No século XIX, amadorismos de toda sorte – ciclismo, pintura, teatro – emergiram como uma arena para tudo aquilo que o capitalismo corporativo havia expulsado do ambiente de trabalho: paixão, autonomia, criatividade, imaginação, a esfera privada, a família. O profissionalismo estava conectado ao mundo racionalizado, à esfera pública. O amadorismo se vinculava ao lazer, à esfera privada e ao mundo dos hobbies (ZIMMERMANN, 2008: 278, tradução nossa).

No cinema, percebe-se uma vertente que considera a padronização e a dimensão fordista do trabalho cinematográfico – a divisão de funções, equipes grandes, hierarquia, a necessidade do lucro – como forte inibidor da liberdade de expressão, um tecnicismo que investe sempre no cinema narrativo e que retira a espontaneidade da criação artística e o seu caráter lúdico. A linhagem mais experimental e imaginativa vai se manifestar mais claramente na seara amadora norte-americana a partir dos anos 1940.

Na pesquisa dedicada à emergência da cena amadora nos Estados Unidos, mais marcadamente ao clube amador Amateur Cinema League (ACL), Charles Tepperman identifica a demanda por um afastamento do profissionalismo e a defesa da experimentação estética como sendo a verdadeira missão do amador. Criada em 1926, a ACL foi um dos primeiros clubes de cineastas amadores e teria crucial importância na cena norte-americana e internacional. A *Amateur Movie Makers* (a partir de 1928 chamada só de *Movie Makers*), publicação oficial do clube, além de um compêndio técnico sobre equipamentos, filmagens e a estrutura e organização de clubes, também funcionava como plataforma de defesa de “cinemas” ao qual o amadorismo deveria aderir. Existem muitas nuances na maneira como os

amadores participantes da ACL se relacionavam os diversos códigos do cinema, mas a experimentação com a linguagem era uma de suas defesas:

Como mostra a nossa análise do primeiro ano da ACL, a *Movie Makers* dava atenção significativa aos esforços experimentais de amadores e promovia a ideia de que a experimentação estética era uma oportunidade, talvez até mesmo uma missão, disponível para amadores, artistas autodidatas que não tinham compromissos com as demandas do cinema profissional. Tanto a *Movie Makers* como, depois de 1930, os concursos anuais da ACL foram cruciais no incentivo e discussão da importância estética e social da experimentação como um componente do cinema amador (TEPPERMAN, 2007: 130, tradução nossa).

O amador como aquele que filma por amor e não como uma atividade comercial será central a um tipo de cinema de vanguarda norte-americano que se esboça a partir dos anos 1940, principalmente com o trabalho de Maya Deren³², e encontra os seus maiores defensores nas figuras de Stan Brakhage e Jonas Mekas. No texto "Amateur versus Professional", publicado na revista *Movie Makers*, em 1959, Maya Deren deixa claro o que ela entende por cinema amador e quais as suas qualidades. Distante da estrutura da indústria e do maquinário, o amador como aquele que ama e assume a dimensão corporal do ato de filmar com a câmera na mão. Uma importância dada ao corpo e que será central para outros artistas de vanguarda norte-americanos. Não somente um ato de amor, o cinema amador é também uma estética e implica outra relação da câmera com os corpos e o ambiente.

O maior obstáculo para cinegrafistas amadores é o seu complexo de inferioridade em relação às produções profissionais. A própria classificação "amador" possui um tom apologético. Mas esta mesma palavra, provinda do latim *amator*, significa alguém que faz algo por amor e não por necessidade ou por razões econômicas. E é neste sentido que o realizador amador deve se inspirar. Em vez de invejar os roteiristas, os atores bem treinados, as equipes e sets elaborados e os orçamentos gigantescos dos filmes profissionais, o amador deve se valer da grande vantagem pela qual todos os profissionais o invejam, qual seja, a liberdade, tanto artística quanto física (DEREN, 2005: 17, tradução nossa).

O cinema amador se torna aqui uma plataforma de criação artística e atuação política. O conflito entre o amador e o profissional será diferente da busca por legitimação e pelo caráter distintivo da arte. Contra a dinâmica da indústria cultural, a padronização e o predomínio do filme comercial no imaginário social, o cinema amador defendido por Deren

³²Sinal da inserção do experimentalismo na experiência amadora da Amateur Cinema League, a cineasta Maya Deren ganhou menção honrosa no concurso da ACL com *Meshes of the Afternoon* em 1945.

buscará a feição libertadora da arte e sua capacidade de emancipação, sendo as bitolas menores instrumento de democratização do acesso à feitura de filmes e de criação artística. Um paradoxo dentro da cultura de massa – ao mesmo tempo planificadora e libertadora –, essa dinâmica também é apontada por Renato Ortiz:

Paradoxalmente, a mão que liberta o homem dos grilhões da opressão aristocrática, que o impulsiona no mundo de suas conquistas técnicas maravilhosas, também o aprisiona. Neste sentido, a modernidade é tensão. O debate entre a arte e a cultura de mercado marca bem esta contradição. Por um lado a educação e o gosto começam a ser democraticamente difundidos em escala sem precedentes, por outro, a liberdade de expressão só consegue florescer quando distante deste mundo uniforme pautado pela padronização industrial. Liberdade e opressão, diferença e uniformidade, colidem num antagonismo estrutural (ORTIZ, 1991a: 265).

Brakhage intensificou a crítica ao universo profissional não somente pelo seu esquema de produção, mas também por negar a energia primordial do filme doméstico familiar. Para o verdadeiro amador, a família é um objeto supremo de amor e a filmagem, um ritual de imortalização. Para o cineasta, que filmou sua vida familiar de forma contínua, o filme doméstico assume um estatuto filosófico e simbólico de extrema potência criativa e artística. A tópica doméstica – a casa, o nascimento e crescimento dos filhos, as festas em família, as viagens – é revestida de profundo simbolismo e é expressão da visão do artista, preceito estético exposto em “In defence of the amateur”, texto de 1971.

Eu tenho trabalhado sozinho em casa, em filmes aparentemente sem nenhum valor comercial... "em casa", com uma mídia que amo, fazendo filmes com o mesmo cuidado com o qual um pai cuida de suas crianças... Eu sou levado para todas as dimensões criativas do espírito da casa em que estou vivendo, da minha sala de estar... Eu carrego uma câmera (normalmente uma 8mm) para quase todas as viagens que faço para além da minha casa (até mesmo para o mercado) e desta forma me torno um turista do meu mundo imediato e de lugares distantes (...) eu chamo esses filmes de viagem e filmes domésticos de 'CANÇÕES', pois para mim eles são registros musicais e visuais da minha vida interior e exterior – melodias fixas da memória fílmica do meu viver (BRAKHAGE, 2001: 142-150, tradução nossa).

Assim como para Brakhage a precariedade e a espontaneidade da imagem amadora revelavam uma poética, para Jonas Mekas ela assume estatuto estético ao registrar a poesia da vida comum, o cotidiano, o movimento das cidades. Mekas, que começou a filmar com uma Bolex 16mm a sua chegada aos Estados Unidos como imigrante lituano, fará dessas imagens domésticas/amadoras a matéria-prima de criação dos seus filmes-diário: *Walden (Diaries, Notes & Sketches)* (1968) e *Lost, lost, lost* (1976). É com entusiasmo também que Mekas

elogia o cinema feito em 8mm no seu texto para o *Movie Journal* em 1963. O cinema doméstico é aqui exaltado como fonte privilegiada de uma poética popular:

Cinema em 8mm como arte popular

Vocês sabem de uma coisa? É o filme em 8mm que irá nos salvar. Ele está chegando. Vocês devem achar que enlouqueci. Mas eu conheço pessoas, pessoas com muito talento, que estão fazendo filmes em 8mm. Está chegando o dia em que os filmes amadores em 8mm serão colecionados e apreciados como uma bela arte popular, como as canções e a poesia lírica que foram criadas pelo povo. Como estamos cegos, ainda levaremos alguns anos até entendermos isso, mas algumas pessoas já compreenderam. Elas veem a beleza no pôr do sol filmado por uma mulher do Bronx viajando através dos desertos do Arizona; estilo documentário, com planos desajeitados, mas que começam a cantar de repente de maneira surpreendente e maravilhosa; planos da ponte do Brooklyn; planos de cerejeiras em flor; planos da Coney Island; planos da Rua Orchard – o tempo os recobre de uma pátina de poesia (MEKAS, 2013: 78).

Além de propiciarem a criação popular, as bitolas amadoras serão exaltadas por permitirem a produção de filmes independentes e de baixo orçamento, uma perspectiva importante quando consideramos o contexto de países latino-americanos, nos quais o peso da indústria se faz sentir de forma mais intensa nos mercados internos. Neste caso, o uso de bitolas amadoras expressam o potencial de resistência e a liberdade artística que o cinema pode atingir quando produzido fora dos ditames do cinema dominante, o que implica outro modo de produção e estética. De um lado, a liberdade a partir da perspectiva experimental do cinema amador integra o sistema das artes; de outro, assume uma dimensão política e de desestabilização dos moldes de produção³³.

Tais potenciais não podem ser confundidos, no entanto, como uma característica intrínseca. A simplificação da produção de filmes também possibilitou que diletantes apaixonados pela técnica cinematográfica e pelo cinema hollywoodiano pudessem pôr em prática os seus ideais. Operando muito a partir de dicotomias – doméstico *versus* profissional, vanguarda *versus* Hollywood, espaço privado *versus* espaço público – , Shand identifica uma primazia da produção doméstica e do cinema de vanguarda no debate teórico, movimento que, de certa forma, obliterou o estudo da terceira vertente do cineamadorismo, aquela

³³No Brasil, a vertente mais experimental vinculada ao amadorismo, às possibilidades criativas das câmeras de pequena dimensão e a uma poética do cotidiano só tomará forma com o Super 8 nos anos 1970. A própria trajetória do cinema experimental no Brasil é claudicante e expressa a pouca atenção dada à investigação mais formalista por parte dos cinegrafistas/cineastas antes dos anos 1960, salvo algumas exceções, como *Limite*, de Mario Peixoto (1930), filme de filiação da vanguarda francesa, e *Pátio* (1959), de Glauber Rocha, curta-metragem assumidamente experimental e de inspiração neo-construtivista (MACHADO JR, 2009). Buscaremos, no entanto, identificar como o cinema experimental surge como questão nas colunas amadoras aqui analisadas e nos filmes produzidos no contexto do Foto-Cine Clube Bandeirante.

vinculada ao universo dos clubes de cinema. Shand propõe como terminologia o *community mode* para o modo de produção para além do universo doméstico e do experimental. No modo comunitário, indivíduos ou grupos produzem tendo expectativa de circulação mais ampla do que a família, mas sem ambicionar a inserção dos filmes no circuito comercial. É uma comunidade em diálogo que incentiva a competição com a organização de festivais e competições internas, uma escala de valoração e gosto que ressoa os debates técnicos e estéticos das publicações especializadas. Shand ressalta a convergência entre o discurso dos grupos, exposto nas publicações, e a produção fílmica. Tal convergência explica a importância de ancorar a análise do cineamadorismo institucionalizado a partir da triangulação: discurso (centrado nas publicações), prática (os filmes produzidos) e resultados formais e estéticos (análise de filmes).

Está claro que o debate sobre o *community mode* poderia focar-se inicialmente na relação entre revistas/manuais cinematográficos e a produção de filmes. Algumas questões se coadunam quase naturalmente com o cinema profissional, como autoria e gênero. Filmes produzidos de acordo com o modelo clubístico podem nos fornecer exemplos de autoria que estão mais próximos do sistema de estúdio hollywoodiano do que da produção de vanguarda ou doméstica (SHAND, 2008: 56-57, tradução nossa).

Uma característica do cineamadorismo institucionalizado é o seu caráter gregário e internacional. Por meio de correspondências, associações de classe e a troca de informações nas colunas especializadas, percebe-se a conexão entre amadores ao redor do país e do mundo. Associações pioneiras incentivavam a formação de novos clubes e funcionavam como instituições-mestre. Os festivais e concursos organizados em níveis locais, nacionais e internacionais criaram uma comunidade em diálogo e o intercâmbio de filmes entre diversas instituições. Por incluírem apresentações públicas, os clubes de cinema formaram uma rede de distribuição e exibição de filmes, complementando um circuito de exibição alternativo ao circuito comercial, como a exibição em escolas, espaços de trabalho e festivais³⁴. Os clubes formavam cineastas e também formavam um público.

O marco para pensarmos o início de uma cultura cineamadora institucionalizada é, novamente, o lançamento das câmeras e equipamentos para o mercado doméstico. O discurso publicitário do período incentivava a produção de filmes familiares por um lado, e, por outro,

³⁴ Nos Estados Unidos, esse circuito será chamado de *non-theatrical* e apresentará outra economia cinematográfica, seja na produção de filmes institucionais e educativos, seja nos espaços de exibição e as formas de fruição da imagem em movimento. O cinema pode ser entendido aqui como algo diferente do espetáculo – cobrança de ingresso, projeção numa sala escura e silenciosa – permitindo assim outras formas de espetatorialidade.

manuals técnicos, revistas e materiais promocionais disseminavam um ideário técnico, tomando o cinema amador como treinamento e apreensão da técnica profissional de feitura de filmes (ZIMMERMAN, 1995: 57). Mas existirão nuances dentro desse mesmo universo. Os clubes serão espaços de práticas diversas, desde o filme de família mais bem acabado, passando pelos filmes de viagem, as narrativas ficcionais e o cinema experimental.

Para além da confluência de diversas práticas amadoras dentro de uma mesma comunidade, muitas vezes ao ideário em torno do cinema comercial/profissional subjaz a crença de que a atividade amadora possa contribuir para o desenvolvimento das indústrias nacionais. Nicholson (2012) observa que, no cinema inglês, tais discursos, não raramente, estavam presentes em publicações especializadas. No caso brasileiro, a ideologia da profissionalização terá uma forte presença no meio cineamador. Por serem veículos de comunicação de massa, a literatura especializada participa de uma esfera pública em debate, e nelas perceberemos o contato com uma comunidade cinematográfica mais ampla. Por esse motivo, o desenvolvimento do cinema amador institucionalizado no Brasil permite uma análise mais clara da conexão entre cinema amador e o meio cinematográfico profissional, tema a ser desenvolvido nos capítulos 2 e 3 a partir da leitura das colunas cineamadoras de *Cinearte* entre 1929 e 1932, e das seções amadoras do *Boletim Foto-Cine*, entre 1946 e 1959.

As categorias aqui expostas mostram dinâmicas muito particulares e diversos entrecruzamentos e convivência entre “sistemas”. Buscando equilibrar uma história sem filmes com uma história com filmes, propomos a seguir uma cartografia, certamente fragmentada, mas que julgamos necessária, pois confere visibilidade a filmes amadores preservados em arquivos diversos e que possuem cópias de visionamento³⁵. Dois tipos de produção acabam assumindo primazia, o filme de família e a produção no contexto clubístico, ambas serão postas em diálogo com o cinema profissional de cada época. Os primeiros anos do cinema no Brasil serão vistos sob a ótica do filme de família, e as ficções amadoras produzida entre os anos 1940 e 1960 deixam clara a sua inspiração no cinema de gênero. Outras funções e perspectivas surgirão a partir da análise dos filmes.

³⁵A qualidade da análise, algumas mais detidas do que outras, varia de acordo com a disponibilidade dos filmes. A coleção de filmes domésticos da Cinemateca Brasileira só pôde ser visionada na instituição, os filmes do Capitólio puderam ser vistos e revistos porque tínhamos todos disponíveis em DVD particular.

1.3 Figuras do amador no cinema brasileiro

Nos primeiros anos do cinema no Brasil, a produção de filmes de família atendia a uma elite em busca de distinção e álbuns de família mais modernos. O filme de família foi um dos gêneros cinematográficos explorados pelos primeiros cinegrafistas do cinema brasileiro, uma produção que buscava atender as demandas de uma elite e um nicho de mercado para uma economia cinematográfica ainda incipiente. Fazer cinema era ainda um trabalho artesanal, traço evidente pela trajetória dos primeiros cinegrafistas brasileiros, provenientes da prática fotográfica e responsáveis por todas as etapas de processamento e, inclusive, comercialização dos filmes. Quando Gilberto Rossi³⁶ interpelou, através do seu anúncio (ver Anexo - Figura 1) profissionais e amadores, é porque os dois são capazes de produzir imagens em movimento, sendo o diferencial o fato de o primeiro ser dono de uma empresa produtora, sendo sua atividade como cinegrafista seu sustento, e o segundo, um diletante conhecedor da técnica.

O cinema era ainda fundamentalmente artesanato, e mesmo no Brasil, onde o atraso técnico retardava o desenvolvimento industrial, fazer filmes era uma atividade relativamente simples para os artesãos imigrantes que passam a se ocupar dela. E, desde que dispusesse de um equipamento importado, podia recrutar fotógrafos – com que o Brasil já contava com número suficiente havia anos – para este novo campo de atividade. O trabalho de um cinegrafista se reduzia, em última análise, a acertar a máquina e girar a manivela (por isso eram chamados de ‘homens do realejo’) e o conhecimento fotográfico resolvia os problemas de revelação e cópiagem (GALVÃO, 1987: 20).

Fabricantes de filmes, para usarmos um termo cunhado por Bernardet (1995), a forma de conquistar uma fatia de mercado ainda não dominado pelo mercado estrangeiro era investir nos assuntos de “alcance municipal”, aí incluindo festas locais, inaugurações, eventos naturais, casamentos de políticos e personalidades da época. Para Gilberto Rossi interessava ter “reportagens” as mais próximas das realidades locais, daí o interesse pelo trabalho de amadores.

Filmava-se também quem tinha interesse e dinheiro para ser filmado e não raramente

³⁶Gilberto Rossi (1882-1971), imigrante italiano, foi um dos pioneiros do cinema no Brasil. Dono de estúdio fotográfico na Itália, veio para o Brasil nos anos 1910, quando trabalhou como fotógrafo no interior do país até se estabelecer como cinegrafista em São Paulo, onde fundou a São Paulo Natural Film, produtora de documentários. Com o apoio de Washington Luís, presidente do Estado de São Paulo, fundou a Rossi Film, produtora da série mais longa de cinejornais brasileiro, o Rossi Actualizadas. Realizou diversas ficções como *O segredo do Corcunda* (Alberto Traversa, 1924) e *Fragmentos da Vida* (José Medina, 1929) com o dinheiro obtido na sua atividade profissional na Rossi Film, produtora dos cinejornais Rossi Actualidades (CINEMATECA BRASILEIRA, 2011).

o nome de famílias ricas apareciam em edições de cinejornais. No resumo da Revista Brasil Cinema", publicado no *Estado de São Paulo* em abril de 1915, o que se disfarça como flagrante pode ser considerado uma publicidade pessoal da época:

O curso da Avenida Paulista continua a ser o *rendez vous* de nossa sociedade. Entre os automóveis apanhados pelo nosso operador, além de muitos outros, pudemos notar os seguintes: Família Dr. Bento de Camargo – Família Rego Freitas – Anibal Lacerda [...] De uma sacada do Hotel D'Oeste, gentilmente oferecida pelo seu proprietário, conseguimos tirar, sem que fôssemos percebidos, a saída da missa da Igreja São Bento, domingo passado, onde estiveram presentes: Mme. Caio Prado, Família Lacerda, Mme. Pedro de Lacerda – M. e Mme. Alves de Lima e muitos outros nomes que não pudemos obter (In: BERNARDET, 1995: 25).

Fora os "flagrantes" nos cinejornais, vários foram os pioneiros do cinema no Brasil que produziram filmes de encomenda para famílias proeminentes. Nos anos 1910, podemos destacar *Em família, reminiscências do passado: 1910-1914*, dos Irmãos Botelho; *A Exma. Família Bueno Brandão em Belo Horizonte no dia 11 de Julho de 1913*, feito por Aristides Junqueira para Júlio Bueno Brandão, então Governador do Estado de Minas Gerais; *Caça à raposa* (1913), um filme de Antônio Campos produzido por encomenda para a família Penteado, no qual a elite paulistana encena um hábito típico da burguesia europeia³⁷. Campos é um claro exemplo de uma trajetória que une amadorismo, fotografia e cinema. Formado como cirurgião dentista, seu percurso amador começa no teatro e na fotografia e culmina na sua paixão pelo cinema, logo transformada em profissão. Cabem aqui algumas indicações sobre o início da sua carreira a partir de depoimentos de seu filho, Francisco Campos, colhidos pela pesquisadora Maria Rita Galvão:

Foi a paixão pela fotografia o que conduziu Antônio Campos ao cinema. (...) Já em 1905 o velho Campos já se via às voltas com um projetor Pathé, que ele próprio conseguira adaptar para filmar, fazendo suas primeiras tentativas de cinema, experiências inconsequentes que eram o seu hobby e o seu orgulho de fotógrafo amador. (...) Dedicava à fotografia e ao cinema todo o tempo livre de que dispunha, a princípio como simples amador, depois pouco a pouco se transformando num profissional, até definitivamente abandonar o consultório dentário para se ocupar do seu laboratório.

³⁷ Não é possível saber ao certo onde e como esses filmes circulavam, se eram projetados nas casas dos contratantes ou de forma mais pública. *Caça à raposa*, como indica Morettin (2005), fez parte de sessões públicas nos cinemas mostrando o novo interesse da elite pela nova arte. Como aponta Adriana Pereira Martins em sua pesquisa dedicada ao fotógrafo amador Alberto de Sampaio (2010), filmes de família rodados por profissionais fizeram parte de sessões públicas em Petrópolis, como *Sahida da matinée no Theatro casino de Petrópolis no último domingo*; *A graciosa menina Olga jogando no jardim do Palácio do Rio Negro com as suas amiguinhas* (1908) e *A sensacional vista As bodas de Ouro do exm. Sr. Visconde de Ouro Preto, na igreja de Santo Antonio, no Alto da Serra* (1909).

(GALVÃO, 1975: 100).

A câmera cinematográfica só teria um rival em termos de novos “objetos da modernidade” e símbolo de riqueza e poder: o automóvel. Em *Um domingo em casa de vovô* (1914), dirigido também por Antônio Campos para a mesma família Penteado, um plano fixo capta a chegada dos carros para o encontro familiar: o automóvel entra em quadro, um mordomo abre a porta e os passageiros saem do carro com uma clara consciência da presença da câmera. Após algumas entradas e saídas, uma das senhoras que desce do carro tropeça e quase cai, uma irrupção do inesperado e um rompimento com o ritual sendo ali encenado, o que só afirma a centralidade assumida pelo automóvel.

Não é a intimidade que surge em filmes de família feitos por profissionais, mas os ritos sociais e a ostentação de propriedades e da tradição. Neles o distanciamento é evidente: a câmera em 35mm é fixa, os enquadramentos mais endurecidos; o que guia a feitura dessas imagens é a pose social. Essas imagens se localizam entre a esfera privada e a pública, e o que se encena não é somente a integração familiar, mas o ritual do poder, sendo o próprio cinema uma ferramenta nessa demonstração de força.

Existem, neste período, algumas exceções como *Reminiscências*, um álbum de família em movimento, um filme de colagem com imagens da família Junqueira rodadas entre 1909 e 1920, aproximadamente³⁸. Pose e descontração estão presentes nesse autorretrato no qual Aristides Junqueira filma sua própria família e que muito se difere das imagens feitas para o Governador Júlio Bueno Brandão. No quintal de casa, todos atravessam o quadro muito arrumados, mas mal conseguem esconder os risos. Após o introito formal, Aristides Junqueira pula, faz caretas e corre em direção à câmera. A passagem de tempo é marcada pelas cartelas:

O Cel. Junqueira faleceu em 1914 e em 1913 o seu filho Aristóteles que também está neste filme.
Comparemos o desenvolvimento da família do filho mais velho, quais são as criancinhas de NOVE?
E o filho dele o Moacyr todo cacheadinho... e agora mais alto do que o pai, espadaúdo e robusto.

Nos planos seguintes, vemos o casamento de sua filha na igreja; o cortejo dos carros pelas ruas de Belo Horizonte; a família em frente à casa em dia de carnaval, crianças estão fantasiadas de *pierrot*, e Aristides faz uma pequena encenação de Charles Chaplin para a diversão geral.

³⁸Dedicamos especial atenção aos materiais de *Reminiscências* depositados na Cinemateca Brasileira e à sua catalogação em Foster (2010).

Diferentemente dos filmes de encomenda, a tópica doméstica em *Reminiscências* – a descontração, a proximidade entre quem filma e quem é filmado – muito se assemelha aos filmes domésticos rodados em 16mm a partir do final dos anos 1920. A diferença entre os filmes de encomenda e o doméstico reside, principalmente, na relação comercial estabelecida e na sua função: no primeiro caso, o cinegrafista é contratado e o que se registra é o rito social; no outro, quem faz o registro pertence ao círculo familiar, os seus temas são o cotidiano e os eventos tipicamente familiares, como batizados, casamentos e festas de aniversário³⁹.

O filme de família ou, na sua versão atualizada, o filme de casamento, da primeira comunhão, o vídeo de formatura, foi e sempre será um mercado para profissionais que trabalham com imagem em movimento. Com os equipamentos destinados ao público amador, as famílias podiam então filmar-se e ver-se na tela de modo fácil e prático, como os dizeres da publicidade Kodak no Brasil presente na revista ilustrada *A Scena Muda* de 2 de agosto de 1928:

Uma nova sensação que milhões agora podem gozar. O filmar com o Cine-Kodak é tão simples como tirar instantâneos com uma Kodak.

À sensação de guiar um automóvel em alta velocidade, ao milagre da radiotelefonia e televisão, adiciona-se agora a nova sensação de tirar películas e projetá-las em casa.

Simplificado o processo de produção, o cinema em casa e a possibilidade de fazer os seus próprios filmes eram uma adição à nova dinâmica da modernidade, algo que a fotografia amadora, as Kodaks tão comentadas em jornais, já havia antecipado. No universo do cinema amador, a produção de filmes domésticos em 16mm é a que se encontra razoavelmente preservada e documentada. No acervo da Cinemateca Brasileira, constam filmes dos Silveira Jullien, dos Alves de Lima, dos Camargo de Mattos e do rico industrial Castro Maya, membros da elite que dispunham de recursos para fazer da cinematografia um *hobby* e registrar viagens, encontros familiares e eventos públicos. Não por acaso alguns desses sobrenomes estavam presentes naqueles primeiros filmes do anos 1910.

Os filmes variam no grau da organização das imagens, seja pela encenação mais evidente no ato da filmagem ou da utilização de recursos de montagem, mostrando que o *hobby* muitas vezes era mediado por conhecimentos técnicos mais profundos. Na maioria dos

³⁹Uma importante coleção de filmes de encomenda/domésticos é a da família de Agesilau de Araújo, membro de uma família de comerciantes portugueses instalados em Manaus desde o fim do século XIX. O experiente Silvino Santos era contratado da empresa de Agesilau durante os anos 1920 e fez diversos filmes de família em 35mm com a família em Lisboa, Portugal, série que recebeu o título de *Filmogramas*. Infelizmente, não pudemos analisar os filmes no contexto da presente pesquisa.

filmes, percebemos uma circulação que vai além do espaço doméstico e dos momentos de lazer. São imagens das posses familiares, como fazendas e casas de praia, de viagens internacionais e de passeios de carros, nas quais o valor sentimental dos retratos de família se expande para outros espaços, ainda vinculados à vida familiar, mas que nos permite conhecer um mundo exterior ao lar, o movimento das ruas e diversos acontecimentos históricos como, por exemplo, a chegada do Graf Zepellin em diversas cidades do Brasil, os preparativos das tropas e o empastelamento da sede de jornais durante a Revolução de 1932.

A coleção Silveira Jullien, depositada por Carmencita Silveira Jullien, mostra bem a transição entre os filmes de encomenda e os rodados com câmeras amadoras. O filme mais antigo da coleção é *O Batismo de Carmencita*, uma encomenda feita a Gilberto Rossi e que, curiosamente, fez parte de uma edição de cinejornais. Filmes rodados em dezesseis milímetros pela mãe de Carmencita registram viagens da família pela Europa e momentos familiares. Com o passar do tempo, Carmencita passa a filmar seus filhos com uma câmera 8mm.

Os filmes dos Alves de Lima mostram claramente os espaços de circulação da elite em seus momentos de lazer. É uma coleção que acompanha a vida de Antoninho Alves de Lima e sua mulher, antes da chegada da filha Nelita e os seus primeiros anos de vida. Rodados no final dos anos 1920 e começos dos 1930, na residência da rua Higienópolis, em São Paulo, na casa de praia no Guarujá e nas fazendas no interior, a convivência entre amigos chama atenção pelo comportamento livre das mulheres: elas brincam para a câmera, fazem cambalhotas, usam penteados modernos, uma experiência com o corpo e uma presença feminina diferente do que vemos em filmes da mesma época. Tal transformação de costumes também expressava a sua condição de classe. Uma pequena animação de bonecos inicia um dos rolos, entrecortada por caretas e risadas de dois homens que brincam com e para a câmera.

Herdeiros da elite cafeeira, Antoninho era neto de Martinico Prado, dono de uma das maiores fazendas de café no interior do Estado de São Paulo (BLANK, 2015: 50). O “outro”, seja de classe ou de alguém externo à família, aparece nas cenas de trabalhadores japoneses dançando em trajes típicos, mas de rostos sujos e sem sapato, nas quais percebemos a vida precária que levavam como imigrantes trabalhadores da lavoura de café. Em um outro trecho, no quintal de uma das casas da cidade, um homem branco e um homem negro munidos de suas luvas de boxe lutam de verdade, os dois claramente possuem conhecimento do esporte. O primeiro é Antoninho Alves de Lima, o provável cinegrafista dos filmes de família. O seu adversário é Harry, um profissional que, de acordo com depoimento de Jorge Alves de Lima,

sobrinho de Antoninho, era “um negro muito sofisticado que o tio Antoninho pagava para bater” (BLANK, 2015: 162). Harry aparece em desvantagem, muito mais golpes são desferidos em seu rosto. Recursos como câmera lenta intensificam os golpes na luta em que, apesar da clara vantagem física de Harry, é Antoninho que vence ao final, uma versão doméstica e simbólica de demonstração de poder. No final, os dois posam lado a lado olhando para a câmara e, depois de um corte, o lutador negro mostra os seus músculos. Fica aqui uma sensação clara de luta combinada, uma pequena encenação de poder endereçada para a câmara.

As câmeras cineamadoras foram uma novidade para amadores mais interessados, como Júlio de Mattos, médico de Piracicaba, interior paulista, e o fotógrafo amador Alberto de Sampaio. Júlio dedicou atenção especial à sua filha Marieta, personagem principal de seus filmes. De acordo com as memórias da filha, as cenas eram ensaiadas antes que o pai começasse a filmar.

Tinha muita coisa que tinha que ensaiar. Tem uma cena na parte final do filme lá em Piracicaba que é muito boa. Lá na nossa casa tinha um quintal no fundo e teve uma festa no colégio organizada por uma tia minha. Era uma festa de bonecas, tinha umas caixas de bonecas enormes e as menininhas ficavam na caixa, daqui a pouco saíam da caixa e começavam a dançar. Cada uma representando um papel. Eu fiz dois papéis, um era a japonesa, e fiz também um dueto, onde eu fazia o homenzinho. Com roupa à moda antiga... enfim, tudo para o teatro, não é? (In: BLANK, 2015: 42).

Um entusiasta da cinematografia para amadores, Júlio de Mattos se tornou membro da norte-americana American Cinema League. São dessa coleção as imagens da agitação provocada pela movimentação em torno da Revolução de 1932, em Piracicaba, e a agitação popular nas ruas do centro da capital paulista. O claro intuito de documentar fica evidente pelo uso de cartelas que identificam políticos e o claro envolvimento com os embates políticos da época

O fotógrafo amador Alberto Sampaio (1902-1977), advogado e figura importante nos ciclos amadores de Petrópolis, começou a fotografar com apenas dezoito anos e teve uma vasta produção fotográfica dedicada ao registro da vida familiar, à paisagem natural e às transformações urbanas de Petrópolis e do Rio de Janeiro. Leitor de publicações internacionais e muito conectado com as novidades técnicas do período – o seu acervo conta com ampliadores, câmeras das mais elaboradas até as Kodaks mais simples –, registrou a família em movimento com uma câmera Bell & Howell, imagens que integram o acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM). A preocupação com o enquadramento e a composição, presente nas fotografias mais artísticas, cede lugar a uma imagem mais descompromissada, um olhar em função das atividades familiares. Por outro

lado, sua câmera também captou eventos de repercussão, como a passagem do Graf Zeppelin pelo Rio de Janeiro, um interesse jornalístico compartilhado por outros cinegrafistas na época (PEREIRA, 2010).

Na ocasião da visita do dirigível, em maio de 1930, o redator Sergio Barreto Filho narra a agitação no meio amador para capturar a sua chegada. A venda de filme virgem para fotografia e câmeras de cinema havia superado todas as expectativas. Com os filmes em mãos, restava aos amadores se posicionarem bem para a chegada do dirigível na cidade.

A falta de notícias seguras sobre a descida do dirigível no Rio de Janeiro vem dificultar aos que desejavam apanhar vista do pouso da grande nave aérea lá no Campo dos Affonsos. As vistas, porém, das evoluções que se realizaram sobre a cidade, essas todos os amadores obtiveram. Não deixaram de haver, porém, certas dificuldades (...) O Graf Zepellin entrou por sobre a barra a dentro, exatamente às seis horas e quarenta e cinco minutos. As nossas noites são agora frias. E embora o nosso sol nasça cedo, a hora em que a aeronave alemã surgiu pela primeira vez sobre a terra carioca, ainda aquela neblina da noite de sábado não se tinha dissipado. Conhece-se a dificuldade com que lutaram os amadores para poderem gravar no seu filme a visita do dirigível alemão. (...) A princípio desanimados, visto que muitos estavam até roncando, os amadores do filme de reportagem esperaram por momentos mais favoráveis. Estes afinal chegaram (*Cinearte*, "Cinema de Amadores", v.5, n.224, 1930).

O cinema como um prolongamento da fotografia de recordação continuará com o desenvolvimento da tecnologia amadora e muitos filmes, independentemente da época em que foram filmados, trazem temas e estéticas muito semelhantes. Os filmes de família/doméstico, no entanto, capturaram muito além dos eventos e rituais das famílias retratadas.

Filmes mais elaborados e com outras formas de circulação podem ser encontrados na coleção da Cinemateca Capitólio, em Porto Alegre. Coletados pelo pesquisador Glênio Póvoas⁴⁰, importante referência para o cinema realizado no Rio Grande do Sul, os filmes foram filmados por cinco realizadores diferentes: Sioma Breitman, um imigrante ucraniano que estabeleceu uma sólida carreira como fotógrafo profissional em Porto Alegre; Fernando Moreira Machado, médico e cineasta amador; João Carlos Caldasso; Nelson Furtado e Moacyr Flores, membros do Foto-Cine Clube Gaúcho.

Sioma Breitman emigrou em 1923 para Buenos Aires, onde trabalhou em um laboratório fotográfico. Um ano depois, mudou-se para Porto Alegre e abriu o estúdio Foto

⁴⁰O pesquisador sintetizou o seu trabalho de levantamento e indexação de informações de filmes produzido no estado na tese "Histórias do Cinema Gaúcho: propostas de indexação 1904-1954" (PÓVOAS, 2005). Póvoas também forneceu informações importantes sobre as atividades dos cineastas aqui pesquisados, além de ter disponibilizado suas notas de pesquisa sobre o Foto Cine Clube Gaúcho.

Aurora com o pai e dois irmãos e, nos anos seguintes, um estúdio em Cachoeira do Sul e a Casa Aurora, em Santa Maria. Nos anos 1930, produziu o Cine Jornal Aurora com imagens de festividades e eventos locais que eram projetados na vitrine da loja aos domingos para atrair clientes e divulgar os serviços prestados pela casa. Os cinejornais acompanhavam eventos e festividades locais, como o *Cine Jornal Aurora - Festa Campestre de Santo Antônio* e o *Cine Jornal Aurora - Exposição Agro-Pecuária e Industrial em J.de Castilhos*, além das manobras e formaturas militares da cidade. Alguns dos jornais trazem imagens da sua família, como *Cine Jornal Aurora - Passeio a piscina Gauer e Passeio a Pinhal*, novamente uma mistura entre filmes de interesse privado que circulavam para além da família.

Nos anos 1950, já de volta a Porto Alegre, produziu com o filho Samuel Breitman filmes de família muito bem feitos e com acabamento profissional: letreiros de apresentação, cartelas bem elaboradas, filmagens internas e externas, finalização, uso de tripé. Os filmes de encomenda e institucional eram serviços também prestados pelas suas empresas. Importante figura no meio fotográfico de Porto Alegre, inúmeras são as pessoas que tiveram retratos e filmes produzidos por seu estúdio, além de ter sido um personagem importante do circuito amador e integrante do FCCG.

O clube gaúcho foi criado no dia 3 de Julho de 1951 por doze fotógrafos que faziam parte da Associação dos Fotógrafos Profissionais do Rio Grande do Sul. Membros do núcleo amador dentro de uma associação composta por profissionais, eles compartilhavam a necessidade de explorar a fotografia como expressão artística. Como as suas expectativas não coincidiam com o ambiente profissional da associação, eles decidiram se tornar independentes. No momento da criação do clube, membros imediatamente começaram a enviar fotografias para diferentes competições e salões, e, em menos de um mês, já tinham setenta e sete associados. Desde o princípio, o FCCG manteve um departamento de cinema, e Nelson França Furtado foi escolhido como presidente do setor cinematográfico. Muito ativo, ele supervisionaria várias produções amadoras e dirigiria pelo menos dez curtas-metragens.

Uma breve consulta aos jornais da época mostra uma intensa vida cinematográfica em Porto Alegre, cidade de tradicional e forte cultura cinéfila. O Clube de Cinema, cineclube criado por P.F. Gastal, promovia sessões semanais de cinema com grande público e repercussão na imprensa local. *Vento forte* (Salomão Scliar, 1951), o primeiro filme sonoro de longa-metragem a ser filmado no Rio Grande do Sul, fora lançado naquele mesmo ano e várias outras produções eram anunciadas. Tendo as suas atividades centradas principalmente na projeção de filmes, o Clube de Cinema tentaria criar o seu próprio departamento técnico, incentivando atividades cineamadoras. A tentativa, no entanto, foi ofuscada pela criação do

Foto-Cine Clube Gaúcho (LUNARDELLI, 1995).

Graças aos esforços do pesquisador e arquivista audiovisual Glênio Póvoas, o que restou da coleção de filmes amadores gaúchos foi preservado, incluindo filmes domésticos, cinejornais, animações e curtas-metragens ficcionais, todos filmados em 16mm. Um dos grandes méritos de tal ação foi revelar a produção ficcional de amadores, muitos deles membros do Foto-Cine Clube Gaúcho, com títulos como: as animações *Guerra e Paz* (Nelson Furtado, 1959) e *Os egoístas* (Moacyr Flores, 1960), *O caso da joalheria* (João Carlos Caldasso, 1961) e a comédia *O padre nu* (João Carlos Caldasso, 1962), todos os títulos restaurados e disponíveis em DVD. Os materiais do FCCG são uma rara oportunidade de termos contato com a produção amadora da época.

Guiados pela parte técnica da produção de filmes, o clube organizava oficinas e competições internas que incentivavam a realização de curtas projetados durante os encontros semanais do FCCG. O primeiro concurso interno aconteceu em abril de 1952, e Nelson Furtado ganhou o primeiro lugar com o curta *Em busca do tesouro*, além do primeiro lugar no concurso nacional em 16mm, no ano de 1953, com *Barbeiro de Cedilha*. Muito talentoso na adaptação e construção de equipamentos, Nelson Furtado consertou uma copiadeira usada pelos membros do clube, indicando o interesse em feitura de cópias para circulação externa. Outro membro ativo do FCCG foi Bruno Hocheim, que era o responsável pelas oficinas. Ele dirigiu aproximadamente dezoito filmes entre 1956 e 1965, dentre médias e longas-metragens, como *O anjo de fogo* (1959), sobre a estranha relação entre um homem casado com uma prostituta, que acaba em tragédia quando ela volta a encontrar antigos amantes, e *Noite de Terror* (1960), no qual uma mulher solitária lê revistas de terror e é assombrada pela imagem de um açougueiro com o rosto deformado. Os filmes de Hocheim infelizmente não sobreviveram.

A julgar pelos títulos listados nos boletins internos, é possível perceber que a produção de ficções se misturava à realização de cursos práticos, filmes de viagem, filmes de família e documentários sobre a cultura local, como *Inauguração do estádio do Grêmio* (1955) e *A vida do Gaúcho* (1956). O terceiro concurso interno, em 1957, teria as seguintes categorias: Ficção, Fantasia, Documentário e Álbum de Família. Dos filmes restaurados, Sioma Breitman ganhou uma menção honrosa com o documentário institucional *Instituto de Radiologia* (1955), Nelson Furtado e Bruno Hocheim, ganhadores do primeiro e do segundo lugar em 1957, inscreveram filmes especialmente na categoria Fantasia, com *O naufrago* (Nelson Furtado, 1957) e *Desembarque* (Bruno Hocheim, 1957), títulos que ganharam o

quarto e o quinto lugar no VII Concurso Nacional de Cinema Amador promovido pelo Foto-Cine Clube Bandeirante, em São Paulo.

O concurso de 1959 trouxe *Guerra e Paz* (1959), de Nelson Furtado, uma pequena animação de bonecos que traz dois personagens escondidos em trincheiras: Peri Tônio e Pará Mécio. Iniciando com letreiros e créditos da produtora Filmes do Cruzeiro do Sul, a ação começa com Peri observando Pará com binóculos, cena alternada em plano e contraplano. A guerra entre os dois segue com bombardeios, um tentando conquistar uma espada que o outro esconde. No desfecho, os dois se aniquilam com a explosão de bombas.

1.9 Plano e contraplano em *Guerra e Paz*
Acervo Cinemateca Capitólio

O segundo filme ficcional, *Os egoístas* (1960), dirigido por Moacyr Flores, também traz referência à cultura local nos letreiros iniciais e o nome da produtora, Charrua Filmes. A animação mostra dois índios que lutam por um peixe. Puxando o animal de um lado para o outro, eles acabam sem alimento nenhum. O final traz o dito popular: “quem tudo quer, tudo perde”. Filmado com uma Keystone A-9, essa animação sobre vidro seria a primeira produção de Moacyr Flores e sua intenção fora criar personagens diferentes dos personagens das animações de Walt Disney, filmes que foram a sua primeira inspiração. Os mesmos personagens aparecem em *Dentista Bossa Nova* (1960), a história de um homem que sofre com uma intensa dor de dente e pede ajuda a um curandeiro.

1.10 *Os egoístas* (1960)

Produtora Charrua Filmes, referência à população indígena que habita o sul do Brasil, a Argentina e o Uruguai
Acervo Cinemateca Capitólio

Todas essas animações contam histórias bem simples, mas a técnica e o trabalho exaustivo necessário para a feitura de filmes de animação atestam a habilidade do diretor. Moacyr Flores fazia os seus filmes sozinho, usando o batente da porta para criar estruturas especiais para produzir as animações. Ele estava mais interessado nos desafios técnicos das animações do que na apreensão de códigos narrativos. Seu primeiro filme com o FCCG foi como ator no melodrama *Frutos da bondade* (1959), dirigido por Pedrotto Hengist. Na época um jovem estudante de história, seu interesse pelo cinema começou quando participou de um dos cursos de fotografia em 1959 e descobriu o departamento de cinema, sempre colocado de lado e um tanto diminuído pela turma da fotografia. Ele também identificava dois tipos de grupos que frequentavam os cursos de cinema, aqueles que desejavam fazer filmes de família melhores e aqueles que queriam se distanciar do cinema norte-americano. Essa intenção pode ser percebida pela escolha dos personagens e o recurso às lendas populares.

Os filmes ficcionais mais audaciosos foram dirigidos por Fernando Machado Moreira e João Carlos Caldasso, *Passos na madrugada* (1949, data atribuída) foi rodado durante os fins de semana na propriedade de amigos do médico Fernando Machado Moreira, em Porto Alegre, com algumas interrupções devido à gravidez de três de suas atrizes. Não podemos afirmar se Fernando Machado Moreira possuía alguma conexão com clubes de cinema, mas a sua perícia narrativa e a estrutura de produção indicam que o diretor devia ter contato com a literatura de manuais sobre cinematografia disponíveis na época, além de compartilhar um ideário de produção que tinha o filme de gênero como referência. O filme foi projetado na

casa da atriz Zilah Moreira e do próprio Fernando Machado Moreira nos anos 1950 e, posteriormente, para David Neves durante uma edição do Festival de Gramado de 1970. Além do média-metragem, Moreira também fez o curta *Roubo das joias* (1947, 8mm) e *O parto de Didi* (s/d, 8mm)⁴¹.

Sob o nome de Estúdio Moinhos de Vento, um grupo de amigos se reuniu para contar uma intrincada história de assassinato e mistério que se passa na Vila Clara, uma residência suntuosa e com ares aristocráticos. Os letreiros iniciais trazem o nome da produtora e uma equipe com fotógrafo, roteirista, assistente de direção, cenografia e grande elenco. No filme, uma mulher, interpretada por Zilah Moreira, convida um grupo de amigos para um fim de semana em Vila Clara. Paralelamente, descobrimos que seu noivo tem um caso com uma de suas amigas. Durante o fim de semana, o grupo pratica *croquet*, toma drinques e joga cartas sob o olhar cuidadoso do mordomo. Na calada da noite, os adúlteros se encontram e, quando todos acordam pela manhã, é descoberto o corpo da amante.

O conhecimento da técnica narrativa e uma grande dose de talento são evidentes pela linguagem e efeitos utilizados em um filme que dura aproximadamente trinta minutos. Sem som, como era de costume em produções rodadas em filme reversível 16mm por amadores, o diretor organiza a decupagem de forma extremamente efetiva, construindo o mistério na medida em que permite que o espectador obtenha informações às quais os personagens não têm acesso.

A referência ao filme *noir* é evidente, não só pela trama e os personagens: a mulher traída, o crime de motivação sexual, o investigador, o mordomo que tudo observa. A fotografia escura e os efeitos visuais incluem elipses temporais, como na cena do jantar em que um plano percorre a mesa posta e, com uma leve fusão, os pratos e os copos sujos mostram a passagem do tempo. As elipses se repetirão, como uma forma de narrativa puramente visual, e trucagens mais elaboradas como o plano giratório quando se inicia a narrativa em *flashback*.

O caso da joalheria (1960) é um filme silencioso com uma intrincada estrutura narrativa no qual quatro testemunhas mostram os diferentes pontos de vista de um assalto. Com créditos giratórios, o filme começa com um homem sendo interrogado em uma delegacia, o seu depoimento é visto em flashback. Cada interrogatório revela uma parte do mistério a ser resolvido no final. O filme é claramente inspirado no filme *noir* norte-americano, e Caldasso consegue criar uma estrutura narrativa que mantém um forte suspense

⁴¹Verbete *Passos na madrugada* disponível na base de dados Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira. Acessado em 26/02/2016.

no desenrolar da investigação policial. Logicamente, compõe um quebra-cabeça que funciona, mas, em termos de coerência temporal, algumas ações são desconstruídas. O diretor também se utiliza de recursos como *fade ins* e *fade outs*, íris e elipses temporais, e é criativo usando frequentemente câmeras subjetivas com os personagens e ângulos elaborados de filmagem.

O mesmo suspense também é construído na comédia *O padre nu* (1962), a história de um padre que, após uma série de incidentes, acaba sendo preso por andar pelado em um prédio residencial. A narrativa funciona bem melhor em termos temporais e espaciais. O filme também possui uma estrutura e cenário mais simples. A história começa dentro de uma igreja onde vemos o padre discursando contra o uso de biquínis mostrados em revistas da época. O contraplano mostra imagens documentais de uma verdadeira missa. De volta para casa, descobre que seu apartamento está sem água, pede ajuda para um amigo padre e acaba indo tomar banho no apartamento de outro amigo no mesmo prédio. O amigo tem desenhos de mulheres nuas por toda a parede. Em um interessante plano que simula um ponto de vista de um dos desenhos, vemos o olhar horrorizado do padre.

1.11 *O caso da joalheria* (1960)

Plano simula o ponto de vista do ladrão ao render o dono do estabelecimento.

1.12 *O padre nu* (1962)

A mesma técnica de simulação de ponto de vista é utilizada de forma inusitada. A câmera assume o lugar do desenho de uma mulher nua e podemos entrever o rosto do padre assustado.

Tecnicamente, os filmes de Caldasso mostram o seu amadorismo pelas emendas visíveis, a descontinuidade da iluminação (algumas cenas são mais escuras do que outras e a iluminação não é homogênea, pois claramente não eram filmes finalizados, com marcação de luz e feitura de cópias) e ausência de som muito provavelmente pelos altos custos do aparato técnico que seria necessário. Mas Caldasso era um realizador e narrador talentoso e criativo, sendo reconhecido por isso. *O caso da joalheria* ganhou o quinto lugar no Concurso Nacional de Cinema Amador em São Paulo e *O padre nu*, o concurso interno do FCCG. No dia 27 de Março de 1962, o *Jornal do Dia* traria notícias sobre as suas atividades:

O Sr. J. C. Caldasso, o corajoso cineasta amador, militante do Foto-Cine Clube Gaúcho, e que recebeu, no V Festival de Cinema Amador (12/12/61) o número mais alto de pontos do Júri, pode ser atualmente visto pelas ruas da capital gaúcha, com uma câmera na mão e um roteiro, acompanhado de compenetrados assistentes técnicos. Estamos curiosos para ver o andamento disso. Isso não pode ser brincadeira. Não se brinca com as aspirações profundas do homem. Talvez o nome de J.C. Caldasso ainda venha a correr o mundo (*Jornal do Dia*, Porto Alegre, 27/03/1962).

O senso de orgulho da nota do jornal talvez proviesse do fato de que, no período, poucos filmes eram produzidos na cidade. Caldasso ainda realizou outras obras e se envolveu em outros projetos como cineasta. Mais conectado à cena cultural de Porto Alegre, o seu

perfil como cineasta se diferenciaria dos de Nelson Furtado e Moacyr Flores, mais interessados na parte técnica da realização cinematográfica. Filmados em períodos diferentes, final da década de 1940 e começos dos anos 1960, os filmes materializam a ambição de amadores na construção de ficções elaboradas que dialogavam com o cinema comercial, mais marcadamente os filmes policiais. Apesar dos seus traços de amadorismo – são visíveis, por exemplo, as marcas de fitas adesivas em mudanças de planos ou sequências mais picotadas, como já foi apontado –, os curtas possuem ritmo e conseguem a atenção do espectador. O mérito é inegável, um tipo de esforço que somente o conhecimento da linguagem e da técnica poderia alcançar.

A perspectiva histórica aqui assumida apontou para um universo amador pautado pelo estabelecimento de adesões, distanciamentos e distinções. O meio profissional será uma referência sempre presente, relação que ficará mais clara a partir dos dois momentos históricos privilegiados para a análise do cinema institucionalizado no Brasil. Os dois períodos estudados se localizam em duas cidades diferentes – Rio de Janeiro e São Paulo –, situadas entre dois processos de modernização. O Rio de Janeiro dos anos 1920 e 1930 é marcado pela modernização do circuito exibidor carioca, mais marcadamente nos cinemas centrais da Cinelândia, e pela expansão do cinema norte-americano, impondo novos parâmetros de produção e inserção do produto nacional no mercado cinematográfico. O discurso, que permeará as diversas seções de *Cinearte*, é o da necessidade urgente de modernização do cinema nacional tendo como parâmetro o cinema norte-americano.

Na São Paulo dos anos 1940 e 1950, a modernização vem a reboque do intenso processo de industrialização e dos efeitos do acúmulo de riqueza de uma burguesia composta por imigrantes ávidos por investir no setor cultural. Data desse período a criação de grandes instituições culturais, como: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – Masp (1947), Teatro Brasileiro de Comédia – TBC (1948), Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM/SP (1949) e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949), além da realização da primeira Bienal de Artes, em 1951. O Foto Clube Bandeirante, inaugurado em 1939, integra esse movimento de criação de instituições artísticas e de uma esfera pública voltada ao debate das artes modernas, de um lado, e ao sonho de industrialização do meio cinematográfico, de outro. Esses dois processos de modernização marcarão os discursos das colunas cineamadoras da revista *Cinearte* e do *Boletim Foto-Cine*, fontes privilegiadas para um primeiro mapeamento da cultura amadora institucionalizada no Brasil.

2. O cinema amador em *Cinearte* (1926-1933)

No final dos anos 1910 e começo dos anos 1920, as revistas ilustradas e o espaço nelas dedicado ao cinema demonstram a estreita relação entre o começo de uma indústria cultural nativa, no caso, o ramo editorial, e a expansão do comércio cinematográfico no Rio de Janeiro. A pluralidade de publicações especializadas na época aponta para o surgimento de um mercado consumidor de leitores e espectadores ávidos pelas novidades do cinema, empolgação incentivada pela construção das grandes salas de cinema da chamada Cinelândia.

Nesse período, o mercado editorial já se encontrava bem sedimentado, empresas jornalísticas e editoras brasileiras contavam com um parque gráfico e uma estrutura tecnológica já estabelecida, sendo a editora O Malho um exemplo bem sucedido de empresa nacional. Com publicações editadas desde o começo do século XX, era a responsável pela revista *O Tico Tico*, semanário muito popular e dedicado ao público infantil, revista visualmente chamativa pela sua diagramação e repleta de ilustrações coloridas, histórias em quadrinhos e caricaturas. Outros nichos eram contemplados: o público feminino, com *Moda e Bordado* e *A arte de Bordar*; *Ilustração Brasileira*, voltada ao universo cultural e que contava com a colaboração de intelectuais proeminentes, como Olavo Bilac e Euclides da Cunha; *Para Todos*, revista de variedades que incluía seções dedicadas ao cinema; e *Cinearte*, lançada em 1926 como expansão do braço cinematográfico de *Para Todos* (LUCAS, 2005).

As revistas ilustradas eram porta-vozes da modernidade, tanto pela sua estética – a diagramação, a impressão de fotos, as ilustrações coloridas e a publicidade – como pela sua função de mediação entre as novidades dos diversos ramos da vida cultural e o público curioso por novidades. De caráter didático, as publicações exerciam a função de “operacionalizar a ideia do moderno” e “instruir e familiarizar o público leitor com as novas coordenadas espaciotemporais” (VELLOSO, 2010: 32). O Rio de Janeiro dos anos 1920 via ainda mudanças urbanas sendo projetadas e construídas, cinemas sendo inaugurados e a chegada de novos equipamentos para o lar, como os projetores e as câmeras domésticas, novidades que eram anunciadas em jornais e que muito rapidamente receberam atenção de revistas especializadas.

A ampliação do interesse do mercado editorial pelo cinema estava ligada a mudanças na estrutura de exibição cinematográfica e à instalação de distribuidoras norte-americanas no

país no final dos anos 1910, cujos departamentos de marketing atuavam conjuntamente às publicações, seja por meio da compra de espaço publicitário e da venda de matérias, seja por meio de redatores contratados. Antes de *Cinearte*, diversas revistas já se dedicavam totalmente ao universo cinematográfico ou continham seções sobre a sétima arte: *Revista dos Cinemas* (1917), *Palcos e Telas* (1918), *Selecta* (1918), *Cine Revista* (1919), *A Tela* (1920), *A Scena Muda* (1921) e *Foto-Film* (1922), entre outras. O lançamento das revistas testemunhava o crescimento do número das salas de cinema inauguradas nos subúrbios e no centro da cidade, e as reformas em salas já tradicionais representavam uma mudança no circuito exibidor que tinha de se adaptar às novas feições do espetáculo cinematográfico: filmes de duração mais longa, com cobrança de ingressos mais caros e em busca de um público diferenciado (GONZAGA, 1996: 120-121). Todas essas revistas alimentavam o culto ao *star system* hollywoodiano, estabelecendo aqui, em conjunto com a entrada massiva do produto norte-americano logo após a Primeira Guerra Mundial, uma cultura de fãs e a cinefilia. Elas eram também um espaço de interlocução com o público e lugar de crítica ao estado das coisas em nosso país.

O começo dos anos 1920 data o início da realização do projeto da Cinelândia gestado por Francisco Serrador, empresário do entretenimento que atuou em diversas praças com a distribuição e exibição de filmes até se fixar no Rio de Janeiro, em 1919. A Cinelândia ocupou o antigo terreno do Convento da Ajuda, localizado na região central do Rio de Janeiro, próximo à Avenida Rio Branco, não sem antes passar por diversos projetos e proprietários, todos eles vinculados à reforma urbana em curso no período e ao estabelecimento de uma região na cidade dedicada a hotéis, cinemas, teatros e centros de exposições. Serrador e Vivaldi, sócios na Companhia Brasil Cinematográfica, empresa dedicada à exibição e distribuição de filmes, adquirem terrenos na região, em 1919, e começam a esboçar os planos de ocupação do espaço. Serrador buscou atrair investidores, incluindo capitalistas locais e empresas norte-americanas, que poderiam ter potencial interesse em construir cinemas na região. Os planos de Serrador, as repercussões junto ao poder público e as disputas no mercado exibidor local foram acompanhados pela imprensa e pelas revistas de cinema (GONZAGA, 1996; MORAES, 2012).

A Cinelândia reconfigurava o setor de exibição de filmes no centro. Os cinemas da Avenida Central tinham salas com no máximo 400 lugares e estrutura precária. Para o crescimento do mercado cinematográfico eram necessárias salas maiores e que comportassem mais público. Anos se passariam até que a Cinelândia e o seu complexo de cinemas e espaços culturais tomassem forma. Inspirados nos *movie palaces* norte-americanos, foram

inaugurados quatro cinemas entre abril de 1925 e abril de 1926: o Capitólio, o Glória, o Império e o Odeon. A construção da Cinelândia vinha imbuída de um desejo de diferenciação do circuito exibidor, um processo de modernização das salas de cinema que almejava não somente uma atualização da estrutura física dos espaços – arquitetura das salas, cabines de projeção mais seguras, novos serviços como os lanterninhas e os cafés –, mas também a elitização dos novos espaços cinematográficos.

Em *Cinearte*, a reestruturação do circuito exibidor foi acompanhada de perto pelos seus cronistas e redatores cinematográficos. Entre a remodelação dos cinemas cariocas e o ideário da revista, encontramos o mesmo solo comum: "a ideia do moderno se associa a valores como progresso e civilização" e "o esforço de esculpir um retrato do Brasil condizente com o imaginário civilizado" (ORTIZ, 1991b: 32). No microcosmo das colunas amadoras, podemos perceber os efeitos desse novo cenário, marcado, cada vez mais, pela mitologia em relação ao cinema americano e a chegada dos equipamentos amadores no país, símbolos de modernidade e de integração com um cenário internacional de circulação e consumo voltado à cinematografia doméstica. A interação entre o mercado editorial, o novo circuito exibidor e a recepção das transformações em curso na cidade no ideário e nos sonhos de redatores e cronistas diversos, incluindo Sergio Barreto Filho, o grande responsável pelos textos amadores da revista, conformam o cenário no qual identificamos os primeiros sinais de uma cultura cineamadora no Brasil. Como missão, todos em *Cinearte* compartilhavam a necessidade urgente de um cinema brasileiro moderno, tarefa que será prontamente aceita por amadores em diversas cidades brasileiras.

A remodelação do circuito exibidor exemplifica bem o clima de euforia e a subsequente decepção com alguns rumos da modernização no campo cinematográfico em curso no período. Apesar das fortes expectativas daqueles dedicados à cobertura cinematográfica da cidade em relação ao projeto da Cinelândia, este não se instala conforme o esperado:

Alguns exibidores, equivocadamente, insistiam em equiparar as sessões às *soirées* do Municipal. Não haviam percebido ainda que o cinema transformara-se a passos largos em cultura de massa. Como salientava um estupecido editorialista de *Selecta*, durante a semana a elite comparecia, mas não era suficiente para encher os salões. No sábado e no domingo, quando as famílias remediadas dos arrabaldes deslocavam-se para passear na Avenida, os “elefantes” ficavam lotados. (GONZAGA, 1996: 133)

A realidade, portanto, mostrou-se outra. As salas não conseguiam atingir o padrão de qualidade esperado, devido, principalmente, à falta de capital. A quantidade de público ficava

aquém das expectativas. Redatores e críticos se decepcionaram, num movimento que se repetiria em diversas áreas do cinema: expectativas e ideais frustrados impediam uma compreensão mais realista dos problemas a serem enfrentados diante da difícil condição econômica do cinema brasileiro (GONZAGA, 1996).

É nesse contexto, de uma presença cada vez mais dominante do cinema no imaginário social, de expectativas quanto ao desenvolvimento do cinema no Brasil e de um movimento de modernização que não se realiza a contento, que localizamos os personagens principais que atuaram em *Cinearte*, todos eles egressos de experiências em revistas e jornais: Mário Behring, Adhemar Gonzaga, Pedro Lima e Sergio Barreto Filho, entre outros. Com a exceção de Behring, que tinha uma formação intelectual, todos os outros eram fãs que se inseriram no meio editorial pela sua cultura cinéfila, frequentadores das salas e leitores ávidos sobre os assuntos de cinema.

Como no caso de Mário Behring, o mercado editorial era um espaço de atuação profissional e sustento para diversos intelectuais da época. Funcionário público da Biblioteca Nacional (entre os anos de 1903 e 1932) e historiador, Behring foi importante figura no meio jornalístico. Começou na *Kosmos*, lançada em 1904, e atuou como redator e diretor de diversas outras publicações, como *Fon!Fon!* e *O diário*. Posteriormente, passou a trabalhar junto ao grupo O Malho, começando como diretor de *Para Todos* em 1919. Seis meses depois do início da publicação, torna-se o responsável pela seção cinematográfica “Cinema para todos” sob o pseudônimo de “O operador” (LUCAS, 2005: 62).

Quanto à sua relação com o cinema, Behring é apontado por Paulo Emílio Salles Gomes um verdadeiro liberal. Na sua concepção, deveríamos ser bons importadores de filmes norte-americanos e organizarmos o nosso sistema de distribuição e exibição de filmes de forma rentável para o comércio cinematográfico local. Behring foi um dos entusiastas da construção dos novos cinemas na Cinelândia, uma mudança que traria melhorias para as condições das salas do circuito exibidor aqui instalado. Cinema brasileiro, pela sua incipiência e má qualidade, era considerado por Behring como um fantasma a ser ocasionalmente citado (GOMES, 1974: 299-300).

Adhemar Gonzaga, cinéfilo desde a infância, depois de enviar cartas constantes à redação de *Palcos e Telas*, foi chamado para trabalhar como crítico na revista em 1920. Seu diferencial era o fato de que Gonzaga cobria os filmes que eram exibidos na Rua da Carioca, e não somente os da Avenida Rio Branco, centro cinematográfico privilegiado nas coberturas da época (AQUINO; GONZAGA, 1989: 15). Em 1923, passa a integrar a equipe de *Para Todos* e divide a coluna cinematográfica com Behring, na qual passa a noticiar a produção de

filmes brasileiros. Gonzaga foi uma figura importante no cenário cinematográfico, vivendo as contradições do cinema brasileiro com a campanha pelo cinema nacional empreendida em *Cinearte* e os esforços práticos para cumprir o ideal ali defendido com a criação da produtora Cinédia em 1930: a formação do cinema brasileiro deveria passar pelo aprimoramento da estrutura técnica de produção – laboratórios, equipamentos de filmagem, uma estrutura de estúdios – e pela produção de filmes ficcionais nos moldes narrativos hollywoodianos. Os ideais de Gonzaga e de *Cinearte* não puderam resistir ao problema fulcral da produção de filmes brasileiros e sua sustentabilidade econômica: o domínio do produto americano no mercado interno.

Pedro Lima integrou a redação de *A Fita, Palcos e Telas* e *Fon! Fon! Fon! Na revista Selecta*, escreveu a seção “Cinema no Brasil”, em que passou a debater formas de fortalecer, incentivar e aprimorar tecnicamente a produção de filmes no país. Pedro Lima era amigo de Gonzaga desde a adolescência e, nos anos de escola, eles criaram o Clube do Paredão, um grupo de cinéfilos que se reuniam no Cine Íris aos sábados para uma sessão de cinema e longos debates junto ao Paredão que separava a Baía de Guanabara e a Avenida Beira Mar. Outros membros de *Cinearte* também eram egressos dessa aventura cinéfila: Paulo Vanderley, Álvaro Rocha, Gilberto Souto e L. S. Marinho⁴².

Cinearte foi criada a partir da repercussão das colunas de Gonzaga sobre cinema brasileiro em *Para Todos* e de sua energia empreendedora: após ver negada a sua proposta de criação da revista de cinema por Pimenta Mello, diretor de O Malho, Gonzaga decide comprar uma tipografia, negócio revertido após intervenção da família. A insistência convence Pimenta Mello, e a revista é lançada em março de 1926 com o objetivo de “formar mentalidades cinematográficas, fazer nascerem pessoas que permanecessem no cinema, a fim de dar continuidade à luta pela implantação do Cinema Brasileiro” (AQUINO; GONZAGA, 1989: 16).

O ideário dos redatores mais proeminentes de *Cinearte*, como Adhemar Gonzaga, Mario Behring e Pedro Lima, e o trabalho do cineasta Humberto Mauro constituem-se como marcos importantes para a história e a historiografia do cinema brasileiro. Encontram-se ali vários “inícios”: o surgimento de uma consciência nacional sobre o cinema e o ideário de industrialização; o reconhecimento da hegemonia do cinema norte-americano no circuito

⁴² Paulo Vanderley trabalhou como bilheteiro no cinema Pátria antes de ingressar no jornalismo, começando em *Palcos e Telas*, trabalhando depois em *Para Todos* e, por último, em *Cinearte*, onde colaborou na seção de crítica junto a Álvaro Rocha. Foi o roteirista de *Barro humano* e, anos depois, escreveria diversos roteiros para a produtora Atântida. L. S. Marinho foi correspondente de *Cinearte* em Hollywood, sendo depois substituído por Gilberto Souto (MIRANDA; RAMOS, 2000).

exibidor local; a formação de um público cinéfilo e a participação do público brasileiro na já internacional cultura dos fãs; os efeitos práticos do imaginário em torno do mito hollywoodiano e seu potente *star system*; a ideologia acerca da fotogenia e da melhor imagem para o Brasil; a instituição de uma plataforma de defesa do cinema educativo.

Partindo do trabalho seminal de Paulo Emílio Salles Gomes, *Humberto Mauro, Cataguases e Cinearte*, uma extensa tradição crítica se consolidou tomando a revista como fonte e adotando diversas perspectivas (XAVIER, 1978; AUTRAN, 2013; SCHVARZMAN, 2000). A revista condensa de forma intensa os embates ideológicos entre o domínio industrial norte-americano e o desejo do fortalecimento do cinema brasileiro nos mesmos moldes hollywoodianos, uma dinâmica que não se dá sem contradições. O ideal contrasta com uma estrutura cinematográfica incipiente no Brasil em todos os seus aspectos: exibição, distribuição e produção.

Será entre o ideal hollywoodiano e a precariedade do nosso cinema que se estabelecerá a caixa de eco ideológico da revista: o progresso do cinema brasileiro através da incorporação dos padrões externos, o elogio ao cinema de ficção e a depreciação da produção local de filmes. Se, por um lado, o ideal de *Cinearte* propunha algo inalcançável, por outro, a campanha pelo cinema nacional ali empreendida refletia um profundo esforço de compreensão do cinema no Brasil e das formas de viabilizá-lo. Nesse sentido, muitas vezes os textos terão um forte caráter didático no tocante a questões técnicas, uma tentativa de estabelecer uma normatividade comum no meio cinematográfico, para eles um tanto desregrado, precário tecnicamente e pouco preocupado em criar uma imagem bela e saudável do país. O Brasil moderno era um Brasil urbano, branco, rico e jovem, aspiração que buscava negar a nossa realidade agrária, multiétnica e ainda muito pobre.

Sergio Barreto Filho, "Myself", será o mediador entre os desejos de *Cinearte* e o sonho de amadores ao redor do Brasil. Lembrado por Adhemar Gonzaga e Otávio de Faria como uma figura extremamente importante na disseminação do conhecimento técnico cinematográfico, Barreto Filho começou como colaborador da revista *Palcos e Telas* e teve uma breve participação na revista *O Fan* antes de ingressar definitivamente nos quadros de *Cinearte*. Antes de assumir uma coluna fixa com "Cinema de Amadores", participou como colaborador com textos sobre estética e técnica cinematográfica e o compêndio "O desenvolvimento do cinema de amadores em nosso país"⁴³. Uma grande referência do cinema

⁴³ A coluna amadora era somente um dos nichos contemplados pelas seções da revista que incluíam notícias do circuito exibidor: as produções em cartaz no Rio de Janeiro e em São Paulo eram comentadas em "Tela em Revista"; "Filmagem Brasileira" se encarregava das produções nacionais; "Questionário", com respostas às

amador na época, Barreto Filho foi uma figura fundamental por incentivar a troca de informações entre amadores ao redor do país, correspondência que atuou como força propulsora para a criação de associações e filmagens em diversas cidades brasileiras. Em 1932, passa a assinar a seção "Cinema Educativo", publicada em semanas alternadas com a "Cinema de Amadores", mas as duas colunas se encerram com a sua morte prematura em 1933.

Desde o seu primeiro número, *Cinearte* buscou atender um público em busca de conselhos e informações sobre a técnica cinematográfica. Publicadas entre 1926 e 1932, as colunas dedicadas ao amador passaram por três fases: “Um pouco de técnica” (1926-1927), “O desenvolvimento do cinema de amadores em nosso país” (1928- 1929) e “Cinema de Amadores” (1929-1932). Nesse percurso, o estatuto do amador passará por transformações, uma mudança de “conceito” que absorve os dilemas do meio profissional da época.

A coluna “Um pouco de técnica”, assinada pelo anônimo “Filmophilo”, era dirigida inicialmente ao “amador da cinematografia”: o público-alvo não se restringia aos amadores e incluía operadores profissionais e projecionistas. A virada para um público mais específico acontece na edição n.71, na qual o redator postula de forma muito clara a serviço de quem estava o cinema amador defendido pela revista:

O CINEMA AMADOR

O cinema parece disposto a tomar o lugar da fotografia também. Substituindo as maquinazinhas Kodaks e outras, já vão aparecendo na mão de muita gente as pequenas máquinas de Cinema.

Cinearte, na ânsia de progredir, vai dar mais atenção a esta seção de técnica que passará a ser fornecida em doses maiores e o cinema amador será uma das nossas principais cogitações.

Dará, além de tudo, mais um impulso à indústria brasileira. Passar de amador a operador de verdade não é coisa impossível. E o que são muitos dos nossos produtores, artistas e operadores, senão adoráveis amadores? (*Cinearte*, “Um pouco de técnica”, v.01, n.71, 6 de julho de 1927, p.25).

Sergio Barreto Filho assume a redação da coluna entre 1928 e 1933. Após sua morte, as colunas só voltarão em 1938, assinadas por Jurandyr Noronha⁴⁴, que atuou na cena

cartas enviadas a redação; "Cinemas e Cinematografistas" e "Um pouco de técnica", com conselhos para amadores e profissionais. Além das seções, a maioria das páginas da revista era ocupada por muitos resumos de filmes e fotos sobre tudo o que se relacionava ao cinema internacional: estúdios, atrizes, atores, diretores, locações de filmagem.

⁴⁴ Jurandyr Noronha foi cinegrafista, montador, roteirista e diretor de filmes com uma longa carreira no cinema nacional. Começou como um amador inspirado nas colunas de *Cinearte* e pouco depois das primeiras experiências com o cinema começou a trabalhar no Instituto Nacional de Cinema. Seu texto “Indicações para a organização de uma filмотeca brasileira”, publicado na revista *A Cena Muda* (v.28, n.28, 13 de julho de 1948), foi um dos primeiros textos sobre a necessidade da preservação da cinematografia nacional (NORONHA: 2008).

cinemadora nos anos 1920 e foi um dos fundadores da Sociedade Cinematográfica de Amadores no Meyer, Rio de Janeiro, em 1929. No retorno da seção, a coluna é intitulada “Fade-In” e nela são citados o trabalho de Sergio Barreto Filho e as atividades do período, retomando assim o fio da tradição cinemadora:

Cinearte faz hoje um fade-in, e fiel a sua tradição de revista vanguardista, reinicia as suas duas antigas seções [cinema amador e cinema educativo], fazendo jus, mais uma vez, a que um dia não está longe, seja estudada a sua influência na criação cinematográfica brasileira” (*Cinearte*, “Fade-In”, v.13, n.479, jan. 1938, p.4).

Neste hiato entre 1933 e 1938, não é possível traçar através da revista as atividades dos grupos criados, a continuidade das atividades dos clubes inaugurados e o grau de organização que tais atividades atingiram, já que a coluna foi publicada de forma irregular. Jurandyr Noronha inclusive interpela diretamente os antigos amadores e tenta reunir novas informações. A única menção às associações que encontramos no final dos anos 1930 é feita sobre a Cine Fan Club, sediada em Porto Alegre, mas que reunia amadores de Piauí, do Pará, de São Paulo e do Rio Grande do Sul.

O recorte temporal aqui estabelecido abrange desde as primeiras colunas técnicas de 1926 até a última coluna escrita por Barreto Filho. Os títulos, curiosamente, apontam para o amadurecimento da questão amadora dentro da própria revista, a princípio centrada em conhecimento técnicos gerais e ainda em próximo contato com o campo profissional da época, marcado pela produção do filme natural. Com a chegada de Sergio Barreto Filho, ela assume um caráter mais incisivo em relação à importância da prática amadora para o desenvolvimento da cinematografia brasileira e depois colhe os frutos dos seus incentivos com a formação de um grupo de produtores amadores ao redor do país. É possível identificar uma lógica interna em cada uma dessas seções, expressando facetas diversas da questão amadora e sua relação com o cinema do período. Por esse motivo, adotaremos os nomes das seções como divisões do presente capítulo.

2.1 "Um pouco de técnica"

Entre o primeiro número de *Cinearte*, em março de 1926, e novembro de 1927, foram publicadas 70 colunas “Um pouco de técnica”. Assinada como “Filmophilo”, não é possível saber ao certo quem redigia as colunas, mas podemos suspeitar que o autor fosse o próprio

Adhemar Gonzaga⁴⁵. Pelas informações técnicas compartilhadas, tratava-se de um conhecedor da técnica fotográfica e leitor de diversas publicações estrangeiras, muitas vezes traduzidas diretamente para as seções⁴⁶.

Os conselhos que seguem são frutos de uma longa prática de laboratório auxiliada por leituras dos mais conceituados tratadistas, dos químicos-fotógrafos mais eminentes que do assunto se ocuparam e publicaram o resultado dos seus trabalhos. A Biblioteca de quem estes meros ensaios escreve é algo rica do muito que se tem editado em diferentes línguas a respeito. Várias observações expostas nesses tratados foram verificadas na prática e jamais teve o autor que se arrepende de ter seguido os ditames de um saber de “experiências feitas” (*Cinearte*, “Um pouco de técnica”, v.01, n.11, mai. 1926, p.26).

Dirigida inicialmente ao “amador da cinematografia”, o público-alvo não se restringe aos amadores e varia de acordo com eixos temáticos, incluindo operadores profissionais e projecionistas. Publicadas sempre do meio para o final da revista, as colunas são ilustradas com fotos de filmagens, estúdios, cinemas ou laboratórios estrangeiros, fortalecendo a imagem do ideal almejado (ver Anexo - Figuras 2 a 6). Algumas trarão ao final pequenas fofocas ou comentários sobre o cinema americano. Outras trazem máximas que ecoam a campanha de industrialização do cinema nacional implementada pela revista: “Se apreciarmos com cuidado um filme nacional teremos o prazer de ver o nosso rápido desenvolvimento cinematográfico” (v.01, n.19, jul. 1926, p.26) e “A indústria espanhola está em grande atividade e já se pensa em proibir a entrada de filmes estrangeiros! E a filmagem brasileira?” (v.01, n.08, abr. 1926, p.9).

De forma geral, podemos dividir a seção “Um pouco de técnica” em quatro eixos temáticos:

- 1) n.01 ao n.18: Noções de fotografia e cinematografia, técnicas laboratoriais e aparelhos;
- 2) n.20 ao n.55: Manutenção e conservação de cópias, distribuição de filmes, exibição e estruturas de projeção;

⁴⁵ Gonzaga tinha, desde muito cedo, contato com a bibliografia técnica estrangeira e era um colecionador dessas publicações: o tecnicismo das colunas expressam o seu ideário. Além disso, o fim da coluna “Um pouco de técnica” em 1927, coincide com a sua viagem para Hollywood. Uma possibilidade de averiguação seria a consulta à biblioteca de Adhemar, caso exista ainda hoje e, principalmente, se o acesso for permitido.

⁴⁶ Entre as publicações citadas, encontramos: *Kodak – The motion picture theatre, its illumination and the selections of a screen* (“Um pouco de técnica”, v.01, n.40, dez.1926, p.26), na seção sobre exibição; o formulário geral e guia da *Motion Pictures Engineers* (SMPE) sobre projetores (“Um pouco de técnica”, n.47, jan.1927, p.26); e trecho da *fan magazine Motion Pictures* (1911-1977) sobre maquiagem (“Um pouco de técnica”, v.2, n.55, mar.1927, p.26).

3) n.57 ao n.65: Técnicas de colorização (receitas de viragem e tingimento)⁴⁷;

4) n.71 ao n.90: Mais atenção ao cinema amador.

No primeiro eixo temático, as colunas são bem detalhadas com informações sobre fotometria, aparelhos, fórmulas para revelação e trabalho laboratorial. Desde a coluna n.01, o redator estabelece a quem ela é direcionada:

Esta seção se destina aos amadores de cinematografia. A multiplicidade dos aparelhos ao alcance de todas as bolsas que hoje se encontram no mercado, de diferentes marcas e várias origens, cada vez torna mais possível a adoção de mais essa diversão por parte dos leigos no assunto. Assim como as chapas fotográficas secas acabaram com os mistérios da fotografia dantes confinada a laboratórios quase alquímicos, assim esses aparelhos reduzidos tanto no peso e volume como no preço estão a divulgar os segredos da cinematografia, gerando possibilidades novas a quantos desejam se dedicar a esse ramo de atividades.

Os amadores são de diferentes espécies também. Uns se dedicam apenas à tomada de vistas deixando as operações posteriores, revelação, fixagem e impressão, ao cuidado dos laboratórios que tantos existem hoje e todos não tendo mãos a medir esse novo maná que do céu lhes cai sob o aspecto de filmes de amadores a revelar.

Outros, porém, e principalmente os do interior, que não dispõem de laboratórios que lhes aliviem a tarefa, adquirindo um aparelho de tomada de vistas, tem que se prover das demais aparelhagens para as operações fotográficas indispensáveis. A esses, especialmente, é que deverá interessar esta seção (*Cinearte*, “Um pouco de técnica”, v.01, n.01, mar.1926).

O conhecimento da técnica fotográfica é tomado como base fundamental para quem deseja iniciar-se na cinematografia, não somente pelo que existe de comum com as duas técnicas – fotometria, processo de revelação, técnicas de enquadramento –, mas ainda pelo fato de que filmar é muito mais oneroso e necessita de mais prática e treino: “Assim recomendamos aqueles que desejam dedicar-se ao apanhamento de vistas cinematográficas se aperfeiçoem antes na fotografia, que sempre lhes pesará menos na bolsa” (*Cinearte*, “Um pouco de técnica”, v.01, n.01, mar.1926). Os aparelhos ao alcance de todas as bolsas não são necessariamente as câmeras em formato reduzido já disponíveis para o mercado amador e incluem, por vezes, as máquinas de tomadas de vistas em 35mm e câmeras fotográficas: “hoje há centenas de aparelhos no mercado, destinados uns exclusivamente a profissionais, outros tanto a profissionais como amadores, e por fim, alguns destinados exclusivamente a amadores” (*Cinearte*, “Um pouco de técnica”, v.01, n.03, mar.1926, p.7).

A convivência entre os diversos formatos, a descrição muito pormenorizada de

⁴⁷Natália de Castro Soares dedicou especial atenção a essas colunas na dissertação “A cor no cinema silencioso do Brasil (1913 - 1931): produção e linguagem” (2014).

trabalhos laboratoriais e termos como tomada de vista e operador cinematográfico apontam para as especificidades do meio profissional da época. O trabalho do cinegrafista era primordialmente um ofício técnico que incluía o domínio de procedimentos de filmagem e posterior finalização. Mesmo que as colunas trouxessem informações e fotos sobre o trabalho em estúdios de cinema, não é a feitura de filmes narrativos que pauta as discussões técnicas e artísticas desses primeiros escritos.

O filme privilegiado é a tomada de vista e o filme natural⁴⁸, e não existe, no espaço das colunas, uma discussão mais aprofundada sobre questões estéticas. Em um breve momento, o colunista recorre novamente à fotografia para delimitar o que chama de visão artística. Para o autor, antes da facilitação dos processos fotográficos, a fotografia era uma “arte quase misteriosa, os gabinetes fotográficos parecendo antros de alquimistas em que se pontificavam ritos estranhos”(Cinearte, "Um pouco de técnica", v.01, n.02, abr.1926, p.7). O surgimento de equipamentos amadores e novas formas de processamento fez com que a fotografia perdesse seus mistérios, mas ganhasse valores novos. Com a massificação da produção de imagens, uma fotografia diferenciada não significava meramente um clichê bem impresso, era necessário ter intuição artística. Essa intuição significava saber enquadrar suas cenas e paisagens, um olhar voltado primordialmente ao ambiente.

Cem indivíduos passam pelo mesmo lugar indiferentes à paisagem. O centésimo primeiro para, encanta-se e, transportando-a para o para o papel sensível, realiza uma obra prima. É que só este possuía o sentimento artístico sem o qual nada é possível fazer de bom, a não ser efeito do mero acaso. Em cinematografia a mesma coisa se dá. Um bom operador cinematográfico para “enquadrar” suas cenas tem que estudar o ambiente, surtil-o (sic) quase, diríamos palpá-lo. Um lugar determinado pode ser fotografado de 50 pontos diferentes. É mister o artista para descobrir o melhor, o mais favorável, aquele que só a sua esthesia foi dado a encontrar (Cinearte, "Um pouco de técnica", v.01, n.02, abr.1926, p.7).

Visão artística significava saber posicionar a câmera e não meramente reagir, “a tocar a manivela” diante do objeto filmado, como faziam os operadores nacionais, “mecanicamente produzindo por vezes coisas horripilantes, deturpando pontos de vista, mutilando paisagens, apresentando-as sob aspecto nada recomendável, quando um exame mais atento, mais acurado, mostrar-lhes-ia que não era aquele o ponto mais aconselhável para a colocação da máquina” (Idem, ibid.).

Nesse caso, a visão artística aqui defendida servia para condenar a precariedade

⁴⁸ No jargão contemporâneo, filme institucional ou documentário.

técnica de filmes produzidos localmente e como as imagens produzidas no Brasil não atendiam aos padrões fotogênicos de *Cinearte*. O bem enquadrar e o estudo do ambiente contrastam com a “falta de controle” do filme de caráter mais jornalístico ou dos naturais. Embutida nessa crítica, está a predileção pelo filme ficcional, o filme posado, e um Brasil, ainda pobre e precário, que surgia à revelia no filme natural:

O cinema não encenado escapava ao controle e compunha outras imagens, outras histórias, onde as coisas se mostravam sem uma ordenação prévia. O Brasil se dava a ver sem retoques em suas pequenas e grandes verdades. Já o posado garantia, aos olhos de seus estimuladores, o controle das imagens. A câmera do repórter, que capta negros, a pobreza, a natureza exotizada ou o descontrole asséptico, é rejeitada, e nessa medida, desautorizada pelos redatores de *Cinearte*. (...). Dessa forma, a campanha pelo posado, contra o natural, é uma das formas de tentar influir sobre a produção de imagens que se poderia e se deveria imprimir sobre o Brasil. Só havia espaço para uma imagem, um Brasil (SCHVARZMAN, 2000: 28).

É curioso notar que, mesmo com as críticas ao trabalho realizado pelos produtores de naturais, esses julgamentos são menos insistentes do que a campanha contra o filme natural, um dos motes da revista, que sintetizava todo o horror que o cinema praticado no Brasil causava em Gonzaga e Pedro Lima. O termo cunhado para descrever tal produção, as “cavações naturais”, condensava a crítica tanto ao modo de produção como ao conteúdo dos filmes. O cavador “cavava” o dinheiro dos seus filmes vendendo a promessa de realização de filmes para quem pudesse pagar. Acusados de enganadores, muitos cobravam por metro filmado e o resultado eram filmes longos, sem qualquer apuro técnico. As escolas de cinema que se espalhavam em diversas cidades também eram consideradas um antro de enganadores. O moralismo que permeava os ataques dos redatores, no entanto, não atinge os escritos específicos de “Um pouco de técnica”, assumindo contornos mais educativos e centrados nos meandros da cinematografia.

Nesse momento, portanto, a campanha pelo filme posado não tinha a estatura que assumiria depois. A seção ainda dava atenção aos filmes naturais e aos institucionais, produção que movia a economia cinematográfica, majoritariamente dedicada à captação de eventos locais que compunham o que se chamava de “jornal e revista cinematográficos”. Entre as práticas defendidas na seção, à captação de imagem se vinculava esse interesse jornalístico, com registros de eventos políticos, feitos por encomenda ou não, e um olhar voltado à geografia, à curiosidade com a paisagem, aos eventos naturais e intempéries. O filme natural e a tomada de vista tinham um apelo comercial, e a presença de amadores em diversos lugares do Brasil podia ser uma possibilidade de ampliar o repertório dos cinejornais

produzidos, como já vimos no anúncio de Rossi convocando cinegrafistas amadores e profissionais para que mandassem imagens para a sua produtora, Rossi Film. Daí o apelo junto a cinegrafistas do interior e a necessidade especial de educá-los quanto a questões laboratoriais, já que as produtoras, e sua estrutura de processamento de filmes, estavam distantes.

Indícios da prática de compra de imagens por parte de empresas produtoras estabelecidas podem ser identificados no incentivo dado a amadores:

De fato, em todo o universo vão-se vulgarizando o jornal e a revista cinematográficos.

Em todos os grandes centros de provação (sic), em todas as oportunidades, para registrar todos os fatos notáveis, centenas de operadores cinematográficos se movimentam e movimentam seus aparelhos fixando cenas que semanas depois serão projetadas na tela de terras que ficam centenas de léguas de distância.

As grandes empresas cinematográficas, produtoras desses jornais e revistas aceitam e até reclamam colaboração de todos os operadores presentes nos diversos países. Desde que um destes registre um fato, um acontecimento notável, envia os metros de filme ao produtor que os retribui por preço previamente combinado. Aqui está o meio, pois, de compensar de alguma sorte o dinheiro dispendido com o caro divertimento que é a cinematografia para amador. (*Cinearte*, "Um pouco de técnica", v.01, n.10, mai.1926, p.26).

Para que esses filmes pudessem integrar os cinejornais projetados nas salas de cinema, era preciso que fossem captados em 35mm, indicando que o amador não se definia pela utilização dos equipamentos de formato reduzido. Podemos aventar a possibilidade de que, na época, assim como na fotografia do começo do século XX, profissionais e amadores se diferenciavam pela estrutura de produção de que dispunham: donos de estúdios e de produtoras representavam o setor profissional, quem não possuía tais estruturas e não dependia do trabalho de retratista eram os amadores. Por se tratar de textos traduzidos, talvez essa prática não se restringisse ao contexto brasileiro, evidenciando um gênero de produção de interesse comercial em outros países⁴⁹. Em um trecho dedicado à cinematografia, traduzido de uma publicação estrangeira, temos indícios da relação entre amadores a feitura de jornais cinematográficos:

Esse ramo de cinematografia faculta ocupação a milhares de “franco-atiradores” que não fazem parte do pessoal de nenhuma companhia, mas que

⁴⁹A sugetão de que os amadores poderiam produzir materiais de interesse comercial se prefigura aqui como uma prática que estará presente em outros contextos, como na venda de imagens amadores para a televisão, sugerida no *Boletim Foto-Cine* nos anos 1950, ou na cena contemporânea, em que vídeos amadores compõem com razoável frequência a programação de telejornais.

fazem filmes e os submetem à aprovação dos jornais das companhias, e que se encontram em todos os pontos do globo. Nunca o sol se deita, sem haver iluminado alguma empreendedora cinematografia a filmar uma cena ou acontecimento, que mais tarde será projetado, em milhares de telas através do mundo (*Cinearte*, "Um pouco de técnica", v.02, n.82, set.1927, p.31).

Ao se dirigir aos operadores em geral, tanto os amadores como os profissionais, o que se buscava era ensinar a própria técnica cinematográfica e aperfeiçoá-la, já que diversas vezes o redator critica a qualidade técnica dos filmes nacionais. Para o redator, em uma cinematografia ainda em vias de profissionalização, o amador da cinematografia é quase maioria: "Esta seção se dirige tanto aos profissionais como aos amadores, e como estes formam maioria, não é de estranhar que por ela aconselhamos precauções que farão arregaçar os lábios sorridentes dos primeiros, tanto isso lhes parecerá dispensável por se tratar do ABC da arte" (*Cinearte*, "Um pouco de técnica", v.01, n.10, mai.1926, p.26). Mesmo reconhecendo a existência de entendedores, logo a seguir há a advertência: "Entretanto, temos visto filmes projetados em nossos cinemas, trabalhados por técnicos ou que tal se dizem, tão preñhes de defeitos que demonstram ou a falta de cuidados ou de conhecimentos dos mais rudimentares da técnica cinematográfica" (Idem, Ibid.).

Poucas são as imagens de filmes brasileiros entre as inúmeras fotos de sets de filmagem americanos e europeus. A coluna do dia 19 de maio de 1926 (n.12) traz uma foto da filmagem de *A capital federal* (1923) de Luiz de Barros⁵⁰ e, no dia 23 de junho de 1926 (n.17), aparece o set de filmagem de *Fogo de palha*, filme dirigido por Canuto Mendes de Almeida, produzido pela Cine-Club e tendo como operador Jayme Redondo. As colunas não trazem comentários diretos aos filmes, mas o trabalho de Luiz de Barros era acompanhado por Pedro Lima⁵¹ e o filme citado chama a atenção de Adhemar Gonzaga quando da sua reexibição, em Recife, em 1926. Para Gonzaga, o fato de o filme ter voltado ao circuito exibidor era um indício de que, havendo mais interesse dos exibidores brasileiros, a produção local poderia viver do próprio mercado.

⁵⁰ Luiz de Barros (1893-1981) foi diretor de cinema e teatro e começou a carreira cinematográfica em 1914, tendo produzido filmes até 1977. Foi o diretor de mais longa carreira no cinema brasileiro, passando pelo teatro de revista, pela produção de prólogos cinematográficos, filmes de encomenda, cinejornais, comédias e chanchadas. No período aqui analisado, Luiz de Barros era dono da Guanabara Film e já tinha investido em adaptações literárias e teatrais para o cinema, como *Ubirajara* (1919), *Iracema* (1919), *Coração de Gaúcho* (1920) e *A capital federal* (1923), baseada na peça de Arthur de Azevedo. Além de diretor e produtor, Luiz de Barros também fotografava e supervisionava os trabalhos laboratoriais (MIRANDA, 1990, 47-48).

⁵¹ Pedro Lima inclusive já havia trabalhado como figurante no filme *Joia Maldita* (1920), de Luiz de Barros.

UM POUCO DE TÉCNICA

Trabalhos de laboratório. Formulas

O operador deve attentar bem para a ordem em que os ingredientes de uma formula são collocados.

Essa ordem indica que é dessa maneira que devem ser dissolvidos os corpos chimicos na agua. A ordem é sempre a seguinte:

- 1º — Preservativo.
- 2º — Agente revelador.
- 3º — Accelerador.
- 4º — Retardador.
- 5º — Agua.

Duas sortes de solução são usadas em photographia:

- a) Um solido em um liquido.
- b) Um liquido em outro liquido.
- a) Por tres processos podemos preparar a primeira solução.

Se desejamos, por exemplo, preparar uma solução de brometo de potassio, a 5 %, podemos agir como se segue:

- 1º — Dissolver 5 grammas de brometo em 100 centimetros cubicos de agua;
- 2º — Dissolver 5 grammas de brometo em 95 grammas de agua, fazendo 100 grammas de solução;
- 3º — Dissolver 50 grammas em um litro dagua e tomar a decima parte.

No primeiro caso teremos 103, e no segundo 98 centimetros cubicos de solução.

Um chimico usará sempre o primeiro processo; nos laboratorios photographicos usa-se sempre o terceiro.

Para preparar uma solução a 7 por cento do mesmo corpo, tome-se o sal dissolvendo-o em uma pequena porção dagua, em um copo graduado; encher depois esse copo até completar os 100 centimetros cubicos.

QUANDO LUIZ DE BARROS, DIRIGIA "A CAPITAL FEDERAL", FILM BRASILEIRO, DA GUANABARA.

O erro possivel utilizando qualquer dos methodos acima especificados não chega a 5 por cento, o que para fins photographicos não traz inconvenientes.

b) Para fazer uma solução a 10 por cento de um liquido em outro, tomem-se 10 centimetros cubicos do primeiro e em um copo graduado junte-se o segundo até completar os 100 centimetros cubicos.

Com o systema metrico de que usamos são facéis as operações, por isso que, embora pesados os solidos e medidos os liquidos, ha correspondencia, sabendo-se que um centimetro cubico de agua equivale ao peso de uma gramma.

As drogas chimicas norte-americanas, muito usadas em photographia, vêm quasi sempre com a marca do seu systema de pesos e medidas.

É pois de toda a conveniencia ter á mão uma tabella de conversão ao systema metrico, para evitar equívocos ou embaraços.

É de conveniencia, muitas vezes, para o preparo de certas formulas, ter soluções concentradas dos varios corpos, para a composição final.

Assim, por exemplo, para preparar uma solução dupla de ferrocyaneto de potassio e brometo de potassio, nas seguintes proporções:

Ferrocyaneto, grammas	6
Brometo, grammas	2,3
Agua, cent. cubicos	1.000

Tomam-se 60 cent. cubicos da primeira e 23 centimetros cubicos da segunda solução, juntando-lhes agua até perfazer 1.000 centimetros cubicos.

Para as pequenas quantidades esse processo é o unico possivel.

Para estender as soluções concentradas, quando diz a formula = estender por tres vezes em seu volume — devemos juntar a agua de modo a triplicar o volume primitivo e não quatro como á primeira vista pôde parecer.

Assim, um volume da solução, mas dois volumes dagua fazem os tres volumes da solução requerida.

São cousas singelas essas, que á primeira vista podem parecer desnecessarias. Entretanto, ao descuido no preparo das soluções de laboratorio devem ser attribuidos em grande parte os defeitos que apresentam os "clichés".

As soluções concentradas que se conservam nos laboratorios devem ser sempre saturadas. E isso para certos corpos é absolutamente necessario, porque em caso contrario oxydam-se com muita facilidade, combinando-se com o oxygenio atmosferico.

(Continúa).

FILMANDO RAYMOND GRIFFITH, EM "A REGULAR FELLOW", DA PARAMOUNT.

2.1 "Um pouco de técnica", v.1, n.12, mai.1926

O set de *A capital federal* aparece cheio de técnicos e equipamentos para filmagem em ambiente interno, ressaltando o interesse do colunista pelo filme posado.

No caso da Cine-Club, produtora paulista que pertencia a Jayme Redondo, o primeiro filme da companhia, *Passei a vida num sonho* (Francisco de Rosa, 1925), é duramente criticado por um redator não identificado, mas que finaliza a análise com os seguintes dizeres: “Avante Cine-Club! Um revés não é uma derrota. Tentem de novo!” (*Cinearte*, v.01, n.02, mar.1926, p.7). Canuto Mendes de Almeida era também um dos interlocutores da revista e, em um artigo na seção “Filmagem Brasileira”, argumenta, contrariando o princípio de Gonzaga, que o produtor nacional não pode contar somente com o mercado interno, a saída era exportar (GOMES, 1974: 316-317).

2.2 "Um pouco de técnica", v.1, n.17, jun.1926

O cinema paulista também figura nas páginas cineamadoras. A fotografia flagra a equipe em ação: o diretor dá indicações para a atriz, o assistente acompanha o trabalho com o roteiro na mão, o operador observa a cena.

Tais debates circundam a coluna, mas a questão nacional aparece sempre imbuída de uma dimensão técnica. Um exemplo é a pequena narrativa sobre os percalços de um fotógrafo francês no Brasil. A forte luminosidade do país obrigava os cinegrafistas locais a trabalharem fora do padrão estabelecido alhures, fato aprendido pelo francês a duras penas:

Em geral, todo o material fotográfico ou cinematográfico, fabricado em outros pontos do planeta, de climas diversos do nosso, trazem todas as instruções para o seu uso, mas essas instruções servem para lá, não para aqui.

A nossa luz, a nossa atmosfera de extrema luminosidade desnorteia todos os

profissionais estrangeiros quando para aqui vêm trabalhar. Ainda nos lembramos de um competentíssimo químico-gravador francês que, ao chegar ao Rio de Janeiro para dirigir seus serviços de um grande matutino, começou por censurar quanto haviam feito antes de sua chegada os fotógrafos que iram trabalhar sob suas ordens. Devolveu todo o material fotográfico adquirido e andou a percorrer as casas de negócio desse material, procurando tais chapas, tais papéis, tais drogas a que estava habituado na França. Escusado dizer que todas as experiências realizadas com o seu material favorito fracassaram lamentavelmente, e ao fim de alguns dias de tentativas baldadas, teve ele de devolver a (sic) utilizar-se do material cujo uso a prática de anos nos aconselhara (*Cinearte*, "Um pouco de técnica", v.01, n.04, mar.1926, p.7).

Ter cinema no Brasil também significava ter negativos apropriados para a luz local ou para suprir a pouca estrutura técnica disponível, como refletores e estúdios:

TEREMOS CINEMA NO BRASIL

Inventaram na Alemanha uma nova qualidade de película tão sensível que qualquer cena interior, de agora por diante, poderá ser filmada com iluminação natural, isto é, sem o uso de qualquer aparelhamento de iluminação. (...). As economias no que diz respeito à eletricidade, com o novo invento, serão incalculáveis; além disso, tornará o trabalho dos artistas muito mais confortável.

A filmagem brasileira está precisando mesmo deste celuloide (*Cinearte*, "Um pouco de técnica", v.02, n.71, jul.1927, p.25).

A crítica ao circuito cinematográfico no Rio de Janeiro, mais marcadamente às salas de exibição, às projeções e aos cuidados com as cópias durante a distribuição é o que marca as colunas do n.20 ao n.55 (1926 e 1927), sendo dirigidas aos profissionais que atuam em salas de cinema, principalmente aos projecionistas. A atenção se volta para as novas estruturas do comércio cinematográfico, com elogios aos novos cinemas, evidentemente vinculada à propaganda da Companhia Brasil Cinematográfica de Serrador, porém sempre com advertências:

Quão longe estamos hoje dos primitivos cubículos que os primeiros cinemas adotavam para nele encafiar junto com os aparelhos, quadros de distribuição, etc, o pobre operador, condenado a passar naquela estufa horas e horas, que eram levadas as contas dos seus pecados.

Nos cinemas que realmente merecem essa qualificação, a câmara de projeção é hoje um apartamento amplo, higiênico, dotado do necessário conforto, ventilado, enfim, uma câmara de trabalho em que sem sacrifício de sua saúde possa o técnico permanecer horas a fio.

As instalações dos grandes cinemas edificadas nos terrenos onde outrora se erguia o Convento da Ajuda, ao fim de Avenida Rio Branco, explorados pela Companhia Brasil Cinematográfica, são um exemplo do que afirmamos. Ocupam uma área vasta, e dentro dessas câmaras, o operador e seus auxiliares podem mover-se à vontade sem andar às cabeçadas uns com os outros ou com os aparelhos.

Lembra-nos de cinemas entre nós em que para suportar as altas temperaturas das câmaras de projeção, os operadores despiam-se inteiramente, trabalhando nos trajes de Adão antes do pecado.

Ainda deve haver dessas câmaras por nosso país. Que cuidados pode ter um filme em semelhantes antros? (*Cinearte*, "Um pouco de técnica", v.01, n.23, ago.1926, p.26).

Nas colunas seguem detalhados parâmetros técnicos para câmaras de projeção, como a feitura de emendas e a conservação de cópias, a lubrificação ideal dos projetores, a distância ideal das telas de cinema e os padrões de segurança e precaução de incêndios, uma campanha pela normatização técnica desses novos espaços. A preocupação com o estado das cópias em circulação nos cinemas apontava para uma atenção voltada à distribuição de filmes e para a urgência de melhor conservação por parte dos locadores, pois os filmes chegavam ao circuito do interior mutilados. A perda de trechos era um prejuízo não somente para os produtores, mas também para o público, algo que, na opinião do redator, exigiria regulamentação:

Para isso os locadores deveriam unir-se, esquecendo questiúnculas, pondo de parte despeitos de concorrentes, para a defesa do seu produto que, sem a menor garantia, é entregue a locadores que muitas vezes não têm a menor consideração pela propriedade alheia. É mais fácil porém encontrar o melro branco do que conseguir a união dos que entre nós praticam esse comércio (*Cinearte*, "Um pouco de técnica", v.01, n.20, jul.1926, p.26).

As colunas dedicadas às técnicas de colorização, muitas delas traduzidas dos manuais da Kodak, mantêm como público-alvo tanto profissionais como amadores. Para o redator, as cores contribuíam para a ilusão de realidade ou para conferir contornos mais artísticos para as imagens em preto e branco. Seguem daí receitas para todos os tipos de viragem: coloração anilada, verde, sépia e carmim.

No que concerne à questão desta pesquisa, a generalização da qualificação amadora para o cinegrafista profissional implica que aqui ela é mais uma condição do que um fator de distinção entre produtores de imagem. Após exaustivas colunas técnicas, tal definição remete à condição ainda artesanal do cinema brasileiro do período. O acesso ao conhecimento seria um fator que contribuiria para a superação desta etapa. Filmar no Brasil implicava estar longe dos centros que produzem a “matéria-prima” para a manufatura cinematográfica. Compartilhamento de fórmulas químicas, processos laboratoriais e comemoração de uma nova película mais sensível, o que possibilitaria a economia de eletricidade em diversas filmagens, tornam-se uma questão de existência. A constituição do cinema nacional depende, primordialmente, da instalação de uma estrutura técnica adequada e do aprimoramento dos operadores.

Mesmo que as câmeras específicas para o nicho amador já tivessem sido citadas, com a virada da coluna elas receberão mais atenção. Depois do n.71, a seção é interrompida por sete edições e retorna com a transcrição de um livro não identificado sobre o “cinematografista amador” dividido nos seguintes capítulos: “Cinematografia”, “Câmeras cinematográficas para amadores”, “Cinematografia para amadores”, “Câmeras profissionais”. Os equipamentos citados incluem as marcas: Vitalux, Ciné-Kodak, Pathé, Bell & Howell e Victor. A coluna “Um pouco de técnica” se encerra na edição n.90, em novembro de 1927, e a coluna de cinema amador retornará somente um ano depois, em novembro de 1928, intitulada “O desenvolvimento do cinema de amadores no nosso país” e assinada por Sergio Barreto Filho. Aqui, técnica e narração são tidas como peças importantes na grande engrenagem do cinema nacional.

2.2 "O desenvolvimento do cinema de amadores no nosso país"

“O desenvolvimento do cinema de amadores no nosso país” começa em novembro de 1928 e segue até março de 1929, somando ao todo 17 colunas. Nelas, Sergio Barreto Filho faz uma introdução ao amadorismo, aos princípios da cinematografia e aos equipamentos disponíveis no Brasil. Mesmo com uma presença tão marcante em *Cinearte*, pouco se sabe, ou pouco descobrimos, sobre o percurso de Sergio Barreto Filho. Tudo indica que começou sua aventura no cinema, assim como outros colegas de *Cinearte*, através da cinefilia e da leitura intensa das colunas cinematográficas nas revistas e jornais da época. Com a entrada do novo redator, foi dada mais atenção ao que estava disponível localmente, incluindo informações sobre lojas e escritórios locais da Kodak e da Pathé, as duas câmeras mais citadas e detalhadamente examinadas.

Muitas são as mudanças em relação a “Um pouco de técnica”. A primeira delas é que a coluna agora é dedicada aos amadores que usam as câmeras 16mm e 9.5mm, um nicho mais específico se comparado aos amadores da cinematografia a quem a coluna anterior se dirigia. A coluna passa a ter uma voz, ou seja, os textos refletem a experiência de Barreto Filho quanto à prática amadora na cidade do Rio de Janeiro: locais para a compra de equipamentos, contato com outros amadores, dificuldades práticas mais específicas quanto às câmeras disponíveis no mercado local. O filme de família, nicho privilegiado pela publicidade e o tipo de produção mais comum, surge de forma mais evidente. As câmeras amadoras também serão

uma possibilidade para a formação de cineastas, alterando os interlocutores dos escritos. O duplo perfil amador fica claro na introdução à nova coluna:

Os “Álbuns de Família” que eram clássicos e pesadões em cima dos panos de crochê feitos pela Nonoca quando estava no colégio, das mesinhas delicadas das salas de visitas, ao lado daqueles grandes caracóis que as crianças punham no ouvido para ouvir as ondas do mar... passaram a ser cinematográficas. (...) Dos amadores vêm muitas vezes os grandes cineastas, principalmente no Brasil, onde os seus filhos são tão intuitivos e inteligentes que são capazes de fazer coisas que os outros povos só conseguem com muito esforço, dinheiro e trust... (*Cinearte*, "O desenvolvimento do cinema de amadores em nosso país", v.03, n. 144, nov.1928, p.17).

Antes cinegrafista, agora cineasta, a alteração semântica simboliza uma mudança de expectativa em relação à prática amadora. Longe dos naturais, e buscando distância da feitura de meros filmes familiares, o filme ficcional amador, a ser produzido conforme o modo de produção hollywoodiano, passa a ser a preocupação central do redator.

Atento ao mercado de produtos cinematográficos, Barreto Filho não ignora o apelo da fruição do espetáculo cinematográfico no ambiente doméstico e à feitura de filmes familiares. Afinal, toda a publicidade da época era voltada a esse nicho:

O número dos que hoje andam nas ruas e, em especial, nos campos, a manejarem as câmeras para amadores é incalculável: todos se interessam em obter fotografias, filmes enfim, de sua casa em Petrópolis, da fazenda em Entre-Rios, para virem, depois, projetar esses filmes e distribuírem essas fotografias entre os seus amigos aqui do Rio (Idem,Ibid.).

Não é possível saber em que medida esses equipamentos estavam disponíveis no Brasil. Como já vimos anteriormente (e o trecho acima reforça a tópica presente nos filmes amadores da época), era provavelmente uma elite que podia arcar com os altos custos dos equipamentos. Mas *Cinearte* era uma revista popular, que contava na época com uma tiragem de 60.000 exemplares que circulavam em vários estados do país. Um público-leitor de outras classes sociais, se não tinha acesso direto a esses equipamentos, pelo menos se integrava como "espectador" da cultura cineamadora que se instaurava a partir da instalação de lojas e empresas voltadas à comercialização e distribuição desses equipamentos menores, a partir de 1924.

2.2.1 O surgimento do mercado e do imaginário cineamador no Brasil

O mercado de equipamentos cineamadores certamente se beneficiou da estrutura comercial disponível para a venda de equipamentos fotográficos. No início dos anos 1920, a fotografia já fazia parte da cultura visual carioca. Publicadas em jornais e ocupando as paredes de famílias ricas e pobres, as fotos estavam presentes na esfera pública e privada, registrando o presente para o uso imediato em jornais ou compondo álbuns de famílias feitos para sobreviverem ao tempo. Uma atividade que, no início do século, era realizada por amadores/artesãos⁵², na década de 1920 já contava com uma boa estrutura técnica e comercial na cidade para o desenvolvimento de sua prática. Um conjunto de lojas de artigos especializados, fornecedores de produtos químicos, vendas de filme virgem, serviços de revelação, estúdios e os famosos lambe-lambes permitiram um amplo acesso da prática fotográfica para profissionais e amadores.

Na época, companhias estrangeiras como Ernemann, Kodak, Lutz, Goerz, Pathé e Gevaert já tinham as suas representações comerciais instaladas no centro da cidade, estabelecendo o Rio de Janeiro como um importante polo de comercialização da indústria fotográfica no Brasil (MAUAD, 1990). No nicho cineamador, a Pathé e a Kodak foram as principais empresas que atuaram no mercado nacional. A Pathé, desde os anos 1907, já era representada pela Marc Ferrez & Filho, mas o contrato entre as duas versava predominantemente sobre a distribuição de filmes e a venda de equipamentos para cinemas comerciais. Apesar de os Ferrez estarem envolvidos com a Companhia Cinematográfica Brasileira, que aparece como distribuidora dos projetores e filmes Pathé-KOK, em 1912, conforme relatado no capítulo anterior, não encontramos mais informações sobre o papel das empresas Ferrez na comercialização dos equipamentos Pathé 9.5mm. Seu envolvimento com a venda de equipamentos para o segmento amador aparece somente numa propaganda de projetor Gaumont para o "cinema familiar" com a indicação: "Os maiores fornecedores no Brasil dos aparelhos Pathé e Gaumont para profissionais e amadores" (*A Scena Muda*, n.298, dez.1926).

Os produtos Pathé-Baby acabaram sendo explorados de outra forma. A empresa francesa era um consórcio de companhias dedicadas a algum tipo específico de

⁵²Entre 1840 e 1900, "a profissão de fotógrafo era bastante valorizada pelo caráter artesanal e artístico que eles imprimiam ao seu trabalho e principalmente porque a maior parte do material utilizado na confecção dos clichês era feita pelos próprios fotógrafos. Aos poucos, no entanto, o processo fotográfico industrializou-se e o fotógrafo deixou de confeccionar o seu material de trabalho, uma vez que poderia ser adquirido nas recém-inauguradas casas comerciais de material fotográfico, reservando-se, somente, bater a chapa e revelá-la" (MAUAD, 1990).

comercialização – distribuição de filmes, venda de equipamentos, filme virgem – e muitas vezes eram divididas por razão social e função e de acordo com regiões ou países específicos. A dimensão internacional era constitutiva do seu sucesso. Antes da Primeira Guerra Mundial, somente 8% dos negócios da firma francesa provinham do mercado francês (MORAES, 2015).

O mercado amador foi um importante nicho aberto a fim de recuperar as perdas de sua hegemonia no mercado de produção, distribuição e exibição de filmes. O sistema amador comercializava diversos produtos, incluindo, além da câmera e do projetor, filme virgem, acessórios para edição, titulação e filmes para projeção no lar. Com um perfil mais específico de comercialização, muito vinculado ao comércio de equipamentos para o lar, como o gramofone e os discos musicais, a empresa criou a *Société Franco-Bresilienne du Pathé Baby* no dia 5 de setembro de 1923, em Paris, e, dois meses depois, o Diário Oficial da União, por meio do decreto n.16.218 de 28 de novembro, anunciou a concessão de autorização para funcionamento da sociedade anônima no Brasil (ver Anexo - Figura 7). Na ação da empresa constam as seguintes informações: “*Société Franco-Bresilienne du Pathé Baby, Société Anonyme au capital de 1.200.000 Francs divisé en 12.000 actions de 100 Francs, Siège Social: 22, Rue Saint Sauver à Paris, Paris, le 5 Septembre 1923*”.

2.3 Ação da Société-Franco Brésilienne du Pathé-Baby
Acervo pessoal da autora

Como estratégia comercial, a Pathé investe em publicidade em revistas de diversos

segmentos, e, a partir de 1924, já é possível identificar vários anúncios dos projetores em jornais como: *A noite*, *Correio da Manhã*, *Gazeta de Notícias*, além de revistas como: *A Scena Muda*, *Fon Fon*, *Careta* e *Vida doméstica*. No princípio, algumas demonstrações diárias e gratuitas do novo equipamento de projeção eram realizadas na Rua Uruguaiana, no Rio de Janeiro, e na Avenida 15 de Novembro, em Petrópolis. A *Société*, também chamada de Casa Pathé, instalou-se definitivamente na Rua Rodrigo e Silva, n.36, no final de 1924. Além da sede no Rio de Janeiro, a empresa tinha um escritório em São Paulo, na Rua Libero Badaró, e contava com comércios representantes em outras cidades do país: Lutz e Ferrando, Marco F. Berteia e Paul J. Cristoph Company e Isnard e Cia., no Rio de Janeiro; agente João Nociti, em Curitiba; A. Mourão & Cia., em Manaus. O catálogo da *Société* também incluía a venda de *Pathefones* e a locação de discos (ver Anexo - Figuras 8 e 11).

5 - Abril - 1924 FON - FON - 73

O CINEMA NO LAR

O cinema na sua própria casa permitindo no círculo da família sem nenhuma instalação especial projecções de todas as dimensões.

O aparelho completo . . . 425 mil réis
Films, cada 10 mil réis

Trocem-se films por 3\$500

DEMONSTRAÇÃO PERMANENTE E GRATUITA

RUA URUGUAYANA, 9 SOB.

VENDA NAS SEGUINTE CASAS DO RIO:

LUTZ, FERRANDO & Co. 40, Rua Gonçalves Dias
 MARCO F. BERTEIA, 145, Rua 7 de Setembro
 PAUL J. CHRISTOPH Company, 98, Rua do Ouvidor

Depositarlos nas principais cidades dos Estados

Peçam catálogos e informações a Pathe-Baby, Service F.F., Caixa Postal 1928, Rio

2.4 Anúncio Pathé-Baby e representantes comerciais diversos
 (Fon Fon, Rio de Janeiro, 5 de abril de 1924)
 Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Digital

ILLUSTRAÇÃO
-PARANAENSE-

Camara Pathé-Baby

Alegres acontecimentos dos dias felizes, as crianças brincando, José jogando foot-ball ou tennis, Mariasinha mergulhando, o pic-nic da família com os amigos, enfim, de tudo aquilo que nos proporcionou horas alegres é um prazer recordar e agora se pôde obter com a magia da cinematographia reduzida a seus mais simples termos pela Camara Pathé-Baby

UM FILM...

UMA HORA DE PROJEÇÃO!

***PATHE BABY** foi enriquecido com uma grande invocação. Com esse novo dispositivo que custa apenas 70\$ pode-se exhibir films de 100 metros que correspondem a 800 do tamanho commum.*

FILMAE VOS MESMOS

**Um grande problema resolvido
A CINEMATOGRAPHIA
AO ALCANCE DE TODOS
A Camara PATHÉ-BABY**

*torna a cinematographia tão facil e
tão barata como a simples photogra-
phia. Basta virar a manivella e a
scena fica gravada para sempre.
Film virgem dando 1.100 cinegra-
phas..... 6\$000
Camara completa com tripé 300\$000*

Informações e exhibições sem compromisso de compra:
AGENTE GERAL E DEPOSITARIO

João Nociti

Rua Marechal Deodoro N.º 63 — Caixa Postal N.º 248
CURITIBA

NOVEMBRO - 1932

VIDA DOMESTICA
Revista do Lar e da Mulher

rece que elles não querem que a gente vá embora daqui, encarecendo os preços dos bilhetes de trem.

Já no trem e ainda pensava, no Oceano. Porque não lhe haviam nunca dito que Petropolis estava á beira do mar? Sem duvida, queriam causar-lhe uma boa surpresa. Estava ansioso por chegar, afim de deixar embasbacados os seus camaradas e amigos, que ainda não conhecessem Petropolis, ao contar-lhes entusiasmado, as cousas maravilhosas que vira na linda cidade da serra.

Como tomára um expresso, ás 11 horas entrava em Entre Rios. Ficou admirado da hora da chegada, mas já nada havia mais que o pudesse surpreender.

Ao parar o comboio na gare, sacudido pelo agente do trem, a quem pedira para o acordar, se por acaso fôsse dormindo, pôz-se de pé, espreguiçou-se, entregou o bilhete e sopeçando a valise, partiu rumo ao seu quarto.

No dia seguinte, numa grande roda, ao almoço, na pensão, elle, muito animado, descrevia todas as bellezas que vira, no dia anterior, sem esquecer os arranha-céus, o Palacio do Presidente e principalmente o mar, com um grande navio atracado ao caes. Todos se olharam estupefactos. Interrogado de novo, o viajante repetio a narrativa da sua excursão, com mais detalhes ainda, e ao insinuar-lhe um ovinete, que não pudera ter estado em Petropolis, e sim fora ao Rio, á capital federal, Luiz da Estiva, retorcou-lhe:

— De facto, estive na Rua Carioca, no Bar Carioca, na Avenida Rio Branco, mas isso que prova?

Não ha tambem em Petropolis a Westphalia a Rhenania, etc. sem se estar na Allemânia?

Mas, a Westphalia que não encontraram o bom salsicheiro, irmão da Brigida?... Era realmênte estranho... Mas, apesar de tudo Luiz da Estiva, ficou sempre convencidissimo de que visitára Petropolis, porto de mar magnifico!

Elmano

Dr. Agenor Santos, nascido em Carangola e distincto odontologo com clinica em Annapolis, onde goza de geral estima como cidadão e profissional.

A CINEMATOGRAFIA AO ALCANCE DE TODOS

Pathé-Baby

PARA FILMAR:

Motocamera Pathé-Baby

PARA PROJECTAR:

Projector Pathé-Baby

EXITO GARANTIDO

Isnard & C

CASA FUNDADA EM 1868

PHONES: 2-4619, 2-4630

20, EVARISTO DA VEIGA, 20
RIO DE JANEIRO

Livros novos á venda na LIVRARIA LABOR, á rua S. José n. 45, nesta capital

Napoleão, por Emil Ludwig — Emil Ludwig, o maior escriptor da Allemânia, cognominado o "campeão da biographia", dá-nos sob novo aspecto a vida e a acção de Bonaparte. Sem duvida alguma, os amantes de estudos historicos não pôdem prescindir da posse desse trabalho notavel.

O Eden do Lar, pelo Padre Huberto Rohden — O auctor, um notavel sacerdote, desenvolve cerrada argumentação contra o divorcio, fazendo a apologia da indissolubilidade dos laços matrimoniaes. E' um livro que interessa extraordinariamente ás senhoras e senhoritas, pelos preciosos conselhos que ministra.

A mão de Fu-Manchú, por Sax Rohmer — Uma interessante e sensacional novella de caracter policial para entretenimento de horas ociosas.

Pelo Kurdistão Bravo, por Karl May — Um lindo romance de aventuras, cheio de passagens emocionantes.

A Raça, por Cacy Cordovil — A festejada escriptora, sra. Cacy Cordovil escreve um livro de contos, feitos com vivacidade de estylo e excellente imaginação.

Todos estes livros são editados pela Livraria do Globo, de Porto Alegre.

Livraria Labor, á rua S. José n. 45, propriedade da firma Gliguane & Co. Limitada, inaugurada a 12 de Setembro ultimo.

2.6 Anúncio Casa Isnard

(Vida doméstica - Revista do lar e da mulher, Rio de Janeiro, nov.1932)

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Digital

A publicidade, as crônicas e a repercussão nos periódicos da época atestam a

popularidade da cinematografia para amadores. Mesmo com os altos preços, o acesso era facilitado pela venda a prestações, facilitando a compra para quem quisesse filmar ou projetar filmes em casa: o projetor custava 425\$000; o filme do catálogo Pathescope⁵³, 10\$000; a câmera, 525\$000; e o filme virgem, 8\$500. Para termos um parâmetro, na época o preço da câmera se equiparava a uma viagem de vapor, na terceira classe, para a Europa. Ou seja, poucos deveriam ter acesso, mesmo que a venda fosse a prazo.

A *Société* se valia de diversas estratégias para publicizar os novos equipamentos. Além dos anúncios, jornalistas eram convidados para as demonstrações e champanhe era servido ao fim das sessões. Durante a Revolução Paulista de 1924, em São Paulo, R. Gaudin, diretor da *Société*, doou um projetor e uma coleção de 20 filmes para serem projetados para os soldados feridos do Hospital de Sangue de Mogi das Cruzes, ato devidamente reconhecido pelo médico responsável pela seção⁵⁴. Em conjunto com a revista *Careta*, em outubro de 1925, organizou o Grande Concurso Pathé-Baby, que distribuiu 300\$000 em prêmios para aqueles que enviassem as melhores frases relacionadas ao projetor. A lista de ganhadores incluía concorrentes de Salvador, Bahia; Aquidauana, Mato Grosso; Ribeirão Preto, Vindouro e Itatiba, São Paulo; Campos, Engenho Novo e Niterói, Rio de Janeiro; Borda da Mata, Minas Gerais. A vencedora, Heloisa Salles, de Niterói, ganhou com o bordão “Deus no Céu...Pathé-Baby na Terra” (ver Anexo - Figura 9).

Quanto à concorrente, a Kodak brasileira já estava instalada no país desde os anos 1910. Com anúncios mais elaborados do que os da Pathé, a qualidade gráfica reforçava o diferencial da empresa em relação às suas estratégias de marketing. Pioneira no ramo da fotografia amadora e na sua popularização, o slogan “*you press the button, we do the rest*” e o lema “Kodak ao alcance de todos!” marcavam um dos princípios fundamentais de sua atuação: a simplificação e o barateamento da produção e do processamento de imagens. O público-alvo, que devia ser cada vez mais amplo, era o amador em busca de equipamentos de fácil manuseio para levar em viagens e utilizar no registro da vida familiar. A Kodak não divulgava os preços dos equipamentos nos seus anúncios, mas constam na coluna amadora o

⁵³Os títulos disponíveis na filmoteca Pathé-Baby incluíam uma rica variedade de temas divididos por tópicos como: viagens, caça e pesca, agricultura e indústria, história natural, reconstituições históricas e cine-romances, filmes religiosos e bíblicos, esporte e cultura física, desenhos animados e cômicos, fábulas e cenas infantis, documentário e atualidades. Uma edição da Filmathèque Pathé-Baby de 1931 está disponível no sítio “Media History Project”: <http://archive.org/stream/filmatheque00path#page/n0/mode/2up>. Último acesso: 19/07/2016. Como complemento, uma rica coleção de filmes Pathé-Baby se encontra disponível para visualização na “Pathé-Baby Collection” da Princeton University Library em <http://rbcs.princeton.edu/pathebaby/films?page=2>. Último acesso: 19/07/2016.

⁵⁴ “A cinematografia em um hospital de sangue: um agradecimento à Pathé-Baby” (*Gazeta de Notícias*, São Paulo, 11/09/1924).

valor do filme virgem e impresso do Film Cine-Kodak, 60\$000, seis vezes maior do que o filme Pathé (*Cinearte*, "Cinema de Amadores", v.04, n.184, set.1929, p.19).

Mas a publicidade da Kodak vendia mais do que produtos de fácil manuseio. O nicho principal das campanhas é a preservação da memória familiar, em que é a mulher que aparece manuseando câmeras e usando os projetores 16mm, mas outras esferas do lazer são contempladas pelos anúncios, como jogos de futebol e viagens, algo que não acontece com os anúncios da Pathé aqui publicados. Existe todo um ideário alimentado pelas imagens e pelos textos publicitários quanto aos assuntos e às formas da prática amadora, desde a maneira de manusear a câmera até os temas a serem filmados. No caso de momentos de lazer vividos fora do núcleo familiar, é o homem que capta as imagens, apontando para a divisão ainda muito tradicional entre a atuação de homens e mulheres na esfera pública e privada.

Um "ciné" do projector Kodascope e o film feito por V.Sa. é projectado no "Kerua".

**O cinema no lar
com o
Cine-Kodak**

Cine-Kodak, Modelo B

Com o Cine-Kodak projectar "filmes" à altura dos olhos, ou à altura do chão.

A VIDA é movimento, alegria, animação, e o chronista real é o Cine-Kodak porque a perpetua tal qual a vê: em acção.

Ha maior prazer que ver no seu lar os films tirados por V.S. mesmo? Ha um, sómente. Ver esses mesmos films, annos depois. O tempo transcorrido lhes deu um valor inestimavel.

A cinematographia pelo methodo Kodak, além de ser interessante, é simples. "Filmar" com o Cine-Kodak e projectar com o Kodascope é tão facil como tirar instantaneos com uma Kodak, e a surpresa de obter bons resultados allia-se á descoberta de que o "ciné" no lar é economico.

Veja o Cine-Kodak e o Kodascope nas lojas do ramo, ou escrereanos para mais detalhes.

Kodak Brasileira, Ltd., Rua São Pedro, 268, 270, Rio de Janeiro

2.7 O cinema no lar com o Cine-Kodak (Caretta, n.1067, dez.1928, p.47)

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Para “filmar”, um Cine-Kodak

Os momentos culminantes de um torneio sportivo, os incidentes interessantes, os jogos das crianças, tudo isto pode “filmar” o amador com um Cine-Kodak. E mais tarde poderá também projectal-o na sua casa própria com o Kodaloscope.

Tanto o Cine-Kodak como o Kodaloscope são portateis, faceis de manejar, e de preço razoavel. Ambos são de fabrico Kodak.

*Vejam-se nas lojas de artigos Kodak
ou peçam-se folhetos descriptivos*

Kodak Brasileira, Ltd., Rua São Pedro, 268, Rio de Janeiro

A bordo ou em terra
com um Cine-Kodak

NAS viagens, por terra ou, por mar, tem sempre alguma coisa interessante e nova para retratar.

E agora essa novidade pode-se perpetuar tal como se vê e tal como acontece: na forma duma pellicula cinematographica. Basta apertar a alavanca do Cine-Kodak para "filmar," e basta connectar o Kodascope para projectar a pellicula.

Na casa ou ao redor do lar são igualmente muitas as scenas (os meninos que brincam, os folguedos improvisados, etc.) que são assumptos admiraveis para o Cine-Kodak.

Tirar pelliculas pelo methodo Kodak é fascinador e relativamente economico.

Vejam-se nas lojas de artigos Kodak, ou peça-se á nossa casa matriz o folheto descriptivo do Cine-Kodak, Modelo B, e do Kodascope, C.

Kodak Brasileira, Ltd., Rua São Pedro, 268, Rio de Janeiro

Uma sessão de cinema com o Kodascope

2.9 A bordo ou tem terra com um Cine-Kodak
(Careta, n.994, jul.1927, p.38) Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

A popularização do turismo e da cinematografia para amadores também caminham juntas nesse período, um lazer também circunscrito a classe sociais mais abastadas. O turismo, uma experiência ligada ao advento da modernidade e da crescente modernização dos meios de transporte, e a curiosidade visual em relação a outros espaços e cantos do mundo sempre estiveram associados à fotografia:

Desde seu surgimento em 1839, a fotografia encontra-se vinculada aos deslocamentos e ao desejo de exploração do mundo, como aponta a obra de cientistas como Étienne-Jules Marey, Edward J. Muybridge e Alphonse Bertillon, de retratistas como André-Adolphe-Eugène Disdéri e Nadar, e de fotógrafos viajantes como Charles Leander Weed, Carleton E. Watkins, Auguste Salzmann, Francis Frith e Timothy H. O'Sullivan. Em um processo de “serialização do visível”, com ela se dá início a um tipo de inventário que intenciona mapear e mostrar sítios, pessoas e vistas, cuja finalidade é comparar e expor diferenças. Com o crescimento do turismo no mesmo período, a fotografia se aproxima das expectativas e dos devaneios dos turistas que despontam. (AQUINO, 2014: 21).

No Brasil, diversos são os registros filmados em 16mm que acompanham viagens “a bordo ou em terra”, como os filmes de viagem da família Silveira Jullien para a Suíça, em 1927, a chegada ao Rio de Janeiro, em 1928, e imagens a bordo do Navio Bagé, em 1935. Castro Maya também registrou suas viagens nos anos 1930 por Goiás, Salvador e Rio de Janeiro e o seu passeio a bordo da chata Mendes Gonçalves de São Paulo a Guayra⁵⁵. Mesmo que os anúncios, que eram na grande maioria das vezes simples traduções, mostrem uma realidade que não era a nossa, as câmeras amadoras como símbolo de modernidade, e todo o ideário nelas envolvido, certamente já faziam parte do imaginário social da época no Brasil.

Modernidade e cinema ao alcance de todos podiam representar visões diferentes quanto à prática amadora. O ideário propagado pelas campanhas de marketing ressaltava a modernidade da cinematografia de amadores: ter uma câmera amadora era sinal de distinção, como nos dizeres da propaganda Cine-Kodak, “a mais moderna, a mais *chic*” (ver Anexo - Figura 10). Tal modernidade estava ancorada, no entanto, na centralidade da família tradicional:

Há um jogo dialético na propaganda da Kodak que se dá na relação entre o texto e a imagem. Enquanto o texto explora os valores da modernidade, a fotografia reproduz uma cena há muito tempo familiar. A imagem das diferentes gerações dispostas ao redor do projetor nos remete imediatamente

⁵⁵Outras coleções de filmes domésticos também trazem imagens de viagens por ser uma tópica comum no universo cineamador. Para mais informações de títulos ver a coleção de filmes domésticos acessíveis na Filmografia Brasileira. Disponível em: <http://cinemateca.gov.br/>.

à clássica cena das famílias que, em torno das fogueiras ou lareiras, se encontram ao cair da noite para partilhar histórias, causos e experiências. Na *mise-en-scène* da Kodak, o fogo que aquece e ilumina o ambiente é substituído pela luz do projetor, e as narrativas orais pela imagem em movimento. O filme projetado na tela é apresentado como substituto e, ao mesmo tempo, perpetuador das experiências transmitidas ao redor das fogueiras, a subjetividade e a temporalidade da oralidade dão lugar à objetividade e à velocidade das imagens, mas os hábitos tradicionais resistem, e a família sobrevive às mudanças do século XX. Modernidade e tradição se encontram sem se chocar no mundo Kodak (BLANK, 2015: 37).

Entre o tradicional e o moderno, as câmeras possibilitavam captar a vida em movimento, acompanhando o novo ritmo das cidades e o interesse cada vez maior em apanhar flagrantes da vida, a crônica visual em tempo imediato: “A vida é movimento, alegria, animação, e o cronista real é o Cine-Kodak porque a perpetua tal qual a vê: em ação”. É esse tipo de relação com a imagem, numa chave um pouco distinta da euforia do reclame Kodak, que aparece nas crônicas de uma viagem à Europa escritas por Alcântara Machado, intituladas *Pathé-Baby* quando editadas em forma de livro em 1926. A linguagem fragmentada do texto e suas características sensoriais transportam para a linguagem literária as características do cinema: o olhar rápido, o corte brusco, a reportagem.

III LISBOA

Lama no Tejo. Manhã horrível de céu cinzento. Chuvinha fina que cai. Frio. Vento. A lancha pula sobre as vagas: desde, sobe, torna a descer, torna a subir. Uma bola de borracha saltando.

– Ainda levamos muito tempo para alcançar a terra?

– Eu sei lá.

Uma cusparada completa a resposta amável.

Enfim. Porto da desinfecção. Merece desinfecção urgente. Imundo. Entapetado de limo. Barcos de pesca de velas amarradas. Pescadores de barrete vermelho, de barrete verde. Mau cheiro. (“Pathé-Baby: panoramas internacionais: III-Lisboa”, *Jornal do Comércio*, São Paulo, 12 mai. 1925).

Literatura modernista e moderna, é como pequenas sessões de cinema, ou como pequenos filmes de viagem, que as crônicas de cada cidade são apresentadas. As ilustrações de Paim – a tela de cinema, os músicos que acompanham a sessão, a pequena Pathé-Baby – somente reforçam o caráter cinematográfico da obra. O seu “cinema com cheiro”, palavras de Oswald de Andrade no prefácio do livro, constitui um olhar para o continente europeu que não é de mero encantamento. Cinema-reportagem, as ruas e os tipos de cada cidade são descritos no que eles têm de pitoresco e ridículo, um corpo a corpo que em muito difere dos

filmes turísticos incentivados pela publicidade ou de uma literatura de viagem mais reverencial, interessados nos grandes monumentos, nos grandes homens, na superioridade do estrangeiro. A modernidade pleiteada por Sergio Barreto Filho, por outro lado, tenta afastar a cinematografia de amadores do filme familiar e de qualquer imagem popularesca. Maquinismo, técnica e correção moral são os ideais da prática amadora defendida por ele.

2.10 Capa e contracapa de Pathé-Baby

Desenhos de crônicas de viagem contadas como uma sessão de cinema. Ilustrações do artista plástico Antônio Paim Vieira.

2.2.2 Demandas pelo amador em *O Fan* e o ideário de Sergio Barreto Filho

Como já vimos anteriormente, a definição da prática amadora, e as expectativas que a circundam, não se dá sem disputas. Outras concepções de amador e moderno estarão em jogo no período. Antes de sua contribuição contínua em *Cinearte*, Barreto Filho colabora como "Myself" em algumas edições da revista e em dois números de *O Fan*, publicação oficial do Chaplin-Club. Na última, a sua participação se encerra devido a divergências quanto à concepção do amador, uma querela que permite entrever as visões sobre a função da arte cinematográfica e o papel assumido pela prática amadora. Fundado em 1928, no Rio de

Janeiro, por quatro jovens cinéfilos – Almir Castro, Claudio Mello, Plínio Sussekind Rocha e Octavio de Faria –, o Chaplin-Club ambicionava estudar e valorizar o cinema como arte. As atividades do clube incluíam projeções e a publicação de *O Fan*, que teve nove números lançados entre agosto de 1928 e dezembro de 1930. Na publicação, os integrantes exerciam uma forte defesa do cinema como arte puramente visual e silenciosa e exerciam a crítica como uma forma de valorizar o cinema e sua estética.

Apropriar-se do cinema como objeto de estudo foi o princípio fundamental que norteou a fundação do Chaplin-Club. E para os cineclubistas, mais que compreender os filmes em seu significado social, econômico ou moral, era imperioso estudá-los como fenômeno artístico. Formado o cineclube, seu intento era converter os gostos cinematográficos e as digressões teóricas de seus integrantes em um pensamento estético consistente, que permitisse atribuir ao cinema uma significação artística e filosófica que até então eles não consideravam adequadamente reconhecida pelo meio intelectual brasileiro (FELICE, 2012: 24).

Intitulada "Os Fans-Films" (ver Anexo - Figura 12), a primeira das colunas de Sergio Barreto é publicada em outubro de 1928, anunciando a criação de um departamento de cinematografia dedicado exclusivamente à parte prática do cinema, um investimento que levaria no futuro à produção de filmes amadores a serem compartilhados e projetados para os membros do clube.

Seria inútil encarecer o alto valor de uma tal iniciativa, a qual, aliás não é minha. Nos Estados Unidos, vários clubes, à feição do "Chaplin-Club", costumam convidar seus sócios, moradores na cidade onde se acha a sede, para concorrerem com a sua inclinação para a fatura de um filme de amadores, uns encarregando-se da continuidade, outros tomando conta do guarda-roupa, outros ainda cedendo vilas e jardins para as colocações, e assim por diante. Não se trata de um sonho; é uma realidade e estarei pronto a ceder, a quem quiser examiná-las, cartas e prospectos sobre o assunto (*O Fan*, "Os Fans-Films", n.2, 1928, p.1).

Após o chamado pela produção de filmes, segue uma longa explicação sobre os equipamentos disponíveis no mercado brasileiro – Pathé-Baby, Cine Kodak e Q.R.S – suas vantagens e desvantagens técnicas, assim como regras narrativas e modelos de atuação utilizados nos filmes norte-americanos, como a Lei dos Tipos. Verdade é, e o colunista admite, que poucas câmeras estavam disponíveis no mercado nacional.

A contribuição de Sergio Barreto Filho em *O Fan* foi curta. Por divergências de orientação entre os editores e o redator, sua contribuição é suspensa. Os membros do Chaplin-

Club estavam especialmente interessados em discussões de cunho estético e assumia-se que a prática amadora se resumia a mero divertimento. Para os leitores não fica clara a sua saída, mas, em uma carta de Octávio de Farias⁵⁶ enviada ao colunista, fica evidente a diferenciação desejada:

O que é um amador? Uma pessoa que, se interessando por cinema, tenta fazer filmes por divertimento ou pela razão que for, menos a artística. Uma espécie de técnico, de profissional de técnica reduzida e elementar. O que é um fã? Alguém que encontra no cinema um meio de satisfazer as suas necessidades de arte, alguém a quem interessa o conhecimento do cinema, filmes e seus realizadores. Aquele que vê em Janet Gaynor não uma mulher, mas uma atriz. (...) Que se referindo a “A última gargalhada” [Der Letzte Mann, F.W. Murnau, 1924], não diz: “A última gargalhada” com Emil Jannings, mas sim: de Murnau... (apud FELICE, 2012: 75).

A disputa ecoa a diferença estabelecida entre os amadores cultos, apreciadores da arte, e o amador mais voltado à prática diletante e de perfil técnico. O fã assumia assim um estatuto mais elevado em relação ao amador, que passa ao largo das questões do universo artístico. Interessados nos grandes diretores de sua época, as sessões com os projetores Pathé-Baby organizados pelo Chaplin-Club permitiam, antes de qualquer lazer doméstico, o contato com grandes obras como *A roda* (1923), de Abel Gance, e *O pastor de almas* (1923), de Charles Chaplin.

Também percebemos que os ideais do grupo do Chaplin-Club não expressavam uma necessidade real de produzir os filmes. Nas competições de *scenários*, o roteiro enviado por Octavio de Faria se passava entre Nova Iorque e Chicago. Evidentemente o que estava em questão não era a realização de filmes, mas o exercício de *scenarização*. Na concepção de Octavio de Faria, o *scenario* era “o elo consistente entre a concepção de uma ideia cinematográfica e a sua realização” (FELICE, 2012: 81). O que subjaz nessa concepção é o filme como expressão da visão do artista, materializado através das divisões de cenas e enquadramento exposto no roteiro. *Cinearte* também tomaria o roteiro como um tema nas suas discussões e análises fílmicas. O diferencial, no entanto, é o mergulho da cultura cinematográfica hollywoodiana e o seu modo de produção, sendo que a última não interessava os membros do Chaplin-Club (Idem, *ibid.*).

O que é importante observar aqui é a divisão entre uma cultura cinéfila esteticamente ambiciosa e uma cultura mais técnica voltada para a produção amadora de filmes. Já

⁵⁶ De acordo com o pesquisador Fabrício Felice, as cartas enviadas para Sergio Barreto Filho estão depositadas no Acervo da Cinédia, Rio de Janeiro. O acesso a esses materiais, até a presente data, ainda não foi permitido pelos donos do acervo. A carta citada data do dia 4 de novembro de 1928 e soma 43 páginas.

estabelecido em *Cinearte*, é claro que Barreto Filho era um amador muito dedicado à parte técnica, e por mais que muitas das informações expostas nas colunas fossem traduções, ele fazia questão de afirmar que a maioria dos escritos provinha de sua experiência. Diante do tecnicismo, porém, as questões estéticas pareciam novamente ser soterradas, mesmo com a primazia dada ao filme ficcional. Numa coluna dedicada à importância da cenografia, chamada na época de montagens, novamente a apreciação do filme se dá pelo viés técnico:

Quando se deseja fazer um filme de amadores em que se possam ou antes se devam empregar algumas montagens, é preferível escolher uma história em que o todo, a intensidade do filme decorra mais dessas mesmas montagens do que dos tipos apresentados, por exemplo, *Fausto* foi um desses filmes, e mesmo *Metrópolis* que apresentou montagens tão arrojadas e não era assim essas maravilhas em termos de enredo ou de interpretação (*Cinearte*, "Cinema de Amadores", v.03, n.148, dez.1928, p.21).

São esses os comentários sobre duas grandes obras do cinema silencioso, *Fausto* (1926) de Murnau, e *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang. Não existe nada que indique uma análise mais profunda ou bem informada sobre aspectos como direção e roteiro. Os comentários também apontam para o antieuropismo que marcava diversas críticas da revista (XAVIER, 1978: 190).

Indícios mais claros da sua visão artística, Barreto Filho havia publicado, antes de estrear nas colunas amadoras de *Cinearte*, textos que apontam para os seus preceitos estéticos. Ainda como "Myself", publica "O cinema, o cérebro humano e a modernidade técnica cinematográfica" (*Cinearte*, v.01, n.33, out.1926), em que afirma a capacidade intrínseca do cérebro de ter "desejo de progresso nas coisas", sendo a técnica cinematográfica, a capacidade dos filmes nos fazerem pensar, um lugar privilegiado desse progresso (XAVIER, 1978: 186). Em "A experiência como consequência da observação" (*Cinearte*, v.2, n.63, mai.1927, p.4), Barreto Filho critica a transposição direta do texto literário para a linguagem cinematográfica, prática constante em filmes europeus. O cinema americano, por outro lado, pela experiência e observação, construiu "modelos-padrão" utilizados por roteiristas para a transformação de um texto literário em filme, ficando assim bem construído o "edifício cinematográfico sobre os alicerces maravilhosos do *scenario*" (Idem, Ibid.)

Vamos aqui dedicar mais atenção ao tratado "O cinema é uma nova forma de arte", coincidentemente publicado no mesmo mês em que escreve em *O Fan*, em outubro de 1928. Junto ao texto, vemos uma foto de Joan Crawford com os seguintes dizeres: "Admiro mais a Joan Crawford do que a Venus de Milo" (ver Anexo - Figura 13). O tema central do tratado é

o de que o cinema é uma arte superior por conter em si todas as outras artes reunidas; assim, ele disporia de mais meios de atingir o “hiper-sensível” do espectador.

A concepção de estética presente no tratado é um misto de misticismo, psicologia, corporeidade, questão de gosto e, de certa forma, aspecto de classe. Mordido pelo “câmera coccus”, de cama, atacado pelo “kinema morbus”, o redator se diz dono de um vício, o do cinema, de andar a falar de Chaplin e Murnau, e não de Victor Hugo ou Zola. A sua predileção pela Sétima Arte provém de motivos sensoriais e racionais. Diante de um bom filme, o redator diz sentir um gozo espiritual, um “it” que não consegue muito explicar, mas sabe que é uma sensação restrita a poucos:

É indiscutível que, numa assembleia de mil espectadores, oitocentos, pelo menos, não sabem em que consiste a beleza espiritual do filme ao qual estão assistindo. Isso poderia parecer um insulto à dignidade do nosso bom público brasileiro, mas se pensarmos bem, qual será a proporção entre os espectadores de um filme, de entre (sic) os que assistem o desenrolar do tal “gozo espiritual”, que realmente poderá analisar a realidade do Belo, do Artístico residente nele? (*Cinearte*, “O cinema é uma nova forma de arte”, v.03, n.138, out.1928, p.22-23).

Para sanar tal dúvida, Barreto Filho se propõe experimentos com o público espectador para calcular a “taxa de compreensão do Artístico em um filme”. O Artístico se refere a essa capacidade de mobilização espiritual e de proporcionar experiências subjetivas que tocam a alma. É aqui que ele faz a primeira comparação entre duas formas de arte, o cinema e o teatro. O cinema não possui o mesmo materialismo que o teatro, este último preso a uma realidade “patente, crua, e o que é pior, permanente”: “eis o grande mal do teatro, eis a alavanca que o faz cair no atoleiro da sensualidade repugnante” (Idem, *ibid.*). O cinema, mais espiritualizado, é evidentemente superior a esta arte decaída.

A disputa entre teatro e cinema era uma grande questão para o grupo de *Cinearte*. A decepção com os primeiros anos da Cinelândia provinha do fato de que somente o espetáculo cinematográfico não foi capaz de manter as portas dos cinemas abertas. Serrador teve de recorrer ao teatro popular para a ocupação das suas salas, assim como investiu na novidade que trouxe de uma de suas visitas aos Estados Unidos: os prólogos cinematográficos⁵⁷. Muito popular, o fato de o teatro continuar sendo uma atração de grande sucesso somente demonstrava o quanto o público estava ainda “despreparado” para sentir o “gozo espiritual” da arte superior que deveria ser o cinema.

⁵⁷ Os prólogos eram pequenas encenações que antecedia a projeção dos filmes, normalmente com um tema relacionado ao filme.

Em termos estéticos e artísticos, *Cinearte* defendia que o cinema deveria se distanciar de qualquer rastro de teatralidade, resguardando o específico da linguagem cinematográfica. A campanha contra os naturais, além de seu viés moralista, tinha também como pano de fundo o caráter "não estético", muito "naturalista", portanto pouco cinematográfico. Essa busca pelo específico cinematográfico, nos termos acima expostos, também é eivado por questões de classe. Para o cinema existir entre nós, era preciso um novo público e uma nova estirpe de produtores, realizadores e atores. Arte, indústria e diferenciação social caminhavam lado a lado.

Alfredo Bosi, em sua arguição na defesa da tese de Paulo Emílio Salles Gomes sobre Humberto Mauro, aponta como o ideário de Adhemar Gonzaga o constitui como um "legítimo crítico modernista" ao defender e divulgar "temas da autonomia do objeto artístico", nesse caso, o cinema. Uma dinâmica curiosa se estabelece aqui: a legitimação do cinema passa pela absorção do código e da estrutura de produção industrial, um tecnicismo que se opõe ao improvisado e à precariedade dos naturais. Além disso, a imagem de um Brasil urbano, burguês e luxuoso, que se consolidaria com a filmagem de *Barro humano*, deveria ser a única representação do Brasil moderno.

Além da relação direta entre cinema moderno e Hollywood, fica evidente a defesa marcada por uma questão de classe:

Ora, a essa "modernidade", ou a esse "modernismo" urbano, industrializante, com veleidades a requinte da alta burguesia que vem de *Cinearte*, se oporia: o "modernismo" provinciano, neopopular, memorialista, que se filtra das resistências íntimas de Humberto Mauro, para o qual a técnica entra como componente lúdico-mágico (as maravilhas da mecânica e da eletricidade), e não como fator de modernização capitalista industrial (BOSI, 1978: 51).

Tal dinâmica também contrasta com o que havia de moderno em outras searas artísticas no Brasil. A relação de Alcântara Machado, escritor modernista, com a tecnologia amadora ressalta uma diferença de perspectiva. É exatamente esse caráter lúdico que aparece no livro *Pathé-Baby*, aliado a uma imagem da Europa voltada aos seus tipos populares, vistos muitas vezes com ironia e crítica mordaz. Esse caráter mágico está ausente nos escritos de Barreto Filho quando lida com a técnica cinematográfica. Ainda no campo do modernismo brasileiro, principalmente na sua segunda fase, concentrada na figura de Mário de Andrade, ainda teríamos de acrescentar que o que interessava naquele contexto como investigação

artística era o encontro com o Brasil mais real e autêntico, o que era totalmente negado por *Cinearte*⁵⁸.

Como apontou Ismail Xavier, a vanguarda em *Cinearte* não teria vez, dado que a atualização estética se dava via mimetismo de Hollywood: "Face à ideologia da sinceridade anticomercial (*avant-garde*) e à defesa da autenticidade nacional (modernista), *Cinearte* nos dá um exemplo de pragmatismo, onde prevalece uma ideologia do êxito pondo em movimento a busca de suas fórmulas" (XAVIER, 1978: 178). Estética e moderno eram sinônimos de Hollywood, e o nacionalismo em *Cinearte* era uma rejeição ao Brasil.

Voltando ao tratado "O cinema é uma nova forma de arte", não existe uma linha sequer dedicada à análise fílmica ou qualquer perspectiva histórica sobre o desenvolvimento da linguagem cinematográfica. Essa falta de um olhar voltado à discussão das formas, e até mesmo um conhecimento mais profundo da história do cinema e das discussões estéticas mais amplas, definitivamente o afastaram de *O Fan*.

Mas Barreto Filho tinha seus méritos. "O desenvolvimento do cinema de amadores no nosso país" será marcado pelos seus conhecimentos técnicos e pelo incentivo ao cineasta amador para pôr em prática a estrutura de produção importada dos Estados Unidos, mesmo que obedecendo a uma escala menor e mais adequada às condições de um cineasta diletante. O redator tenta espantar qualquer preconceito concernente à prática amadora e repete diversas vezes que começar no amadorismo não é vergonha para ninguém. Entre longos textos dedicados às lentes objetivas disponíveis no mercado – Menisco Achromática, Rápida Rectilínea, Anastigmática –, uma energia empreendedora vai sendo insuflada nos textos, otimismo talvez relacionado às filmagens de *Barro humano* e às conquistas de Humberto Mauro com o lançamento de dois longas-metragens, *Thesouro perdido* (1927) e *Brasa dormida* (1928), como veremos mais adiante.

⁵⁸Bosi aponta como o encantamento de Paulo Emílio Salles Gomes pelos anos de infância e juventude na Zona da Mata, um imaginário voltado aos tipos populares que marca a sua primeira produção ficcional em *Thesouro perdido* e *Brasa dormida*, revela sua predileção por um momento na carreira da Mauro ainda não formatado pelos ideários de *Cinearte*. Os tempos de infância e os primeiros filmes mostravam um "outro mundo", "diferente daquele que a 'modernidade' de Adhemar promovia" e conclui: "não sairá desta tese uma contestação sutil de um pseudomodernismo em nome de uma 'modernidade' mais forte e mais abrangente? (...) essa contestação se fez em nome daquele 'modernismo' que a sua geração aprofundou e ensinou: Modernismo que critica o passado com as armas do presente, modernismo que redime o passado com a força da contemplação estética?" (BOSI, 1978: 52).

2.2.3 Em busca da competência amadora: técnica e narração

Cada uma das dezessete colunas de "O desenvolvimento do cinema de amadores em nosso país" vai ser dedicada a um dos assuntos a que se refere a cinematografia de amadores: a questão fotográfica, a interpretação, a fotografia, a iluminação, a "scenarização", a direção, o vestiário, a titulação, a edição, a maquiagem, a montagem, a publicidade e a locação. A base para alguns dos escritos são os manuais técnicos disponíveis no Brasil para o público amador mais comum, como o "Cine Kodak News", muitos deles apontando para os erros básicos mais cometidos por amadores, como problemas de exposição e foco, lentes sujas e excesso de movimento da câmera. Resolvidos esses erros, que poderiam dispersar a atenção dos espectadores, cabe pensar no assunto a ser filmado e em seu público-alvo.

Aqui o redator começa a fazer as diferenciações entre o que envolve fazer filmes de família e filmes de enredo:

A questão toda reside no interesse que o filme a ser exibido irá despertar entre essa plateia íntima de curiosos, de parentes, de amigos íntimos e de quatro ou seis amadores convictos, no máximo.

Se o assunto escolhido para ser filmado pelo amador foi um assunto de família, isto é, o garoto da irmã mais velha brincando com a mamadeira, o nosso cunhado mudando as fraldas do nosso sobrinho de quatro ou oito meses, aí o filme fará indiscutivelmente sucesso, mesmo que o amador incida em algum dos sete erros apontados⁵⁹; mas o sucesso se restringirá apenas ao circuito da nossa família e dos nossos amigos mais chegados. Porque o resto ficará bem impressionado, poderá ser, mas nunca será levado por um interesse mais cinemático.

Para se dar isso, é preciso que o assunto filmado, ou antes, produzido por vocês, minha gente, seja um assunto que prenda a atenção. Para isso, a primeira coisa a se fazer é escolher uma história. Depois, scenarizá-la (sic), depois submetê-la a umas tantas ou quantas modificações necessárias para quem quer ter a pretensão de fazer um pouquinho de Cinema. Depois escolher os tipos, e assim por diante (*Cinearte*, "O desenvolvimento do cinema de amadores em nosso país", v.3, n.147, dez.1928, n.22).

O "cenário" volta novamente como tema. Salles Gomes (1974) ressalta como manuais estrangeiros, como o curso de correspondência de Palmer, tiveram enorme influência na adoção dos pilares fundamentais para a produção cinematográfica, padrões que seriam repetidos exaustivamente em *Cinearte* e nas colunas de Barreto Filho. Lei dos tipos, a importância do "cenário" e a publicidade eram regras básicas a serem seguidas. Na Lei dos

⁵⁹Os sete erros são: exposição em demasia; pouca firmeza no ato de segurar a câmera; falta de arte na composição do assunto; falta de exposição; inclinação da câmera para cima, para baixo ou para os lados; um ângulo de câmera mal escolhido; e lentes sujas.

tipos, os intérpretes possuem características que correspondem ao personagem representado, os atores e atrizes dispõem na tela do que “eles realmente parecem na vida real mesmo”. Cabe ao amador procurar na sua vizinhança os tipos para as suas pequenas encenações: “A estrela neste nosso caso tem que ser a nossa amiguinha da esquina, o galã tem que ser o estudante de humanidades dali defronte e o vilão pode ser o sujeito mais pirata que a gente conhecer. É cômico, não há dúvida, mas também é assim que se começa...” (Idem, *ibid.*).

O padrão para a cinematografia de amadores, como já dissemos, é o filme narrativo hollywoodiano, e não o filme de família ou até mesmo filmes mais livres da padronização da indústria. Nas suas descrições, porém, as fotos estrangeiras não serão mais maioria. Ilustram as colunas cenas de filmes como *Barro humano* (Adhemar Gonzaga, 1929), *Brasa dormida* (Humberto Mauro, 1928) e as atrizes Eva Nil, Eva Schnoor e Lia Torá.

Envolvido nos esforços práticos do grupo de *Cinearte* na realização de filmes, o amadorismo defendido por Barreto Filho era o de total adesão a esse projeto. Ele foi inclusive um dos atores de *Barro humano* e participou, anos mais tarde, de *Ganga bruta*, de Humberto Mauro. Um prenúncio do que vai pautar as discussões da coluna “Cinema de Amadores”, a prática com essas pequenas câmeras disponíveis no mercado, mesmo que precariamente, poderia formar grandes cineastas, como foi o caso de Humberto Mauro, que fez o seu *Valadião, o Cratera* (1925) em Cataguases, com uma Pathé-Baby.

A trajetória de Humberto Mauro é um claro exemplo de como o cineamadorismo poderia ser uma atividade empreendedora e uma etapa para o aprendizado da técnica cinematográfica. Para Barreto Filho, ele é o exemplo a ser seguido.

O Cinema de Amadores não arruína ninguém: muito pelo contrário, ele poderá ser meio, como o foi para nosso amigo da Phebo do Brasil Film, Humberto Mauro, de se chegar a bom diretor. Centenas de rapazes que me lêem, estou mais do que certo desta verdade, possuem câmeras cinematográficas de amadores: mas amadores propriamente, no sentido que lhes venho dando de umas semanas para cá, por intermédio desses artigos, isso eles absolutamente não são. Sei de um rapaz inteligente, conhecedor até certo ponto de cinema, que, aliás, é quem possui melhores desejos de seguir o caminho de Humberto Mauro, mas que absolutamente não obtém nada que preste com a sua câmera de amadores: por quê? A resposta é simples: porque ele não procura estudar essa câmera, porque não quer saber a razão de uma cremalheira na engrenagem, porque ele não quer compreender a importância do sistema “f” em fotografia. (...) Quero somente provar a vocês que uma câmera para amadores não serve somente para a gente filmar o bebê do cunhado sentado na relva ou o primo mais próximo a jogar futebol no quintal (*Cinearte*, “O desenvolvimento do cinema de amadores em nosso país”, v.3, n.151, jan. 1929, p.6).

Um amador clássico, pelo menos no que tange o interesse pela técnica e pelos

inúmeros aparelhos modernos que surgiam, o jovem Humberto Mauro trabalhava com construção de rádios e teve uma breve incursão no radioamadorismo. Começou fotografando com uma Kodak, câmera que se tornou sua depois de trocá-la com sua amiga Lucilia Taveira por uma coleção de selos. Com os seus registros fotográficos, teria participado de concursos nacionais e internacionais e se junta aos exemplos já citados de fotógrafos que se tornaram cinegrafistas.

Foi a fotografia que uniu Mauro e Pedro Comello, dono do principal estúdio fotográfico em Cataguases e pai da atriz Eva Comello, ou Eva Nil, atriz símbolo da produção silenciosa do período. É no laboratório de Comello que revela os seus primeiros negativos e, após selada a amizade entre os dois, passa a frequentar o laboratório e aprender “os mistérios elementares da química e da física aplicadas à fotografia” (GOMES, 1974: 78). Além da fotografia, ambos compartilhavam o gosto pelo cinema e, nas conversas após as sessões no Cine Recreio, imaginavam que não devia ser tão difícil fazer filmes. Despertado o interesse pela cinematografia, Mauro decide comprar uma Pathé-Baby (GOMES, 1974: 77-79).

É com essa Pathé-Baby que Mauro e Pedro Comello fazem o pequeno filme de ficção *Valadião, o Cratera*, em 1925. Com um enredo simples – “Cratera raptava a heroína e se escondia com ela em uma pedreira. O herói os encontrava, vencida o vilão e salvava a mocinha” –, no elenco estavam figuras locais: o vilão era o comprador de café e migrante libanês Stephanio Georges Yunes, o mocinho era o primo de Mauro e a mocinha era, provavelmente, Eva Nil. Nesse primeiro exercício cinematográfico, a aquisição de conhecimento técnico era primordial: “importava nessa brincadeira amadorística não o enredo e a interpretação, mas a manipulação dos chassis, a obtenção da luminosidade adequada, o efeito de escurecimento paulatino obtido com o obturador, o trabalho de revelação dentro de um grande copo”, aprendizado em que Barreto Filho insistiria anos depois como sendo o primeiro passo para o cineasta amador (GOMES, 1974: 79).

O Humberto Mauro admirado pelo redator já não era, evidentemente, um amador. Depois do primeiro curta, Mauro e Comello conseguiram adquirir uma câmera Enemann 35mm e produziram outros filmes adentrando o universo profissional com a produtora criada em Cataguases, a Phebo Brasil Film. Em 1929, a Phebo já havia produzido *Na primavera da vida* (1926), *Thesouro perdido* (1927), que recebeu o Medalhão Cinearte de melhor filme brasileiro do ano, e *Brasa dormida* (1928), filmes que repercutiram, nem sempre positivamente, no grupo de *Cinearte*⁶⁰. Em 1929, tanto Mauro como a produtora Phebo eram

⁶⁰ A Phebo Brasil Film, chamada antes de sua oficialização de Phebo Sul América Film, foi inicialmente dirigida por Humberto Mauro e Pedro Comello e tinha o aporte financeiro de Homero Cortes, comerciante em

entusiasticamente saudados como exemplos para a produção de filmes no Brasil. Na coluna "Uma questão de bom gosto: a locação", uma foto de *Brasa dormida* vem acompanhada do elogio: "Em *Brasa dormida*, a escola de locações foi rigorosa, Humberto Mauro e Edgard Brasil cortaram as mais lindas paisagens dos arredores de Cataguases" (*Cinearte*, "O desenvolvimento do cinema de amadores em nosso país", v.4, n.155, fev.1929, p.26 - ver Anexo - Figura 15). No caso de Mauro, em 1929, ele era de fato um profissional, tendo sobrevivido a esses primeiros anos de carreira da realização de filmes ficcionais e sendo requisitado para trabalhos no Rio de Janeiro.

Sobre *Barro humano*, o tom tinha contornos mais sonhadores. A primeira produção cinematográfica do grupo de *Cinearte*, *Barro humano* condensou o sonho da revista em finalmente pôr à prova todas as suas concepções estéticas e os moldes de produção industriais. Produzido pela companhia Benedetti Film, de Paulo Benedetti, outro produtor recorrentemente elogiado pela qualidade técnica de suas películas e que era o responsável pela fotografia e o trabalho de laboratório do filme, na equipe técnica estavam vários dos redatores de *Cinearte*: Pedro Lima e Álvaro Rocha, na produção; Adhemar Gonzaga e Paulo Vanderlei assinavam o roteiro e a cenografia; Sergio Barreto Filho participava como ator; Gonzaga era o diretor.

Se a organização do trabalho buscava ser profissional, a rodagem do filme, sempre aos sábados e domingos, permitia entrever o caráter amador da empreitada. Os integrantes da equipe não viviam da atividade cinematográfica e o dinheiro era um investimento pessoal de cada um. Para o diretor Adhemar Gonzaga, o esquema de produção amadorístico era um grande fardo. Para a tradição crítica, era um exemplo evidente das condições ainda incipientes para a produção de filmes posados. Em *Cinearte*, a publicidade em torno do filme e o seu star system ressaltavam uma nova era para o cinema nacional, a chegada do moderno cinema brasileiro:

O Moderno Cinema Brasileiro

A mocidade está tomando conta do nosso Cinema. Raul Schnoor e Neuza Dora, da "Religião do Amor", Reynaldo Mauro, de "Barro Humano", e Nita Ney e Luiz Soroa, de "Braza Dormida". *Eles estão vindo dos lares. Não do palco. Verdadeiros amadores.* Estão vendo que o nosso Cinema não é apenas uma questão de arte. É uma causa do Brasil. E se os "fans", o público enfim,

Cataguases, e Agenor Cortes de Barros, fazendeiro e vendedor de café que teve uma breve incursão na exibição cinematográfica. Após a produção de *Na primavera da vida*, Humberto Mauro e Pedro Comello se desentenderam, ocasionando a saída de Comello e da atriz principal do grupo, sua filha Eva Nil. O primeiro filme catalisou o primeiro contato entre Mauro, Adhemar Gonzaga e o grupo de *Cinearte*, encontro que seria marcante para a carreira de Mauro, abrindo os horizontes profissionais do diretor e o seu conjunto de referências no universo cinematográfico (GOMES, 1974).

simpatizar com eles, ninguém impedirá o progresso e o sucesso do nosso Cinema. E o grupo está engrossando..." (*Cinearte*, "O moderno cinema brasileiro", v.3, n.151, jan.1929, p.06, grifos nossos).

Em nosso microcosmo, a qualidade amadora da empreitada agregava valor à prática e servia de exemplo – "*Barro humano*, já tão falado, é todo feito por amadores" – e o trabalho dos atores era saudado com entusiasmo: "E aqui entre parêntesis, apesar de nada ter que ver com o assunto que venho tratando, não me posso furtar a elevar com um cálice de champanhe entre os dedos um brado de louvor aos nossos intérpretes do cinema brasileiro" (*Cinearte*, "O desenvolvimento de amadores no nosso país", v.3, n.152, jan.1929, p.18). O fato de os atores estarem vindo dos lares e não dos palcos ecoa o moralismo habitual da revista, sendo o teatro um universo do qual Gonzaga pretendia se afastar de todas as maneiras (ver Anexo - Figura 14). A mocidade sorridente das duas fotos de divulgação sedimenta o ideal de um cinema urbano e jovem.

Caríssimos leitores.

Estamos quasi no fim do nosso estudo sobre o Cinema de Amadores; quando eu tiver que pôr o "fade-out" final nesta longa série de artigos, eu proprio me offerecerei a vocês para, no caso de um conselho, de uma sugestão que vocês pedirem, dizer, caso a resposta estiver na minha alçada, o que mnihor parecer a um "fan" como todos nós somos.

O Cinema de Amadores não arruina a ninguém; muito pelo contrario, elle poderá ser o meio, como o foi para o nosso amigo da Phebo Brasil Film, Humberto Mauro, de se chegar a ser um bom director. Centenas de rapazes que me lêem, estou mais do que certo desta verdade, possuem camaras cinematographicas de amadores; mas amadores propriamente, no sentido que lhe venho dando de umas semanas para cá, por intermedio destes artigos, isso elles absolutamente não são. Sei de um rapaz intelligente, conhecedor até certo ponto de Cinema, que, aliás, é quem possue melhores desejos de seguir o caminho do Humberto Mauro, mas que absolutamente não obtem nada que preste com a sua camara de amadores; por que? A resposta é simples: Porque elle não procura estudar essa camara, porque não quer saber a razão de uma cremalheira na engrenagem, porque elle não quer comprehender a importancia do systema "F" em photographia. Isto é tão certo que, certo dia, estando eu conversando com elle, negou completamente o conhecimento desse mesmo systema.

Mas vamos pôr esses detalhes puramente particulares de banda e entrar na conversa que nos interessa.

Falta-me ainda tocar em certos pontos desse nosso estudo sobre o Cinema de Amadores. Parece que a rapaziada que possue camaras de amadores, já não digo no Brasil, mas aqui no Rio, não tem muita vontade de entrar de facto no assumpto; os que se encontram ao meu lado (queiram desculpar, mas não é presumpção, que diabo!) acham-se electrizados e já planejam a filmagem de uma pelliculazinha neste anno que agora começa. Não é brincado; não estou fazendo fita. Quero sómente provar a vocês que uma camara para amadores não serve sómente para a gente filmar o bebê do cunhado sentado na relva ou o primo mais proximo a jogar foot-ball, no quintal.

A idéa desse film ainda não foi escolhida. Si os que me lêem quiserem suggerir uma, aceitaremos com muito gosto, para ser discutida. Na especie de club cinematographico que formamos, aqui em Icarahy, que é aonde eu moro, o rapaz que vae ser o nosso estrellito se chama Rodolpho. A estrellita ainda não escolhemos. Isso dependerá dos "tests" cinematographicos. Já temos um photographo-chefe para preencher a função de realizar os "stills" para publicidade. Agora vamos aproveitar os mezes de Março, Abril e Maio, isto é, a passagem da estação calmosa para a estação das chuvas, quando o sol não deverá ser tão forte como é actualmente.

Confirme disse mais acima, ainda não temos uma idéa, que é assim como quem diz: o "plot". Esse "plot", para vocês comprehenderem bem o sentido, escreve-se da seguinte maneira. E' assim como o arcabouço do scenario a ser construido, já que hoje, a não ser em casos extraordinarios, quasi sempre se escreve directamente para o Cinema, e é essa a melhor maneira de assim se fazer.

Supponhamos que uma pequena môra perto da praia. Supponhamos que um rapaz forte, sympathico, ama, adora essa pequena. Agora supponhamos que ha um pirata, um rapaz cheio de tapeações. Está feito o eterno triangulo. Agora é só idear um "cli-

O desenvolvimento do Cinema de Amadores no nosso PAIZ

A Questão Direciorial

(DE SERGIO BARRETO FILHO, ESPECIAL PARA "CINEARTE")

max" real e convincente, mas sem muitas historias e sem muitas complicações, porque, é claro, estamos falando de Cinemas de Amadores...

Escreve-se essa idéa, como quem faz uma composição escolar, não sabem? Pois é assim. Mas usando o mais possivel de phrases curtas, suggerindo o necessario apenas. E agora, quanto ao principal, chegamos ao ponto, a tecla em que eu ia bater, e que deixei de tocar há já uma porção de paragraphs.

Esta tecla é a função do director no Cinema de Amadores.

No Cinema profissional, o director é assim uma especie de potentado, mas nem tanto, a não ser em casos especiaes; e mesmo, nesses casos especiaes, veja-se o que aconteceu com Von Stroheim, quando se fez de fino com a Universal: foi posto no olho da rua.

No Cinema profissional, o director é, na verdade, quem escolhe o argumento, quem o modifica á sua melhor concepção do que vae ser filmado, escolhe os artistas, suprime uns, admite outros, escolhe o vestuario, indica como construir as montagens, escolhe as locações, diz si se vae ou não filmar hoje, si se vae filmar amanhã, influe na edição do film, e até na publicidade.

Mas no Cinema profissional não é o director quem entra com os dinheiros. E ahi é que o callo aperta...

Muita vez um Mal St. Clair tem que escolher entre ou dar o braço a torcer ao productor ou ser posto no meio da rua. Veja-se o exemplo de tantos... Será preciso andar citando-os?

No Cinema de amadores, tratando-se de uma associação em regra geral fundada por esse mesmo que vae ser o director, a questão muda de figura, porque elle, o director-amador, vae ter mais liberdade para filmar o que quizer; mas, por isso mesmo, é que elle precisa ser o que mais e melhor entenda de Cinema entre o grupo que se formar; é preciso que elle tenha muito bom-senso para escolher a idéa que mais convier, é preciso que tenha muito senso artistico para poder infiltrar no filmzinho um pouquinho de Cinema puro, etc. E ter tudo isto junto em uma mesma pessoa é preciso a gente reconhecer que é um buraco...

"BARRO HUMANO". JÁ TÃO FALADO, É TODO FEITO POR AMADORES, AFINAL DE CONTAS

A melhor solução é a reunião. A realização dessas conferencias a que já me referi podem solucionar tudo muito satisfactoriamente.

Uma vez formado o club de amadores, uma vez adquirido o material, que deve ser composto de uma camara, um projector, uma camara photographica, uns tres rebatedores, algum vestuario e algum material de publicidade, porque não reunir os membros desse club, sob a presidencia do director-amador e deixal-o pôr em discussão as doze questões que compõem justamente o estudo que nós estamos fazendo?

No Better Pictures Club, a que já me venho referindo diversas vezes, o director-amador convoca essas reuniões e submete primeiro á aprovação a "idéa" da continuidade a ser realizada.

E' claro que essa "idéa" será discutida por todos, mas, pelo simples facto de ser o director o que deve possuir maior conhecimento da importancia dessa "idéa" no film de amadores, é claro do mesmo modo que são as suas opiniões que devem ser mais discutidas e pesadas por todos.

Depois de aprovada a "idéa", o proprio director pôde se encarregar de scenariar-a. E depois de lido o scenario deante de todos os membros do nosso club de amadores, passa-se então á escolha dos interpretes. Mais uma vez entra aqui em larga proporção a importancia da opinião direciorial. Fulano diz que a pequena da esquina quer ser a estrellita mas que ella não é photogenica, que é melhor a sicrana, etc. E então começam os "tests" para se ver quem melhor poderá desempenhar o papel de uma Clarisse Boa, etc.

E então começa a farra...

"E' prohibido tirar um fiapo com a estrelinha".

"Não se permitem as divulgações da ultima".

Depois de pregados esses cartazes no escriptorio, mandam-se fazer um ou dois interiores (o mais simples possivel, só para os primeiros planos, por exemplo) no marceneiro da esquina, e cobrem-se-nos com o mesmo papel pintado que forra a sala da casa onde se vae tirar o unico verdadeiro interior; já aqui o director não faz muita força. Depois, vem a publicidade, o director dá (algumas, só) suggestões ao chefe da publicidade, e, enquanto elle, o director, anda aos domingos, a manejar o megaphone e o seu operador anda a mover a manivela, o photographo-chefe apanha os "stills" das scenas destinadas á publicidade, e o director manda filmar a scena.

Imaginemos agora a filmagem de uma dessas scenas.

O nosso director-amador conferencia primeiro com o operador:

— Que diaphragma vae você usar?

— O foco curto com um iris bem apertadinho; veja que lindo dia de sol. Mas o diabo é que o sol está justamente por traz do conjunto que ficava bem.

E a camara é levada para outro logar.

— Aqui fica bem, não acha você? diz o operador-amador.

— Sim, tem razão. Mas ponha a machina nessa direcção e use o diaphragma conforme eu estou dizendo; vou explicar a scena á Direcção e aos outros. Esta locação está muito bem.

E o nosso director-amador vae e diz aos interpretes:

— Olha, Direcção você entra em campo por este lado, passeando despreocupadamente, mas com finura, põe elegante sem pretensão, sem apresentar a idéa de uma namorada; enfim: sem dar a idéa de que você é uma melindrosa. Você vem pela alameda, entra em (Termina no fim do numero)

O Moderno Cinema Brasileiro

A mocidade está tomando conta do nosso Cinema. Raul Seinoor e Neuza Dora, da "Religião do Amor", Reynaldo Mauro de "Barro Humano" e Nita Ney e Luiz Sorôa de "Braza Dormida". Eles estão vindo dos lares. Não do palco. Verdadeiros amadores. Estão vendo que o nosso Cinema não é apenas uma questão de arte. É uma causa do Brasil. E se os "fans", o público enfim, sympathizar com eles, ninguém impedirá o progresso e o sucesso do nosso Cinema. E o grupo está engrossando...

CINEARTE

6

16 — I — 1929

2.12 O moderno cinema brasileiro
(Cinearte, v.3, n.151, jan.1929)

Obedecendo às regras da boa publicidade por meio da divulgação massiva de fotos, aspecto da cultura hollywoodiana repetida em *Cinearte*, *Barro humano* está impresso nas fotos de filmagem e das atrizes, material de divulgação que servia como exemplo nas colunas técnicas de Barreto Filho. Todas essas referências aos filmes brasileiros e a forma como eram publicizados conectavam o cinema nacional ao *modus operandi* norte-americano. A empolgação com o filme nacional, porém, não era fruto de mera ingenuidade, mas parte de uma estratégia de criar, antes de tudo, uma imagem estelar do cinema nacional. O sucesso de público e crítica de *Barro humano* só viria comprovar como o nosso cinema estava no caminho certo: “O Cinema de Amadores, compreendido como eu o compreendo, não é, afinal de contas, mais do que um reflexo do Cinema Profissional. E se no Cinema Profissional as coisas se dão assim, por que não hão de se dar do mesmo modo no Cinema de Amadores?” (*Cinearte*, “O desenvolvimento do Cinema de Amadores no nosso país”, v.3. n.152, jan.1929, p.18).

O começo de 1929 foi marcado por extremo otimismo e um total de 11 filmes brasileiros produzidos. Dificuldades, no entanto, persistiriam ou se tornariam mais agudas com a chegada do cinema sonoro. Se o entusiasmo quanto ao cinema nacional teve um mínimo respaldo com *Barro humano*, no geral imperava um clima exagerado, uma faceta da publicidade, só que em sinal invertido: “ao invés do cinema brasileiro – que teimava em existir mas não existia – servir à propaganda, esta é que deveria provocar a existência desse cinema” (GOMES, 1974: 343).

Nos escritos de Barreto Filho, era forçoso criar uma imagem do nosso cinema e realçar as nossas vantagens em relação aos Estados Unidos, uma tentativa fantasiosa de inverter os sinais da nossa precariedade:

A cidade do Rio de Janeiro é em tudo superior a Los Angeles para os fins da indústria cinematográfica. A uma hora no máximo do centro da cidade pode-se encontrar a floresta virgem; pode-se encontrar oceano, bahias, ilhas, praias desertas, cidades arrabaldes, enfim: tudo quanto requerem as mais diversas espécies e modalidades de locações. O diretor lá fora tem que se preocupar com as locações. Aqui? Ah, aqui a coisa é outra! E o cinema brasileiro bem sabe disso... (*Cinearte*, “O desenvolvimento do Cinema de Amadores no nosso país”, n.155, fev.1929, p.26).

À parte o que era desejo de indústria, em suas críticas aos estabelecimentos que forneciam materiais para amadores, percebemos uma reverberação mais real quanto ao estado das coisas no Rio de Janeiro. Como cronista dessa cena, Barreto Filho descreve seções organizadas nas casas especializadas e as dificuldades encontradas pelos amadores no uso de

equipamentos e na qualidade dos materiais disponíveis na cidade. Aos poucos ele compartilha notícias de atividades de clubes internacionais e incentiva a criação de associações no Brasil. O cinema educativo também desponta como assunto que será ampliado para algumas colunas de "Cinema de Amadores" e, posteriormente, para a seção especial "Cinema Educativo", também escrita por Barreto Filho.

O papel de cronista e de figura influente na cena amadora é o que marca a coluna "Cinema de Amadores". A campanha de Sergio Barreto Filho pela técnica como ideal civilizatório e mais do que necessário para a constituição de um verdadeiro cinema nacional continua presente. Ao mesmo tempo, incentivados pela troca de informações com o colunista, amadores ao redor do Brasil começam a criar associações e notícias sobre filmagens em diversas cidades do país, que circulam pelas páginas da revista. Em meio a mais e mais informações técnicas sobre equipamentos, processos de revelação e vocabulário técnico, a troca de correspondências e o anúncio de associações formam um primeiro capítulo da cultura amadora que chamaremos aqui de “institucionalizada”. Um estudo mais aprofundado das colunas publicadas entre 1929 e 1932 permitirá compreender não somente as demandas do grupo de *Cinearte*, mas também de cineastas amadores ao redor do Brasil.

2.3 "Cinema de Amadores"

Publicada entre março de 1929 e fevereiro de 1933, a coluna “Cinema de Amadores” terá como marca fundamental a personalidade de seu redator. O sucesso da coluna anterior parece ter levado *Cinearte* a torná-la permanente. Interpelando diretamente os amadores brasileiros para que produzam e enviem fotos e contribuições para a coluna, o seu incentivo renderá frutos: a troca de informações e a formação de clubes de amadores se intensificam no decorrer dos anos. Editada semanalmente, a maioria das colunas são traduções de manuais técnicos e artigos de revistas estrangeiras, como: *Movie Makers*, *Photoplay*, *Kodakerias* (revista fotográfica trimestral editada em castelhano pela Kodak), *Home Movie Scenario Book* e publicações francesas, além da italiana *Guida Pratica Della Cinematografia*, da série Manuali Hoepli.

A dimensão internacional passa aqui a se tornar muito mais evidente. Barreto Filho afirma inclusive que amadores brasileiros e norte-americanos têm trocado correspondências desde 1923 e se irrita com uma pergunta enviada por uma americana questionando o nosso

nível de modernidade: "Que qualidade de automóveis usam vocês aí no Rio de Janeiro, se por acaso existe algum?", ao que Barreto Filho responde: "É ou não é de fazer ferver o sangue?"

Agora ainda mais atrelado ao universo do amadorismo, as associações estrangeiras serão referência com diversas citações às atividades de clubes de amadores norte-americanos. A fonte das notícias é a *Movie Makers*, revista oficial da Amateur Cinema League, sediada na cidade de Nova Iorque. A importância do clube no contexto americano é extremamente marcante pelo seu caráter agregador e, nas suas páginas, são noticiadas atividades de clubes ao redor dos Estados Unidos. Rochester, cidade sede da Kodak, tinha ativa cena amadora e, para Barreto Filho, ela podia ser considerada a Hollywood do cinema amador.

The fall of the house of Usher (James Sibley Watson e Melville Webber, 1928)⁶¹, produzido pelo clube de Rochester, recebe atenção especial nas primeiras páginas, assim como textos do diretor de fotografia James Watson, todos oriundos da revista *Movie Makers*. Interessante notar que, no texto traduzido, a intenção dos diretores e a percepção do trabalho do amador para o clube de Rochester não era a de se aproximar do cinema feito em Hollywood (ver Anexo - Figura 17). Segundo suas palavras:

Seria uma tolice imaginar que a produção do filme de amadores é a imagem viva, o reflexo de uma produção do filme de profissionais. Há inteira dessemelhança entre uma coisa e outra. O cinema de amadores não pode seguir os mesmos métodos de produção do cinema profissional. Há inteira dessemelhança entre uma coisa e outra. O amador que começa por querer competir com o profissional é destituído nas suas atividades logo no princípio (*Cinearte*, "Cinema de Amadores", v.4, n.161, mar.1929, p.12).

Inspirado em um conto de Edgard Allan Poe, o filme é uma realização experimental⁶² com diversos truques de filmagem, como dupla exposição e distorções ópticas. James Watson e Melville Weber, ambos egressos da Universidade de Harvard, eram intelectuais que trabalhavam com arte. James Watson, formado em Medicina, era editor da importante revista literária *The Dial*, dedicada à literatura moderna e às artes em geral. Webber era pesquisador especializado em arte medieval e, além de professor de história da arte na Universidade de Rochester, era diretor assistente do Memorial Art Gallery na mesma cidade (JACOBS, 1949). A origem desses dois diretores importa na medida em que o cinema amador era um espaço de experimentação para intelectuais e artistas que buscavam no cinema novas formas de expressão, uma possibilidade aberta pelas câmeras de pequeno formato.

Parte do cinema de experimentação norte-americano nesse período provinha da seara

⁶¹Filme disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=epxQIOIYNAo>. Último acesso 15/07/2016.

⁶²No mesmo ano, Jean Epstein fez sua adaptação de *The fall of the house of Usher*.

amadora – arquitetos, fotógrafos, artistas, escritores –, muito influenciada pelo movimento *avant-garde* europeu⁶³. A influência mostra campos e circuitos artísticos em estágios de reconhecimento diferentes:

Na Europa, o termo para os empreendimentos experimentais – *avant garde* – assume uma conotação intelectual. Os experimentalistas americanos viram seu trabalho deduzido como “amador”. A expressão não era usada em sentido elogioso, mas depreciativo (JACOBS, 1949: 113, tradução nossa).

O movimento de vanguarda europeu era reconhecido pelo universo artístico e intelectual, enquanto o cinema de experimentação nos Estados Unidos era ainda disperso e não conectado, produção de “meros amadores”. A historiografia e o movimento experimental norte-americano do pós-guerra viriam recuperar a produção de cineastas diletantes, postos agora sob a luz do cinema experimental, artistas que buscaram formas diversas de expressão cinematográfica (JACOBS, 1949).

Barreto Filho em nenhum momento denota a contradição entre o cinema amador defendido por Watson e a sua visão. Na verdade, o filme não circulara para além do circuito norte-americano e sua coluna se ocupava basicamente da tradução de textos da *Movie Makers*. Ele não devia conhecer profundamente o cinema de experimentação ou de vanguarda, mas tal filmografia não lhe era totalmente alheia. Seria anacrônico “exigir” uma discussão sobre o cinema experimental no Brasil nesse período, pois não era definitivamente uma questão no horizonte de quem fazia ou escrevia sobre filmes. Mesmo os jovens de *O Fan*, menos afeitos ao cinema hollywoodiano e industrial, não demonstravam interesse na defesa de um cinema de vanguarda como o produzido na Europa, com o qual pelo menos Octávio de Faria teve contato quando de sua viagem a Paris no final dos anos 1920. Ismail Xavier comenta, inclusive, a recusa veemente: “quando a proposta europeia de um cinema abstrato é incisiva, como no caso de Germaine Dulac, a rejeição também o é. Octávio fala da ‘ideia ingrata’ de Dulac e Plínio comenta que a francesa nunca atingiu o fim pretendido” (1978: 226).

Mas termos como *avant-garde*, cinema puro e cinema artístico eram utilizados pelos críticos de *O Fan* e *Cinearte*, sem que eles refletissem, necessariamente, uma atenção à faceta experimental do cinema. Interessa notar como esses termos circulavam. Uma das formas com que o cinema de *avant-garde* era encarado no período está na percepção de *O Fan* sobre *Barro humano*, como apontado por Felice:

⁶³ Lewis Jacobs (1949) cita, entre as influências do período, *O gabinete do Doutor Caligari* (Robert Wiene, 1920); *Entracte* (René Clair, 1924); *Ballet mécanique* (Fernand Léger, 1924); *La chute de la maison Usher* (Jean Epstein, 1928), entre outros.

Quando os cineclubistas classificaram *Barro humano* como o “primeiro filme de *avant-garde*” brasileiro, pareciam estar menos preocupados em inserir a obra em qualquer escola ou movimento da ocasião, do que interessados em indicar aos olhos dos homens letrados da época como deveria se dar a recepção deste filme brasileiro em relação ao restante da produção nacional. Uma estratégia intelectual que visava legitimar o ideário e a prática daquele grupo de pensadores entre os seus pares mais ilustres – intelectuais e literatos que, em sua maioria, pareciam não acreditar que o cinema se prestava a abordagens mais consistentes e aprofundadas, como desejava o Chaplin-Club (FELICE, 2012: 97).

Para *O Fan*, a legitimação do cinema como arte era importante em um cenário em que poucos reconheciam o cinema enquanto tal. Cinema de *avant-garde*, nesse caso, era um cinema artístico e não mera diversão, cultura de massa. A consequência estética desse esforço de legitimação foi a defesa ardorosa do cinema como uma arte puramente visual, arte que foi corrompida com o advento do som, que, além de prender novamente o cinema ao teatro, era mais um desenvolvimento pautado pelo mercado cinematográfico. Em nenhum momento, porém, as investigações estéticas das vanguardas dos anos 1920 são defendidas claramente como alternativas ao cinema industrial (FELICE, 2012)⁶⁴.

Em sua relação com o cinema de vanguarda ou de experimentação visual, Barreto Filho, até mais do que outros redatores, era tomado pelo tecnicismo e por um ideário moderno calcado nos feitos industriais e tecnológicos. Na coluna intitulada "A poesia da máquina", a relação entre o novo maquinário moderno e o cinema evidencia como tal perspectiva eliminava espaço para uma outra compreensão do moderno:

Nada existe que mais insistentemente influa na vida deste século do que a máquina, os titãs modernos criados pela Engenharia. Hoje, tudo é máquina, tudo é engenho. Acorda-se fazendo o café em máquinas, tirando o pó das cortinas e móveis por meio de máquinas (...). De tudo que apresenta um movimento, a máquina é hoje o que mais nos interessa. Nada mais lógico, pois, que a máquina chame sobre si atenção de uma outra máquina cuja função é gravar, arquivar o movimento. Por estas razões, a máquina fica sendo um assunto que se recomenda ao cinematografista, seja qual for a forma escolhida: uma prensa, um guindaste, uma locomotiva (*Cinearte*, "Cinema de Amadores", v.5, n.234, ago.1930, p.22).

⁶⁴Em *O Fan* e *Cinearte*, a discussão sobre as formas perde sempre lugar para a afirmação de um cinema brasileiro digno de reconhecimento, um processo de legitimação que precisa se diferenciar da produção nacional corrente. No caso de *Cinearte*, próxima demais de uma imagem de país indesejada e atrelada à sobrevivência de seus produtores; no caso de *O Fan*, um cinema que não atinge valor puramente artístico. A oscilação ou o uso dos termos condensam na linguagem essa inadequação entre o ideal e a realidade.

Tal introdução serve para escrever sobre filmes como *A roda* (Abel Gance, 1923), cujo enredo gira em torno da vida do engenheiro ferroviário Sisif, e *La tour* (1928), curta-metragem de René Clair sobre a Torre Eiffel. São filmes que tratam realmente de grandes feitos da engenharia de forma poética, mas Barreto Filho procede ao elogio do maquinário sem debater as formas de expressão utilizadas pelos cineastas. Ele amplia a dimensão maquínica novamente para as formas de filmagem e de trabalho com a câmera, sempre a partir de uma linguagem técnica.

O filme moderno, na concepção do colunista, é aquele que não se reduz à mera captação de ações, como os que registravam fenômenos ou acontecimentos nos quais “o movimento físico não é uma atuação, uma representação, no sentido dramático do termo”; é aquele decupado em diversas cenas e que se utiliza de montagem e *close ups*, artifícios específicos da linguagem cinematográfica. A continuidade é tão fundamental quanto o *scenario*, peças da engrenagem do filme moderno: “Hoje em dia, a técnica do filme não é menos complicada nem menos detalhada que a de qualquer outra indústria similar... até certo ponto. O automóvel, por exemplo, hoje em dia o filme é como um automóvel” (*Cinearte*, “Cinema de Amadores”, v.04, n.190, out. 1929, p.19). O filme é como um carro e o cineasta, um engenheiro criador.

2.3.1 A cena carioca, a Casa Pathé e os filmes da coleção Pascoal Nardone

Para além das referências um tanto incongruentes em relação ao filme moderno, Barreto Filho atua como um cronista da cena cineamadora carioca e de eventos que mobilizaram a cena local, notícias que apontam mais claramente para a realidade da prática amadora. Dentre os eventos noticiados, estão a filmagem de *Ganga bruta*, no qual o redator fez uma ponta, “O incêndio de São Paulo”, acidente que ocorre durante uma projeção doméstica que causou a morte de seis crianças⁶⁵, e a chegada do Graf Zepellin ao Rio de Janeiro. Eventos de lançamentos de equipamentos para o cinema amador nas casas especializadas também são divulgados, assim como críticas aos serviços prestados. A Casa Lutz foi criticada pelo seu péssimo serviço de atendimento. A *Société-Franco Bresilienne du Pathé Baby*, por outro lado, recebeu elogios e atenção especial.

⁶⁵ Os jornais alertavam para o perigo dos equipamentos e das bitolas domésticas, mas Sergio Barreto Filho faz questão de reforçar que o incêndio fora causado pela queima de um filme em nitrato 35mm e que as películas 9.5mm e 16mm eram produzidas com o acetato de celulose, o não-inflamável *safety film*.

A proximidade entre o redator e os funcionários da casa Pathé-Baby pode ser facilmente percebida no anúncio da saída do gerente F. Nicout: “foi uma perda para os amadores porque Nicout era muito estimado e distinguia principalmente pela bondade com que tratava a todos. Ao antigo gerente, a *Cinearte* deseja muitas prosperidades no seu novo negócio” (v.4, n.166, mai. 1929, p.19). Substituído por outro francês, R. Gaudin, diversas atividades são desenvolvidas em conjunto com os funcionários da casa, uma estratégia de marketing evidente para a difusão dos equipamentos franceses.

São nas notícias dedicadas à Pathé que encontramos informações sobre Paschoal Nardone, laboratorista e funcionário da casa. Na coluna do dia 29 de janeiro de 1930, Sergio Barreto Filho elogia o trabalho laboratorial efetuado por Nardone. Nas notas sobre o casamento de Ruy Galvão e Glória Santos, atores e produtores do filme *Meu primeiro amor!*, a Casa Pathé presenteia o casal com um filme de casamento. Paschoal Nardone foi o *cameraman* convocado para a ocasião:

É-me impossível deixar de apontar aqui o cavalheirismo do Sr. R.Gaudin, presidente da Casa Pathé. Quando a Pathé soube que no dia 26 o diretor de um filme brasileiro ia casar-se com a própria estrela do filme, encarregou o chefe dos laboratórios Pathé de filmar toda a cerimônia. Esse chefe dos laboratórios já foi apresentado aos amadores pela nossa seção e por mim mesmo. É o Paschoal. Embora no dia 26 o nosso amigo tivesse já um compromisso, antes das 4 horas, lá se achava presente o Paschoal com outra motocâmera ao lado, vários chassis e uma objetiva Zeiss de primeira ordem (...). Ao sair, reconduzindo o Paschoal aos laboratórios, lembrei-me de agradecer o Monsieur Gaudin a gentileza da Casa Pathé. Depois de revelado, cortado, colado e enrolado numa bobina de 100 metros, o filme será oferecido ao Ruy Galvão. Ruy terá o seu casamento para mostrar a filhos e netos (*Cinearte*, "Cinema de Amadores", n.220, mai.1930, p.9).

Os filmes de Nardone foram os únicos encontrados em arquivo referente ao período aqui analisado. Filho dos imigrantes italianos Natale e Concetta Nardone, Paschoal Nardone nasceu no Rio de Janeiro em 7 de Agosto de 1896. Trabalhou em uma joalheria antes de assumir o cargo técnico na firma Pathé. No início dos anos 1980, a coleção de filmes de Nardone foi recolhida pelo pesquisador Fernando Campos e depositada no Arquivo Geral do Rio de Janeiro. Um trabalho de catalogação inicial dos 123 rolos em 9.5mm foi realizado em 2013.

Um primeiro olhar para esse acervo identificou categorias comuns aos filmes produzidos e projetados em ambientes domésticos, como filmes ficcionais e documentais, filmes de família e registros de eventos públicos. Diante da variedade da produção e da ausência de informações complementares, não é possível afirmar se todas essas imagens

foram realizadas pelo próprio Paschoal Nardone ou se esses rolos pertenciam ao espólio da Pathé-Baby, posteriormente recolhido e guardado pelo ex-funcionário. Considerando as datas dos eventos públicos registrados, que incluem obras de reurbanização da cidade do Rio de Janeiro e a chegada do novo cardeal da cidade, podemos inferir que as imagens foram realizadas em um período que se estende da metade da década de 1920 até o ano de 1930 (FOSTER; LEÃO, 2015).

Dentre os filmes finalizados, e não somente registros, foram identificados três títulos: *Amor sertanejo*, *Punhal malaio* e *Copacabana*. O primeiro teve o enredo identificado com a ajuda das cartelas e conta a história da paixão não correspondida de José por Maria, que, por conseguinte, é apaixonada por Paulo. Em um ataque de raiva, José mata o rival e acaba preso e sem o amor de Maria. O segundo, devido ao alto grau de deterioração, não pôde ser devidamente identificado, a não ser que o rolo preservado se tratasse de uma segunda parte do filme. Quanto a *Copacabana*, o filme mostra imagens documentais da calçada do hotel Copacabana Palace e o tráfego de automóveis. Os créditos trazem como autor Paulo McDowell.

Além dos filmes finalizados, o acervo inclui pequenas ficções do catálogo Pathescope, com as comédias de Harold Lloyd e filmes de família com imagens de crianças brincando no quintal e uma cerimônia de casamento. Entre os registros de eventos locais, temos *As obras de remodelação do largo da Carioca*, *A chegada de Dom Sebastião Leme*, *A procissão de Nossa Senhora da Salete*, *Ressaca acontecida no Rio de Janeiro em Julho de 1925*, *Festa da milagrosa Senhora da Penha*, *Câmara dos Vereadores*, *Arredores da Avenida Central* e *Casa Magalhães em Inhaúma*. Os filmes apontam para uma atenção com a cidade e para a possível inclusão desses trechos em noticiários da Pathé.

Em relação aos filmes finalizados, pela presença de letreiros em português, a princípio tais títulos poderiam ser versões brasileiras de filmes que faziam parte da filmoteca Pathé-Baby. No entanto, não foram encontrados quaisquer registros de filmes nacionais ou estrangeiros com esses títulos. Como são filmes que trazem lugares e temas brasileiros, outra hipótese é a de que poderiam ser filmes ficcionais produzidos por amadores do país e finalizados com intertítulos nos laboratórios de Nardone.

2.13 Usos diversos do filme 9.5mm

Filmes familiares, materiais de demonstração de equipamentos amadores, cartela do filme ficcional *Amor sertanejo* e *Copacabana*, filme de Paulo McDowell - Coleção Paschoal Nardone, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro

O cinema ficcional, produção privilegiada por Barreto Filho, é o que predomina nas informações enviadas por amadores ao redor do país que passam a responder aos constantes incentivos. Em 1929, podemos perceber uma intensa produção de filmes e atividades em diversas cidades do país e a primeira filmagem amadora é anunciada em abril:

Deverá ser iniciada esta semana as filmagens de *Escrúpulo* (título provisório), de acordo com um cenário escrito especialmente para um grupo de amadores do Rio de Janeiro e Niterói. Embora de poucas pretensões, deverá ser esse o primeiro cenário de amadores filmado no Brasil. Esperamos que a sorte ajude os pioneiros (*Cinearte*, "Cinema de Amadores", v.4, n.163, abr.1929, p.18).

A partir daí, seguem variados anúncios de associações e filmagens ao redor do Brasil, indícios da formação de uma cena cineamadora articulada, dedicada à produção de filmes e engajada nos caminhos do cinema profissional da época.

2.3.2 Associações, filmes e a imaginação cineamadora

A primeira organização anunciada na coluna é a Associação de Cine Amadores Cinearte Film por Sr. Ribeiro, em São Paulo, no dia 29 de maio de 1929; seguida pela Beryllus-Film do Brasil, União Cinematográfica de Amadores por Alfredo Fomm⁶⁶ (São Paulo); Cine-Club de Amadores por Sátiro Borba (Porto Alegre); Amadores Brasileiros Cinematográficos (ABC) por Jorge Julien e Castor Victorino Coelho; e Sociedade Brasileira de Cinegrafistas Amadores por Jurandyr Noronha (Meyer, Rio de Janeiro).

As notícias e as fotos enviadas indicam a produção de diversos filmes. Em 1929: *Escrúpulo*, grupo de amadores do Rio de Janeiro e Niterói; *Degraus da vida*, escrito por Lourival Agra; *Idade das ilusões*, pela Beryllus-Film do Brasil (ver Anexo - Figura 16); *Garantido o seu*, por Frederico Seliger; *Ponte fatídica*, por Sátiro Borba; *Ingenuidade*, de Jorge Julien. Em 1930 e 1931, *As férias de Durval*, *O aventureiro*, *Os olhos do morto*, *Fora*

⁶⁶ Alfredo Fomm Vasconcellos, que anunciava ser dono de um laboratório nas cartas para Barreto Filho já nos anos 1920, foi dono do laboratório de produção e finalização de filmes a Vascotécnica Filmes, nos anos 1950. Como veremos mais adiante, Fomm também participou de atividades no Foto-Cine Clube Bandeirante. A coleção Vasconcellos, depositada por sua filha Isabel Vasconcellos na Cinemateca Brasileira, em 2003, é a maior coleção amadora depositada no acervo da Cinemateca Brasileira, com imagens produzidas entre 1930 por diversos membros da família. Nesses filmes de família, Alfredo testava as novidades que chegavam ao seu laboratório, como as câmeras Auricon que permitiam a captação de som em sincronia com a imagem. A série "Ariconadas" é uma clara demonstração dos aspectos lúdicos envolvidos na produção amadora e o encantamento com a técnica. Alfredo Fomm Vasconcellos foi ainda produtor de TV nos anos 1950. Seria preciso fazer uma prospeção mais detida para verificar se existem materiais amadores produzidos no contexto aqui analisado.

da lei e *Cavaleiro das sombras*, produzidos pela Amadores Brasileiro Cinematográficos (ABC) e *Regeneração*, pelo Cine-Club de Porto Alegre.

Todos os amadores envolvidos na criação das associações mantinham, em graus diversos, troca de cartas com Barreto Filho, cujas respostas eram publicadas no final das colunas. A maioria das missivas dizia respeito a questões técnicas, outras revelavam as dificuldades de produção, como denota este trecho de Frederico Seliger, de São Paulo, sobre o início das filmagens de *Garantindo o seu*:

Com esta venho confirmar a notícia da minha carta anterior sobre o início da filmagem de *Garantindo o seu*. Já apanhamos algumas cenas que saíram boas. Mas é um trabalhão dos mil diabos para se fazer tudo direitinho quando ainda não se tem a prática necessária: com o tempo, porém, tudo há de ir. Fizemos algumas provas de fotogenia e, é interessante, parece que o "olho" da câmera possui uma força de atração irresistível, que puxa para si o olhar da estrela ou do estremo (sic) que se encontra pela primeira vez diante da câmera em movimento. Eu me cansei de falar que não olhassem diretamente para a objetiva, mas qual! De vez em quando era preciso tirar pelo menos um fiapo.

Infelizmente, como só podemos filmar aos domingos e feriados, e quase sempre nesses dias é o que o bom do São Pedro faz cara feia, não tivemos mais ocasião de continuar nossa filmagem, ainda mais porque as cenas, que agora precisam ser tiradas, se passam na represa de Santo Amaro, onde quase que pode-se dizer chove trezentos e sessenta e cinco dias por ano.

Um fracasso foi o nosso fotógrafo incumbido de tirar as poses para o material de publicidade. Não tirou nada que preste e, se não fosse isso, já lhe poderia ter mandando algumas fotografias, mas assim que tirarmos umas novas, e se saírem boas, serão logo enviadas para o Sr. ver mais ou menos o que estamos fazendo (*Cinearte*, "Cinema de Amadores", v.4, n.177, jul.1929, p.18).

Os percalços de filmagem narrados são um respiro diante de tantas normas expostas ao longo dos anos de muita teoria e pouca prática. Em outubro, Seliger visita a redação de *Cinearte* e troca informações sobre a situação do cinema amador em São Paulo. Reclama, primeiramente, da ausência de publicações especializadas, indicando a influência que Barreto Filho devia ter em um cenário de informações escassas. Contrariando o usual, Seliger filma com um câmera Enemann 35mm, sendo que o uso da película profissional aumenta os custos da filmagem de *Garantindo o seu*. Seu desejo, para ajudar a produção de filmes amadores, era a fundação de um clube de amadores a ser patrocinado por *Cinearte*. Barreto Filho apoia a ideia e sugere a organização de um congresso de amadores brasileiros para pensar o funcionamento de tal organização. Por último, Barreto Filho projeta um filme amador de Ramão Planelha, de Porto Alegre, com intertítulos e viragens, que muito agrada ao paulista: "Aí fica o elogio de um para o incentivo do outro. E que o Cinema de Amadores vá tocando, é

o que eu desejo!".

Seliger, interessado na formação da associação, busca contatar outros amadores em São Paulo, como Alfredo Fomm, da União Cinematográfica de Amadores. Barreto Filho lhe passa o endereço de correspondência e informa que o amador estava tentando se juntar à equipe de *Às armas*, um projeto dos estudantes de direito Plínio Castro Ferraz e Joaquim Garnier, em São Paulo. O filme, depois de ter sido inicialmente dirigido por Ferraz e produzido por Garnier, acaba nas mãos de Octavio Gabus Mendes, redator de *Cinearte* na capital paulista. Ferraz, completamente inexperiente na prática cinematográfica, se dizia formado por Gonzaga, muito embora nunca tivesse praticado a cinematografia. A força de *Cinearte* era tamanha que se mostrava capaz de capacitar para o cinema profissional qualquer amador. Apesar de ser um empreendimento que contou com a construção de um estúdio, com contrato com atores profissionais e de ter tido exibição em cinemas comerciais, os percalços de filmagem denotam a condição amadora de muitas empreitadas ficcionais do período, assim como a falta de preparo técnico de muitos que se aventuravam na produção profissional (SCHVARZMAN, 2015).

Não foi possível identificar se Fomm teria contribuído de alguma forma nas filmagens de *Às armas*. O que se percebe aqui, novamente, é como a seara amadora e a profissional caminhavam juntas nesses anos de formação do cinema brasileiro. As notícias sobre filmagens nacionais também atiçavam a curiosidade de amadores, que viam nesses trabalhos outra forma de inserção no meio cinematográfico da época.

Degraus da vida, filme a ser escrito e dirigido por Lourival Agra, seguiria um curioso percurso. Em abril de 1929, é noticiada a intenção de filmagem utilizando uma câmera 9.5mm. Em agosto de 1930, fotos de filmagem são publicadas em "Cinema Brasileiro" entre as notícias de filmes em produção no Brasil e, surpreendentemente, quatro meses depois, a foto da cantora Carmem Miranda em *A Scena Muda* traz os seguintes dizeres: "Carmem Miranda, a conhecida e festejada cantora patricia, é também quem faz o primeiro papel do filme de estreia da "Agra Film do Brasil", *Degraus da vida*, de Lourival Agra, que em breve vamos ver" (v.10, n.497, out.1930, p.10). Não existe qualquer registro de que o filme tenha de fato sido finalizado. A última notícia de Agra é a sua foto no texto dedicado aos "Extras notáveis" em *Cinearte*. Tendo atuado em *Barro humano* e *Mulher*, todavia, "o seu ideal é a produção" (v.6, n.283, jul. 1931, p.6-7).

Jorge Julien, de Catanduva, interior de São Paulo, é outro amador ativo. Após algumas cartas enviadas à seção, seu *Ingenuidade* surge em três imagens: Jorge Julien e o operador J. Land em ação, uma cena com os atores Nino Cavalheiro e Helena Julien e a terceira com

destaque para a atriz principal (ver Anexo - Figura 18). Rodado em um ambiente campesino, Barreto Filho logo evoca o curta amador como a *Alma camponesa* (1929), filme profissional estrelado por Lia Torá, do cinema amador. Dirigido por Julio de Moraes a partir de roteiro de sua esposa Lia Torá⁶⁷, a temática do filme, produzido nos Estados Unidos pela companhia Brazilian Southern Cross Production, poderia ter sido uma influência na produção amadora do interior paulista.

2.14 . Helena Julien e Lia Torá: filmes de temática rural

Preocupados com o *star system* amador, muitos anúncios seguem na busca de atrizes, sempre ressaltando o aspecto familiar. A proximidade constante entre os filmes amadores e os profissionais apenas confirmam os ensinamentos de Barreto Filho. Sem ter acesso aos filmes, porém, é mais difícil afirmar em que medida eles conseguiam chegar a algum acabamento narrativo eficiente, como ensinavam os insistentes manuais sobre o “cenário” e a continuidade, ou até mesmo se a imaginação cineamadora permitiu formas de expressão que fugissem ou contrariassem as propostas do redator. O filme de gênero é o que predomina

⁶⁷ Lia Torá foi vencedora do Concurso de Beleza da Fox, realizado em 1927, e que buscava atores latino-americanos para atuarem em Hollywood. Ela assina contrato com a Fox e, na sua trajetória norte-americana, junto ao marido, Julio de Moraes, um herdeiro de grande fortuna, escreve e atua em *The veiled woman* (1929), dirigido por Emmet Flyn e co-estrelado por Bela Lugosi. *Alma camponesa* foi produzido por Julio de Moraes, que custeava a Brazilian Southern Cross Production (GOULART, 2013: 126).

pelas fotos publicadas com cenas de luta, evocando o filme de ação, e pela similaridade temática com outras produções da época.

2.15 Amadores em ação

Afora o ímpeto desbravador dos amadores individuais, a organização das associações amadoras pretendia ter um estatuto profissional, interessadas não somente na feitura de filmes, mas também nas etapas de finalização e distribuição, além de formas de financiamento. O Cine-Club de Amadores, de Porto Alegre, fundado por Sátiro Borba, planejava uma sede própria, um laboratório, um estúdio e uma sala de projeções. Borba já não se considerava um amador, pelo fato de ter trabalhado na produção da Ita Fime *Alma que*

redime (1927), de E.C. Kerrigan, e também por ser diretor do Grêmio de Atores Teatrais, com o qual dirigiu *A ponte fatídica*. A primeira versão do filme se perdeu em um incêndio e a segunda seria filmada em 1931.

Cine-Club de Amadores produziu quatro filmes – duas versões de *A ponte fatídica*, *Medo* e *Regeneração* –, todos dirigidos por Sátiro Borba e com fotos publicadas (ver Anexo - Figura 19). Uma presença constante na seção de cartas, elas indicam um amator em movimento: antes enviadas de Porto Alegre, ele passa a remetê-las de Nova Friburgo (Rio de Janeiro), Petrópolis e depois da Capital. No final de 1931, ele se conecta com amadores do Rio de Janeiro e anuncia a produção do roteiro de *Cavalheiro das sombras* junto aos Amadores Brasileiros Cinematográficos, associação sediada no bairro de Pilares, zona norte do Rio de Janeiro.

A Amadores Brasileiros Cinematográficos contava com um amplo quadro de integrantes e uma estrutura organizacional dividida em funções⁶⁸. O primeiro filme rodado é *O aventureiro*, dirigido por César Paes Leme, seguido por *As férias de Durval*, dirigido por Leme, com cenário de Castor Victorino Coelho. Também foram anunciados *Fora da lei*, dirigido por Alberto Morais, e o já citado *Cavalheiro das sombras*. O único filme com informações sobre sua finalização e projeção foi *O aventureiro*. Além da primeira sessão organizada para membros e integrantes de *Cinearte* e *O Globo*, uma cópia estava disponível na nova sede do clube, agora em Quintino Bocaiúva, para quem quisesse assistir. Por fim, a Sociedade Brasileira de Cinematografistas Amadores, com sede no Méier, também na zona norte do Rio de Janeiro, é criada em maio de 1931⁶⁹ sem anunciar a produção de filmes, somente as atividades de organização do clube e fotos de alguns de seus integrantes.

Apesar da ausência de filmes preservados, o ímpeto cineamador é o que fica da leitura das colunas de *Cinearte* e dos esforços de constituição de uma comunidade cineamadora em diálogo por parte de Sergio Barreto Filho e amadores ao redor do país. Essa energia pode ser bem compreendida no depoimento de Jurandyr Noronha (ver Anexo - Figura 20):

⁶⁸O presidente era Cesar Bueno Paes Leme; secretário: José Maria Vieira; tesoureiro: Darcy de Frohe; diretor técnico: Castor Victorino Coelho; representante: Augusto Roubau Junior; suplentes do departamento: Carlos Secioso de Sá e Isaltino Lopes; fiscal: Marcilio Monteiro de Souza; arquivista: M. Sylvio Desob Breves; almoxarife: Mário Coelho. Endereço da sede: Rua Casimiro de Abreu, n.43-A, Pilares.

⁶⁹No quadro administrativo, constavam: presidente: Milton Moreira Maia; vice-presidente: Edgard Newton Lopes; secretário: Newton de Oliveira; 2º secretário: Newton Gabriel de Souza; tesoureiro: Francisco Florim da Silva; 2º tesoureiro: Arlindo Velloso. Sócios: Jurandyr Noronha, Luiz Valuano, Geraldino Valuano, Mario Monteiro, João Carvalho, Francisco Braga, Jayme Noronha e Hamilton Cavalcanti (*Cinearte*, "Cinema de Amadores", n.300, nov.1931).

Nos anos vinte e trinta, num subúrbio carioca, mesmo num adulto soava entranha a ideia de fazer filmagens. No mínimo, caraminholas de um desequilibrado...

Imagine-se um adolescente com tal ideia. É que o destino me pusera à frente das páginas da seção Cinema de Amadores que Sergio Barreto Filho escrevia em *Cinearte*. Na Europa e nos Estados Unidos havia clubes como o que eu imaginara. No Brasil, somente três exemplos. Em Porto Alegre, um para mim desconhecido Sátiro Borba (...) Num outro subúrbio carioca, bem perto de onde eu vivia, em Quintino Bocaiúva, os irmãos Pollux e Castor Victorino Coelho já vinham filmando com os mesmos 9.5 milímetros franceses. (...) Pollux era sargento do Exército; Castor, ferroviário. Conhecia-os por intermédio de Cinearte, catalisador de um amadorismo incipiente. (...)

Uma motocrâmera foi para mim um presente de fim de ano, creio que isso por volta de 1930. Não sei se já havia assistido a Um homem e a câmara, o que parece improvável, mas o certo é que já andava lendo tudo que fosse publicação do Chaplin Club. A inspiração chegou: ajeitei-me na ré do último vagão de um trem de passageiros que ia para Dona Clara, procurei enquadrar com o engate em primeiro plano os dois trilhos lá embaixo. Uma lindeza! Visto através do visor, tudo se transformava. (...)

Quando fui à cidade buscar o filme, sempre exibido para os fregueses antes da entrega, Paschoal me disse nunca haver visto algo idêntico; estava pasmado, acostumado que era com batizados e festinhas de crianças (NORONHA, 2008: p.85-86).

A concretização do cinema de amadores em nosso país era um sonho, como o de *Cinearte* em relação ao ideário industrial. Apesar do idealismo, a atividade dos amadores demonstra o esforço empreendido na concretização de ideais cinematográficos e uma estrutura de produção de filmes. Adhemar Gonzaga, desde 1930, já investia sua energia e dinheiro na construção dos estúdios da Cinédia, instalada em Jacarepaguá. Barreto Filho, assim como outros amadores, participariam das primeiras empreitadas ficcionais da Cinédia: *Lábio sem beijos* (Humberto Mauro, 1930), *Mulher* (Octávio Gabus Mendes, 1931) e *Ganga bruta* (Humberto Mauro, 1933).

Os artigos excessivamente técnicos e publicitários do niteroiense Barreto Filho traziam alguns lampejos de como devia ser filmar o Rio de Janeiro no final dos anos 1920 e no começo dos 1930, como a foto que traz o pôr do sol em Icaraí ou uma filmagem na barca da Cantareira:

Noutro dia ia eu atravessando a baía numa barca da Cantareira quando um sujeito estrangeiro, um alemão parecia-me, tirou uma De Vry da sacola de couro, visou um por do sol por traz das montanhas da Tijuca e apertou a mola. Mas teria ele sido bem sucedido? (*Cinearte*, "O desenvolvimento do cinema de amadores em nosso país", v.3, n.146, dez.1928, p.19).

O texto que traz de forma mais evidente a dimensão sonhadora dos escritos de Barreto Filho é "A biografia de um clube (Fantasia)", no qual imagina a turma amadora, no caso, os amadores mais assíduos da coluna, jogando um "poquerzinho", encontro que propulsionaria a produção de um filme ficcional chamado *Revezes da vida*. Na narrativa, todos os fundamentos da cinematografia de amadores aparecem naturalmente na voz de seus personagens: o cinema de amadores não como um passatempo, mas uma forma de estudo; a centralidade da figura do diretor; o papel das associações no financiamento dos filmes; a importância do "cenário" e da continuidade; e, principalmente, a contribuição do cinema amador para o fortalecimento do cinema nacional. Sem os filmes, restam somente as informações sobre enredo, equipe técnica e fotos de filmagem.

Sergio Barreto Filho faleceu em 1933. Em seu obituário, ele é saudado por Castor Victorino Coelho, da Associação Brasileira de Cinematografistas Amadores, como grande mentor (ver Anexo - Figura 21). Seus esforços em prol do cinema amador brasileiro não teriam sido em vão:

Para gáudio de teus esforços, como uma homenagem póstuma e para confirmação da existência da arte no país, eu e os meus colegas, diretores da ABC, estamos trabalhando para a implantação do cineamadorismo, como tu dizias – 'A escada de acesso ao profissionalismo'. E eu digo: para continuar a obra de Sergio Barreto Filho e glorificar o Cinema Brasileiro ("Sergio Barreto Filho", v.8, n.365, 1933, p.11).

Entre as campanhas de *Cinearte*, o começo dos anos 1930 veria o tema do cinema educativo surgir de forma mais evidente, movimento em consonância com a modernização da educação no país e os ideais moralizantes da revista pelo aprimoramento do público, a melhoria da qualidade dos filmes e o papel que o cinema poderia assumir nas escolas⁷⁰. Sergio Barreto Filho também encamparia a causa e assinou a seção "Cinema Educativo" até o seu falecimento, em 1933. Para além das questões moralizantes mobilizadas na defesa do cinema educativo, a presença do cinema nas escolas e a produção de filmes científicos e educativos apontam para a formação, em conjunto com o cinema amador, de um circuito alternativo de produção e projeção de filmes, o que em inglês é denominado como *non-theatrical*. A criação do INCE – Instituto Nacional de Cinema Educativo, em 1936, tornaria a relação entre cinema e educação ainda mais estreita e seria espaço de atuação profissional para Humberto Mauro, importante figura para o universo de *Cinearte*, e Jurandyr Noronha,

⁷⁰Barreto Filho cita em suas colunas o trabalho de Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Filho, dois professores do Colégio Pedro II e autores do livro *Cinema e Educação*, publicado em 1930 e que introduziria a questão do cinema nas escolas brasileiras.

herdeiro das colunas de Sergio Barreto Filho. Curiosamente, dois cineastas que começaram no amadorismo e que se mantiveram no cinema através da produção de filmes educativos.

No retorno das colunas educativas e amadoras, em 1938, Jurandyr Noronha busca retomar o fio das atividades amadoras no país e relembra o trabalho dos pioneiros – Sátiro Borba, Castor Victorino Neto, Humberto Mauro – e, é claro, Sergio Barreto Filho. Retomando também o ímpeto incentivador do seu antecessor, em 1938 ele anuncia a criação da Associação Brasileira de Cineastas Amadores, com intuito de aperfeiçoar o cinema amador do ponto de vista artístico e técnico, garantir a produção esmerada de filmes em bitola sub-standard (8mm, 9,5mm e 16mm) e "fomentar a realização de filmes culturais e recreativos, assim como disseminar conhecimentos que permitam ao público melhor apreciar as produções cinematográficas" ("Cinema de Amadores", v.13, n.486, mai.1938, p. 4). O indício mais evidente da mudança do perfil do cinema amador é que a associação será dirigida por Edgard Roquette Pinto, diretor do INCE desde 1936. A missão civilizatória do cinema amador se vinculava agora ao aperfeiçoamento do cinema por meio do seu potencial educativo.

Um outro cenário profissional, novas demandas em relação ao cinema brasileiro e novos personagens farão parte do segundo momento aqui analisado. Da experiência de *Cinearte*, percebemos o quanto o desejo de indústria permeava a seara amadora. Competência técnica, normas de produção e fortalecimento do cinema nacional continuarão sendo motes da experiência cineamadora do Foto-Cine Clube Bandeirante. Outras variáveis, no entanto, se adicionarão a uma nova dinâmica da modernidade, aquela que toma conta do cenário cultural na São Paulo dos anos 1940 e 1950 e das atividades do Foto-Cine Clube Bandeirante.

3. O cinema amador no Foto-Cine Clube Bandeirante (1945 - 1959)

A distância temporal entre o final da coluna “Cinema de Amadores”, em 1932, e o começo das atividades cineamadoras do Foto-Cine Clube Bandeirante (FCCB), em 1946, é marcada pela Era Vargas, momento no qual a cultura sofreu um forte processo de institucionalização estatal. O projeto varguista, no intuito de "forjar a imagem de uma sociedade unificada e homogênea" (COUTO, 2004: 30), investiu fortemente na função agregadora da cultura e da educação por intermédio da ação do Estado, sendo o cinema uma importante ferramenta no cumprimento da meta de "estimular o desenvolvimento intelectual, moral e físico do povo brasileiro" ("Discurso pronunciado pelo Dr. Getúlio Vargas, Presidente da República no dia 30 de junho de 1934", CARIJÓ, 1937). Técnica moderna capaz de facilitar e ampliar o acesso à educação para os lugares mais recônditos do país, ela seria usada como instrumento de unificação e modernização dos antigos moldes de ensino, além de cumprir uma função cívica:

Semear a terra, polir a inteligência e temperar o caráter do cidadão, adaptando-o às necessidades do seu habitat, é o primeiro dever do Estado. Ora, entre os mais úteis fatores da instrução, de que dispõe o Estado moderno, inscreve-se o cinema. Elemento de cultura influenciando diretamente sobre o raciocínio e a imaginação, ele apura as qualidades de observação, aumenta os cabedais científicos e divulga o conhecimento das coisas, sem exigir esforço e as reservas de erudição que o livro requer e os mestres nas suas aulas, reclamam. (...) O cinema será assim o livro de imagens luminosas, em que as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, crescendo a confiança nos destinos da Pátria (Idem, *ibid.*).

No campo da produção cinematográfica, o empenho varguista se fez sentir na criação do INCE – Instituto Nacional de Cinema Educativo, em 1936. Sediado no Rio de Janeiro, o instituto foi espaço de atuação profissional para diversos cineastas da época, como Humberto Mauro e Jurandyr Noronha. Em São Paulo, a propaganda política empreendida nacionalmente pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda)⁷¹ se constituía como o nicho principal

⁷¹Criado em 1939, o DIP foi o órgão de produção e controle de informações difundidos nos diversos meios de comunicação e cultura. Sua função era "coordenar, orientar e centralizar a propaganda interna e externa, fazer censura ao teatro, cinema e funções esportivas e recreativas, organizar manifestações cívicas, festas patrióticas, exposições, concertos, conferências e dirigir o programa de radiodifusão oficial do governo", exercendo assim um forte controle sobre a produção cultural brasileira. Dentre os seus produtos estavam as notícias emitidas pela Agência Nacional, o programa radiofônico "Hora do Brasil" e o "Cinejornal Brasileiro" (FGV/CPDOC).

das produtoras locais (GALVÃO, 1981). Cinema e Estado forjaram assim uma relação próxima⁷².

Os anos 1930 também viram uma tradição teórica, cultural e artística se formar em torno da questão da brasilidade, inaugurando uma consciência mais ampla acerca da questão nacional, aliada, por vezes, à questão social. Se a Semana de 1922 significou um desejo de atualização com as vanguardas europeias e o rompimento com uma tradição academicista, outra problemática se instaurava a partir de seu desenvolvimento:

Na segunda metade dos anos 1920, contudo, o desejo inicial do Modernismo brasileiro de assimilar as conquistas formais das vanguardas europeias para acabar com o nosso provincianismo artístico, cedeu progressivamente lugar a um programa de emancipação cultural, calcado no apelo à afirmação de nossos traços culturais. No final da década, as aspirações nacionalistas prevaleceram sobre as tendências cosmopolitas, e a vanguarda brasileira passou a considerar a Modernidade o momento de debater, analisar e interpretar temas de interesse nacional. (...) Reagindo à cultura importada, o país lança-se então a uma pesquisa consciente e sistemática da *brasilidade* (COUTO, 2004: 28-29).

O nacionalismo que permeou parte do ramo artístico estava aliado a essa descoberta e valorização de um Brasil mais real e profundo. O romance social, a música de Villa Lobos inspirada no folclore brasileiro, a obra de Gilberto Freyre e a trajetória literária de Mário de Andrade são exemplos que consolidam essa atenção à realidade brasileira⁷³ (COUTO, 2004: 30). A questão da brasilidade e do nacionalismo, situados aqui brevemente entre o ideário estatal e as pesquisas artísticas modernistas, nos importam porque permearão os debates estéticos e culturais na São Paulo dos anos 1940 e 1950. Nesse contexto, temos de acrescentar o rico debate cultural na cidade propiciado pela criação de importantes instituições culturais que permitiram um olhar mais amplo e bem informado sobre as questões e inovações da arte internacional da época. A fotografia moderna, que surge no Foto-Cine Clube Bandeirante nos anos 1940, é um exemplo de tal horizonte cultural, pois condensa a expressão documental,

"Departamento de Imprensa e Propaganda". Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45/EducacaoCulturaPropaganda/DIP>. Acesso: 26/05/2016.

⁷²Sobre as relações entre o Estado e o cinema no período varguista, ver: ALMEIDA, 1999; MORETTIN, 2012; e SCHVARZMAN, 2000.

⁷³ Mário de Andrade seria a síntese desse ideário ao unir a criação artística à pesquisa etnográfica de povos brasileiros, suas lendas folclóricas e mitos, projeto que assumiria estatuto institucional a partir da criação do Departamento de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo. Figura central do modernismo literário brasileiro, tanto sua produção artística como sua atuação como gestor cultural se engendram a partir da problemática moderna instaurada após a Semana de Arte Moderna de 1922, uma pesquisa formal que deve ter como horizonte o específico nacional e não uma mera atualização com as vanguardas estrangeiras. Tal problemática será central para as diversas artes, cada uma delas assumindo uma feição específica (COUTO, 2004; ARRUDA, 2001).

voltada à imagem e identidade de um Brasil moderno, à pesquisa experimental, aliando pesquisa formal e brasilidade (FERNANDES JUNIOR, 2003: 139). Sem ignorar a complexidade de cada um desses conceitos, buscaremos delimitar como tais questões surgem no contexto do Foto-Cine Clube Bandeirante, mais marcadamente a partir de 1945, ano em que o departamento cinematográfico do clube é criado. Para além das discussões internas ao clube, será importante entender como o cinema passa a figurar no cenário cultural da época, marcado por um debate mais intelectual por meio do Clube de Cinema e de uma discussão mais próxima do ideário industrial a partir criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 1949. Os debates da época estarão presentes nas colunas cineamadoras de Antônio da Silva Victor publicadas no *Boletim Foto-Cine* e nos filmes produzidos. Em contraponto a uma concepção de cinema profissional aliada ao esquema hollywoodiano, marca da empreitada da Vera Cruz, identificamos no circuito de concursos cineamadores um cenário profissional mais realista e vinculado ao cinema educativo, atividade desenvolvida por cineastas que participaram dos concursos amadores organizados pelo clube paulista. Como veremos, modernidade, modernização, nacionalismo, cosmopolitismo e experimentação são questões e termos que permeiam a cena cultural paulistana e as atividades cineamadoras do Foto-Cine Clube Bandeirante, devendo ser pensadas, portanto, à luz das transformações culturais dos anos 1940 e 1950.

Um dos principais motivos desse processo de intensa agitação cultural em São Paulo foi o maciço investimento na criação de instituições culturais por parte da burguesia paulista⁷⁴, sendo a figura de Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccilo Matarazzo, a mais emblemática delas. O industrial de origem italiana foi o responsável pela fundação de importantes instituições do período, como o Museu de Arte Moderna (1948), a Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949) e a Bienal de São Paulo (1951), além de ter ajudado na manutenção de várias outras, incluindo o Teatro Brasileiro de Comédia (1948) e a segunda empreitada do Clube de Cinema (1948)⁷⁵. Junto ao Museu de Arte de São Paulo (1947), criado por Assis Chateaubriand, todas essas instituições propiciaram uma abertura para o

⁷⁴ Arte e cultura eram novamente formas de imposição de uma visão de mundo, agora um projeto de uma burguesia disposta a mostrar o seu poderio econômico e refinamento. Mais preocupados em causar uma forte impressão, com investimentos de vulto que os igulassem ao que de melhor era feito no exterior, mas sem levar em consideração a realidade do mercado cultural, tais empreendimentos tiveram graus diferentes de sucesso, revelando dificuldades econômicas específicas de cada setor (GALVÃO, 1981; ARRUDA, 2001). Como capital federal, o Rio de Janeiro recebia via Estado os investimentos na área cultural. São Paulo não contava com esses recursos, acentuando-se a necessidade do aporte financeiro privado para o meio cultural da época.

⁷⁵ Francisco Matarazzo ajudou na manutenção e no crescimento do Clube de Cinema por meio da doação de novos projetores, da instalação temporária das atividades no Clube Pinheiros e da articulação junto ao Museu de Arte Moderna para a criação de um departamento cinematográfico (GALVÃO, 1981: 35).

mundo e um ambiente cultural mais cosmopolita, permitindo um contato com o que era produzido internacionalmente em termos de artes, o intercâmbio de técnicos e artistas, além de fomentarem a atividade de artistas brasileiros em áreas diversas.

Novamente sob a insígnia do moderno, as artes plásticas, o teatro, o cinema e a fotografia desenvolveram discussões particulares sobre os desafios estéticos e as contradições vividas pelos artistas, produtores e críticos brasileiros do período. O Teatro Brasileiro de Comédia permitiu a profissionalização do meio teatral, ao mesmo tempo em que se tornou um espaço de experimentação e encenação de peças de autores de vanguarda. Nas artes plásticas, o novo circuito propiciado pelas Bienais e as exposições de importantes artistas internacionais acirrariam os ânimos quanto à disputa entre figurativismo e abstracionismo. De um lado, a pintura deveria estar em função dos tipos e do cenário nacional (o nosso específico), e, de outro, as pesquisas formais se conectavam ao movimento internacional de ruptura com o ideário da arte representacional, como os movimentos da arte abstrata e da arte concreta (GALVÃO, 1981; ARRUDA, 2001).

Nos anos 1940, cinema e fotografia conquistariam um novo lugar no cenário artístico paulista. Por muitos ainda considerado uma arte menor e mero entretenimento, o crescente interesse intelectual pelo cinema e o reconhecimento de sua importância cultural e artística começaram a tomar forma com o trabalho de intelectuais como Paulo Emílio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado, Antônio Candido, Lourival Gomes Machado, entre outros, todos envolvidos na criação do primeiro Clube de Cinema, em 1940, no intuito de "discutir o cinema como manifestação estética independente" (SOUZA, 2009: 52-53). As primeiras sessões foram realizadas na casa de Paulo Emílio Gomes e contavam com filmes silenciosos clássicos em 9.5mm obtidos pelo catálogo da loja de artigos fotográficos Isnard, incluindo títulos como *O gabinete de Doutor Caligari* (Robert Wiene, 1920), *Os nibelungos* (Fritz Lang, 1924) e as comédias de Chaplin, provavelmente as mesmas reduções que integravam as sessões organizadas pelo pregresso Chaplin-Club. Posteriormente, as projeções foram transferidas para o auditório da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, sessões públicas logo suspensas por intervenção do DIP (SOUZA, 2009: 52-53).

Claramente influenciados pelo clube carioca, eles ainda estavam ancorados na análise do cinema silencioso, uma atualização do que era discutido principalmente no meio intelectual francês. A pouca atenção dada ao cinema contemporâneo e ao cinema brasileiro também marcou a primeira experiência do Clube de Cinema, característica ressaltada por Maria Rita Galvão:

A intelectualidade paulista se eleva ao nível da intelectualidade europeia participando das suas preocupações de um ponto de vista que é o dela, intelectualidade europeia. Nesse quadro, de um modo muito claro o cinema brasileiro não tem lugar na História do Cinema Universal, tanto pior, ignora-se o cinema brasileiro. Há ainda que salientar o fato de que o cinema estrangeiro que se estuda e se discute fundamentalmente no Clube de Cinema não é o do momento e sim o dos anos 20 – aquele sobre o qual já havia todo um conjunto de interpretações e teorizações assentes às quais se podia recorrer sem muito trabalho" (GALVÃO, 1981: 29).

A modernidade aqui tinha contornos de atualização em relação a um quadro teórico e cinéfilo de origem europeia⁷⁶.

Esse novo cenário do cinema paulista conferia outro estatuto à arte cinematográfica. A burguesia ávida por inovação decide investir no cinema, tomando como referência a estrutura de produção industrial já estabelecida nos Estados Unidos e na Europa. O grupo profissional de atores, diretores e dramaturgos que atuaram no Teatro Brasileiro de Comédia garantiu um star system local e um corpo de técnicos experientes. Aliados à chegada de Alberto Cavalcanti⁷⁷ ao Brasil, contribuíram para que Ciccilo Matarazzo e Franco Zampari investissem na criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (GALVÃO, 1981: 35-39). O cinema amador teria uma curiosa participação no início de sua trajetória:

Um dia, numa dessas reuniões de domingo, Aldo Calvo e Adolfo Celi levaram para a casa do Franco uma maquininha de filmar de oito milímetros e improvisaram um pequeno filme, cinco minutos, se tanto. Era a história de uma reunião mundana, em que uma mulher ciumenta e apaixonada roubava o diamante de uma outra e botava no bolso de não sei quem – o seu amante –, que era pilhado como ladrão. (...) Filmou-se aquilo naquele dia, e no domingo seguinte o filme já estava revelado, foi exibido, e todo mundo achou que estava ótimo, divertidíssimo, e que era fácil, fácil, fazer cinema. E foi assim que fizeram a Vera Cruz... (Depoimento de Abílio de Pereira de

⁷⁶ Mesmo que uma consciência cinematográfica sobre o que era produzido localmente tardasse um pouco mais a tomar forma, o Brasil não deixou de estar no horizonte desses intelectuais responsáveis pela edição da *Revista Clima*, entre 1941 e 1944, que propunham um renovação da crítica cultural nacional tendo como mentor a figura de Mário de Andrade. A influência do ideário modernista de Andrade deixaria marcas nessa geração, que buscava, antes de tudo, entender o específico nacional nas diversas manifestações artísticas, como o teatro, a literatura e as artes plásticas (PONTES, 1998).

⁷⁷ Alberto Cavalcanti (1897-1982) nasceu no Rio de Janeiro, mas foi para Genebra ainda jovem a fim de estudar Arquitetura e Belas Artes, em 1913. Com uma longa carreira na Europa, começou como cenógrafo, em 1922, colaborando com diretores da avant-garde francesa, como Louis Delluc e Marcel L'Herbier. *Somente as horas* (1926) marca a sua contribuição para o cinema de vanguarda mundial, um documentário sobre o cotidiano e a condição do homem vivendo na Paris dos anos 1920. O diretor seguiu uma longa e diversificada carreira cinematográfica, atuando como documentarista junto ao G.P.O. (General Post Office), nos anos 1930 e como diretor de filmes comerciais na Inglaterra. Em 1949, volta ao Brasil para a realização de uma série de conferências no MASP, trabalho sintetizado no livro *Filme e Realidade*, em 1952. Depois de atuar junto à Companhia Cinematográfica Vera Cruz, ele abandona a produtora por desentendimentos com Franco Zampari e dirige *Simão, o caolho* (1952), pela Multifilmes, empresa que adquire e cujo nome altera para Kinofilmes. Com sua produtora, filma *O canto do mar* (1953) em Recife. Diante das dificuldades de filmar no Brasil, Cavalcanti volta para a Europa em 1954 (MIRANDA, 1990).

Almeida, In: GALVÃO, 1981: 90).

Alberto Cavalcanti, que já tinha uma longa e estabelecida carreira internacional como cineasta, foi contratado como produtor geral da empreitada. Entre 1949 e 1954, uma leva de técnicos estrangeiros – cenógrafos, fotógrafos, técnicos de som, figurinistas e diretores – chegou ao Brasil para trabalhar nos estúdios da Vera Cruz montados nos terrenos de Matarazzo em São Bernardo. Todo o meio se agitaria com a afluência desses profissionais e com a produção de diversas longas-metragens como *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950), *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953) e *Floradas da serra* (Luciano Salce, 1954). No seu breve período de existência, o ideário de modernidade da Vera Cruz aliava cinema brasileiro e padrão internacional. Mesmo com os aportes vultosos de seus financiadores, a empreitada não resistiu às adversidades de um campo cinematográfico com pouco espaço para o produto nacional, ressaltando problemas fulcrais para a instalação de uma indústria cinematográfica brasileira. O otimismo dos primeiros anos, no entanto, permearia o meio cinematográfico e reverberaria nas discussões sobre cinema amador (GALVÃO, 1981).

Na seara fotográfica, o Foto Clube Bandeirante (FCB) foi o órgão que catalisou a emergência da fotografia moderna brasileira. Criado em 1939 por um grupo de amadores aficionados pela fotografia que se reunia em lojas especializadas no centro de São Paulo, o Foto Clube Bandeirante surgiu com o intuito de “desbravar a ignorância, divulgar a fotografia como arte” e “vencer as resistências” (FEITOSA: 2013, 13). O clube teve um importante papel no desenvolvimento da fotografia no país, organizando salões, inspirando a criação de outros foto-cines, além de conectar amadores pelo país e pelo mundo. Integrante do circuito internacional de foto-clubes, era frequente o intercâmbio de trabalhos fotográficos, a troca de informações, a tradução de textos e publicações de instituições estrangeiras.

Uma entidade de feições cosmopolitas que, além das diversas conexões internacionais, incluía membros de origem estrangeira que continuavam um hobby já praticado no país de origem. Vários integrantes do FCB eram imigrantes, muitos deles escapando do nazismo e do fascismo na Europa: Jan Jure Roos⁷⁸, de nacionalidade holandesa e que presidiu a primeira diretoria do Departamento Cinematográfico; o catalão Marcel Giró (1913-2011), importante fotógrafo da Escola Paulista que também produziu filmes amadores; Jacob Polacow (1913-1966), imigrante russo que editou o *Boletim Foto-Cine*, em 1948, tendo contribuído também como redator; Gertrudes Altschul (1904-1962), imigrante alemã e uma das mulheres de destaque da atividade clubista; Jean Lecocq (1898-1986), belga que atuou como diretor

⁷⁸Não temos informações mais detalhadas sobre a biografia de Jan Jure Roos.

cinematográfico a partir de 1953 e extremamente ativo na produção de fotografias e filmes (FEITOSA, 2013; LENZINI, 2008; COSTA; SILVA, 2004).

Apesar do espírito desbravador, a defesa da fotografia como arte esboçada no surgimento do clube e as atividades iniciais do FCB tinham contornos ainda conservadores, reservando ao debate estético e à prática fotográfica uma série de regras e protocolos ainda ancorados em preceitos pictorialistas, escola que marcava a estética da tradição fotoclubista e já se configurava como uma tradição acadêmica. No léxico pictorialista, o desejo de aproximar o trabalho do fotógrafo ao gesto do pintor se traduzia em preceitos estéticos como intervenções diretas na fotografia e usos de técnicas como o bromóleo⁷⁹. Tais eram procedimentos ensinados e utilizados pelos integrantes do clube⁸⁰ e tinham como princípio maquiagem a fotografia e seus aspectos excessivamente realistas, aproximando a fotografia da tradição pictórica. A temática e os enquadramentos também respeitavam a lógica da perspectiva clássica⁸¹.

No decorrer dos anos, a defesa da fotografia enquanto arte via estética pictorialista passa conviver com o ideário da fotografia moderna, um conjunto de inovações quanto ao fazer artístico e à exploração das possibilidades do aparato fotográfico. Em termos práticos, a estrutura laboratorial do clube também permitiu a experimentação e o amadurecimento da técnica fotográfica de vários foto-clubistas, instituindo um espaço de criação e discussão sobre a fotografia que até então não existia em São Paulo.

Nesse contexto, uma nova visão que buscou explorar as possibilidades expressivas do próprio aparelho fotográfico – os enquadramentos oblíquos, as alterações de velocidade, uma nova angulação que não se ancorava mais na lógica perspectiva, os contrastes fortes, a composição geométrica – surge a partir dos trabalhos de German Lorca, Thomaz Farkas, José Yalenti e Geraldo de Barros⁸². Além dos aspectos formais, o olhar desses fotógrafos era voltado para uma São Paulo em transformação, registrando os novos espaços de sociabilidade

⁷⁹Esse procedimento surge na Inglaterra, em 1907, e consiste no branqueamento da fotografia em papel de brometo, que posteriormente é revestida com um pigmento oleoso, assumindo assim uma feição semelhante à pintura a óleo. In: Bromóleo - <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/es/termo75/bromoleo>. Acessado em 20/06/2016.

⁸⁰A apropriação do pictorialismo já era também uma diluição de um movimento que se iniciara no final do século XX. O que ficava, além das técnicas já estabelecidas, eram um senso de esvaziamento e "concepções classicizantes da arte", além de uma repetição de regras sem um arcabouço conceitual que as justificassem (COSTA; SILVA, 2004: 33-34).

⁸¹O catálogo da “Coleção Museu de Arte de São Paulo Foto-Cine Clube Bandeirante” (2016), que agrupa a produção de amadores diversos, é uma importante referência visual para a manifestação das diversas tendências estéticas dentro do clube.

⁸²O laboratório também seria lugar de experimentação, principalmente para Geraldo de Barros, que investia em intervenções diversas no processo fotográfico, um caminho de criação não ancorado no figurativismo e de resultados mais abstratos.

e a nova arquitetura da cidade: os edifícios modernos, o movimento das ruas, as manifestações populares.

Vanessa Lenzini (2008), em seu estudo sobre as diversas formas assumidas pelo conceito de moderno no contexto do clube, ressalta como a nova visão não surgiu sem resistências, além de notar que entre a "velha" e a "nova" escola existiam continuidades, a mais marcante delas sendo o investimento no conhecimento e apuro técnico. Entre os discursos sobre a fotografia moderna e uma prática de investigação formal e estética efetiva existiam distâncias, um deslizamento de termos e conceitos que a autora identifica através da produção fotográfica e da leitura atenta do *Boletim Foto-Cine*, publicação oficial do clube lançada em 1946. Através dos escritos ali divulgados, é possível perceber a convivência entre a prática pictorialista, o desejo de renovação e a reação nas discussões dos redatores de importantes eventos culturais organizados na São Paulo dos anos 1940, que introduziram no repertório local discussões e obras de artistas fotógrafos do contexto internacional, como veremos mais adiante.

Mesmo com as forças mais tradicionais atuantes, a experiência moderna se ampliou no contexto do clube, uma produção que recebeu da crítica o nome de Escola Paulista. Essa segunda geração de fotógrafos modernos, como Eduardo Salvatore, Marcel Giró, Gertrudes Altschul, Ademar Manarini, entre outros, firmaram o terreno da experimentação, ampliando e diversificando as trilhas abertas pelos pioneiros. Uma cena eclética, marcada por influências e formas de produção diversas, marcaria, portanto, a trajetória do Foto-Cine Clube Bandeirante:

A produção moderna, embora intensa, não se tornou prática extensiva à maioria dos fotógrafos clubistas. Paralelamente vemos a continuidade do projeto acadêmico, inclusive no interior do próprio Foto-Cine Clube Bandeirante, que reunia na década de 1950 as mais díspares personalidades do movimento fotoclubista. O clube congregava acadêmicos e modernistas que discutiam a fotografia e produziam os salões mais concorridos da época. Havia assumidamente um gosto pela convivência entre as várias concepções da estética fotográfica, o que só foi possível devido a duas razões: primeiro pela inexistência de um corpo teórico suficientemente estruturado que desse conta das consequências estéticas últimas de uma especulação moderna; segundo, devido à defesa de uma ideologia liberal bem ao gosto da pequena burguesia urbana. (...) Na verdade, o discurso em defesa do ecletismo significou um esforço de aceitação explícita operada pela fotografia moderna no movimento fotoclubista (COSTA; SILVA, 2004: 57-58).

A experiência cineamadora do Bandeirante habita esse novo cenário cultural, permeado, simultaneamente, por inovações e visões tradicionais. Sem ter um perfil homogêneo entre os seus sócios, inicialmente a prática cinematográfica expressou um

isolamento, afastada dos debates e dos movimentos culturais em curso na cidade de São Paulo.

Assim como no trabalho de Lenzini, o *Boletim Foto-Cine* (publicado inicialmente como um panfleto informativo de circulação interna e que se torna uma revista de ampla distribuição em 1950) será nossa fonte primordial para a compreensão desse universo particular⁸³ (ver Anexo - Figuras 22 e 23). A leitura dos boletins também aponta para um movimento de integração crescente no decorrer dos anos. De um lado, a organização de concursos nacionais e festivais internacionais integrava amadores ao redor do Brasil e do mundo. De outro, o trânsito de referências fundamentais para o cinema no clube, como Benedito Junqueira Duarte (ou B. J. Duarte) e Thomaz Farkas, conferiu às atividades clubistas um caráter mais agregador e conectado com o ambiente cultural da época.

Cada uma dessas figuras representa diferentes perspectivas e demandas em relação ao cinema amador e terá influências na dinâmica do departamento de cinema. B. J. Duarte (1910-1995) foi vice-presidente do Foto-Clube Bandeirante no ano da sua fundação, em 1939, e articulista importante na divulgação das atividades clubistas, além de participar ativamente de palestras, como jurado em festivais de cinema amador ou enviando filmes para competição. Sua carreira se inicia com a fotografia, quando foi ainda jovem para Paris trabalhar com o tio-avô, José Ferreira Guimarães, dono de um importante estúdio fotográfico na capital francesa. No retorno para o Brasil, em 1929, trabalhou como retratista e foi repórter fotográfico do *Diário Nacional*. Em 1935, foi convidado por Mário de Andrade para chefiar o departamento de iconografia do Departamento de Cultura de Prefeitura de São Paulo, local onde trabalhou até a aposentadoria. O grosso da sua produção fotográfica foi realizado junto ao Departamento de Cultura, onde também dirigiu documentários institucionais sobre as novas estruturas públicas e as transformações urbanísticas da cidade, como *Parques e jardins de São Paulo* (1941) e *São Paulo de ontem, 1863, e São Paulo de hoje, 1943* (1943).

Um profissional típico do período, que atuava junto a uma instituição governamental, e realizador de filmes de cunho educativo, nos anos seguintes, se especializaria em filmes médicos e científicos, ganhando diversos prêmios internacionais. Sua produção científica figurou diversas vezes nos concursos amadores, como veremos. Além da carreira como fotógrafo e cineasta, foi crítico de cinema de diversas publicações, como *O Estado de São Paulo* e *Revista Anhembi*, defendendo em suas imagens um ideário sobre o cinema nacional

⁸³O *Boletim Foto-Cine* n.96, jun-jul. de 1955, indicava uma tiragem de 5.000 exemplares.

que permeará também as páginas do *Boletim Foto-Cine* (VALADARES, 2007; FEITOSA, 2013).

Thomaz Farkas (1934-2011) foi um dos personagens principais na criação do departamento cinematográfico. Nascido em Budapeste, Hungria, em 1924, Farkas imigrou para o Brasil seis anos depois. Seu pai, Desidério Farkas, era dono da Fotóptica, importante loja de materiais e insumos fotográficos localizada no centro de São Paulo e um dos pontos de encontro dos fotógrafos amadores que criaram o clube amador. O contato com publicações especializadas e a miríade de equipamentos disponíveis pela Fotóptica permitiram que desde muito cedo Farkas se dedicasse à fotografia e à cinematografia. Em 1940, ainda com 15 anos, ele se torna membro do Foto Clube Bandeirante e começa a participar das diversas excursões fotográficas. Em 1942, com 18 anos, recebe a menção honrosa no Salão Paulista de Arte Moderna, inaugurando uma longa carreira como fotógrafo. Seus trabalhos foram os primeiros a romperem o circuito amador, com a exposição Estudos Fotográficos, realizada no MAM, em 1949.

Sua paixão pela fotografia também se estendia ao cinema. O desejo do fotógrafo amador, antes de ingressar na Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, era de estudar cinematografia nos Estados Unidos, projeto interrompido em decorrência da Segunda Guerra Mundial e das relações conturbadas entre a Hungria e os países do Eixo. Sua atuação junto ao Bandeirante será de fundamental importância para os rumos tomados pelas atividades do clube, principalmente nos primeiros anos. Será dele também o primeiro filme experimental produzido no contexto Bandeirante. *Estudos* (circa 1950), realizado com o pintor Luís Andreatini, continua a pesquisa estética realizada com a fotografia e representava uma alternativa à normatividade presente nas discussões amadoras (FARKAS, 2006). Apesar da importância de sua primeira realização experimental, o filme é desaparecido.

De um lado o cinema profissional, o filme educativo e o documentário institucional; de outro, o cinema de experimentação. Esses serão dois eixos que guiarão nossa análise histórica em relação ao cinema amador praticado no Bandeirante. Entre esses dois "extremos", estará a prática mais eminentemente amadora, uma produção de filmes de viagem, filmes de família mais elaborados e ficções. O ecletismo que marca o cinema amador se consolida com os concursos e festivais, uma agitação que pode ser identificada por meio da leitura dos boletins bandeirantes.

Nosso percurso histórico começa nos primeiros anos do departamento cinematográfico, não muito ativo em termos de produção, mas a publicação das colunas cineamadoras e as projeções quinzenais organizadas na sede do clube, a partir de 1949, garantiram uma atividade mínima. A primeira programação organizada com filmes em 16mm apresentou a colaboração de cinco amadores: Manoel Morales Filho, Julio Cosi Filho, Hercules A. Perna, Luiz Tanigaki e Antônio da Silva Victor. Comentários técnicos sobre a

produção foram publicados no *Boletim Foto-Cine*. O perfil de crítica muito se assemelhava aos debates sobre as fotografias expostas e comentadas em reuniões do clube, incluindo a atenção dada ao tipo de equipamento usado e aspectos técnicos, como fotografia e uma especificidade do cinema: a montagem.

Uma ligeira apreciação em torno de cada um dos trabalhos parece-nos oportuno apresentar e, segundo a ordem de projeção, iniciaremos com o do Morales. Tratava-se de um documentário das cerimônias de sagração episcopal de D. Paulo Rolim Loureiro, filmado com a Paillard-Bolex e em película Gevaert e Ansco Triple S-Pan. Tratando-se de um gênero bastante difícil, com iluminação artificial congelada num só plano, o filme ainda assim apresenta cenas muito interessantes. Inteiramente filmado com a máquina no tripé, a projeção se realiza com estabilidade e, por isto mesmo, agradando.

O trabalho seguinte filmado com Paillard-Bolex apresentou-nos um rápido registro feito por Hercules A. Perna de um passeio a beira-mar e que ele intitulou: “Cinco Picaretas em Férias”. Apresentação interessante de letreiro; boa fotografia. Poderíamos sugerir alguns cortes e mesmo outra montagem do filme com a transposição de algumas cenas, para haver melhor continuidade.

Passamos, a seguir, o primeiro filme tirado pelo Tanigaki, também usando Paillard-Bolex, no qual ele nos mostrou cenas de um pic-nic e jogo de baseball. De um modo geral, o filme do Tanigaki apresenta um único grave defeito: a permanente movimentação da câmera em panoramas e ziguezagues, instabilidade do aparelho pela falta de tripé e o uso de tele-objetiva sem o indispensável apoio. (...) Julio Cosi Filho nos apresentou um trabalho mais cuidado técnica e qualitativamente. Utilizou um aparelho Filmo 70 DA. Trata-se de um documentário do Natal, tirado em interior. Boa iluminação, boa fotografia e um esquema de cenário bem desenvolvido. Poderíamos sugerir a exclusão dos poucos quadros em que aparecem as fotofloos em atividade e mesmo o aproveitamento exclusivo do assunto principal: a montagem da árvore de Natal e a alegria da garotinha ao abrir os inúmeros presentes. (...).

O último filme foi um Kodachrome da Ilha Bela tirado em Paillard-Bolex pelo Victor, com algumas cenas panorâmicas e detalhes de arquitetura colonial de diversas épocas (*Boletim Foto-Cine*, vol.3, n.35, mar.1949, p.16).

Ao longo dos anos é possível perceber os efeitos da efervescência do circuito cultural no qual o cinema assumiria cada vez mais destaque. Com colunas ocasionais dedicadas ao cinema escritas por Antônio da Silva Victor⁸⁴, aos poucos as atividades começam a dialogar com o circuito cultural e cinematográfico da cidade. Talvez influenciado por essa nova energia, em 1950, o departamento de cinema assume uma estrutura mais ativa e organizada.

⁸⁴Antônio da Silva Victor foi admitido no Bandeirante no dia 1º. de março de 1945. Na sua ficha de inscrição, consta como profissão “industrial”. Victor era um membro ativo nas atividades fotográficas do clube, mas se destacou pela sua atuação no departamento cinematográfico através da coluna “A página do cine-amador” e da organização de diversos concursos durante sua gestão. Não existem muitas informações disponíveis sobre sua biografia, mas parte da sua produção fotográfica aparece no “Catálogo da Coleção Museu de Arte de São Paulo Foto-Cine Clube Bandeirante”.

Em junho, o clube é convidado para participar do I Congresso Brasileiro de Clubes de Cinema, no MASP. No mesmo ano, acontece o I Festival Internacional de Cinema Amador, aceitando filmes em 8mm, 9.5mm e 16mm. Organizado com a ajuda da American Cine League, Cine Clube Uruguayo, do Fotocine Clube do Chile e da UNICA (Union International du Cinéma d'Amateur), oito países submeteram uma parte dos quinze filmes amadores que foram aceitos. Com grande orgulho, o Boletim do FCCB publica trechos da revista argentina *Correo Fotografico Sudamericano* sobre os festivais, atestando a posição de destaque que o FCCB tinha ocupado na América do Sul e no mundo como representante do cinema amador brasileiro.

No decorrer dos anos 1950, os concursos nacionais acontecem em conjunto com os concursos de orientação para o cinema amador, inaugurados em 1953. Diante da precariedade geral das produções brasileiras enviadas, os filmes amadores eram projetados para um grupo que fazia comentários técnicos e estéticos sobre as obras. Tal atividade complementava o papel educativo das colunas, um esforço didático do clube para melhorar a qualidade dos filmes apresentados. Apesar das dificuldades enfrentadas quanto à produção de filmes, as projeções e os festivais acabavam por formar um circuito alternativo de difusão onde era possível assistir a filmes de qualidade e em formatos variados, incluindo filmes de viagem, filmes científicos, documentários e ficções.

Em paralelo com as atividades cinematográficas, a fotografia moderna se amplia como prática. O caráter experimental da fotografia do Bandeirante não permeia diretamente os textos de cinema, mas fotógrafos como Marcel Giró, Thomaz Farkas, Jean Lecocq, German Lorca e Geraldo de Barros participaram, em medidas diferentes, do circuito cineamador. Essa circulação será mapeada a partir da leitura atenta do *Boletim Foto-Cine* e de um esforço imaginativo de reconstituição através de fotos e descrições do que teriam sido os filmes inscritos por Thomaz Farkas, Jean Lecocq e Marcel Giró nos concursos amadores. Tal investigação tem como horizonte compreender de que maneira o cinema de experimentação, uma das categorias principais dos concursos e uma proposta que permeava a produção de outros clubes ao redor do mundo, reverberou no circuito amador brasileiro do período.

Assim como a prática da fotografia moderna não veio acompanhada de uma discussão teórica mais apurada, o mesmo aconteceu com o cinema amador. Os textos são marcados pela discussão técnica aliada ao caráter noticioso das diversas atividades cinematográficas dentro e fora do clube. A defesa de um cinema de qualidade, marcado pela norma do cinema clássico narrativo e a sua estrutura de produção, continuam dando a tônica dos escritos amadores.

Mesmo que tal feição se assemelhe aos escritos de *Cinearte*, o Bandeirante está inserido em um cenário profissional diverso. Apesar de a Vera Cruz ter sido marcante para o meio cinematográfico paulistano, é o cinema de cunho educativo, já incorporado por diversas instituições culturais e órgãos estatais do período como forma importante de difusão da cultura brasileira, que forma o campo profissional da época. A bitola 16mm condensará essa transformação, pois passa ser usada na confecção de filmes médicos, materiais educativos e documentários. A demanda por filmes dessa natureza também espelha a formação de um circuito de exibição alternativo, o cinema sendo usado como instrumento de investigação científica e como ferramenta educativa em escolas e espaços diversos. O Bandeirante será um desses espaços de difusão de filmes educativos e de trabalhos de cineastas que atuavam no circuito alternativo de produção em 16mm.

Anos se passariam até que o primeiro texto abertamente dedicado ao cinema abstrato e experimental fosse publicado no *Boletim Foto-Cine*, em 1959. Roberto Miller, importante figura para o cinema de animação no Brasil, escreve o texto "Cinema Abstrato", uma defesa do cinema de experimentação inspirado diretamente pela figura de Norman McLaren. A produção experimental de Miller prenuncia uma alteração no perfil do amador vinculado ao circuito clubista e da cena cineamadora em geral. Iniciaremos aqui um trajeto que vai dos primeiros anos do departamento cinematográfico do clube passando pelas intensas atividades cineamadoras nos anos 1950, marcado por uma cena eclética de filmes e discursos sobre a figura do amador. O cinema experimental no clube será nosso ponto de chegada, uma inflexão que busca, por um lado, examinar a influência da fotografia moderna praticada no clube na seara amadora e, por outro, analisar como um novo cinema experimental ali praticado aponta para um novo cenário do cinema amador no Brasil.

3.1 O departamento cinematográfico: primeiros anos

O ímpeto inicial para a inclusão do cinema no Foto-Clube Bandeirante foi dado pelo jovem Thomaz Farkas poucos anos depois da própria fundação clube. No começo dos anos 1940, o fotógrafo já era associado da Amateur Cinema League (ACL) e publicava contribuições em diversas seções da *Movie Makers*, como "The Clinic", dedicada a dicas técnicas para amadores, "Amateur Clubs", sobre os trabalhos desenvolvidos pelos clubes associados ao redor do mundo, e "Close up: what filmers are doing?", que anunciava os

filmes em realização. Dentre os textos publicados, encontramos, em 1940, recomendações para adaptação de visores de câmeras cinematográficas; em 1942, aparecem fotos de vitrolas desenhadas especialmente para o acompanhamento musical de projeção de filmes (ver Anexo - Figura 24) e, em setembro do mesmo ano, sai uma nota dedicada ao braço cinematográfico do Bandeirante, indicando Farkas como a pessoa responsável por organizar o contato com interessados⁸⁵:

Reunindo-se informalmente na Associação Paulista de Imprensa, aproximadamente sessenta cineastas amadores e profissionais da fotografia estiveram presentes para a projeção de sete filmes feitos por Thomaz J. Farkas, da ACL. A reunião foi considerada um primeiro passo para testar as possibilidades de criação de um departamento cinematográfico no Foto-Clube Bandeirante. Fica o convite para que cinegrafistas amadores locais entrem em contato com o Sr. Farkas, representante do clube, na Rua São Bento 357, primeiro andar, São Paulo (*Movie Makers*, v.16, n.09. set.1941, tradução nossa).

O texto não cita qual seria o conteúdo dos sete filmes produzidos, mas as notas publicadas na revista *Movie Makers* indicam a dedicação à cinematografia antes da criação do departamento cinematográfico do clube. Poucas informações existem, porém, sobre essa produção inicial. Nos seus relatos sobre os anos 1940, Farkas afirma ter filmado a inauguração do estádio do Pacaembu, em abril de 1940, e um material institucional para uma fábrica de isoladores de telefonia junto a seu tio Ladislau Farkas, usando uma câmera Bell & Howell H-16 (FARKAS, 2006).

Nos anos seguintes são noticiadas na revista norte-americana, sempre através de Farkas, projeções de filmes com acompanhamento musical, demarcando assim um interesse crescente pelo cinema no contexto do clube. Em 1945, Jan Jure Roos e César Yasbeck, membros do FCB, estudam a possibilidade de abertura do braço cinematográfico, projeto que foi oficializado no final do ano. A primeira edição do *Boletim Foto-Cine* anunciou o novo departamento a ser presidido pelo holandês Jan Jure Roos. O clube passou a se chamar oficialmente Foto-Cine Clube Bandeirante, e Farkas atuou, nesse primeiro momento, como correspondente internacional e importante figura na organização dos eventos cineamadores. A estreia do departamento cinematográfico aconteceu durante a cerimônia de comemoração do 7º aniversário do clube e contou com a projeção filmes:

Iniciando a sessão, Thomaz J. Farkas lembrou-nos o que foi o ato

⁸⁵Feitosa indica que, em 1942, foi aprovada uma proposta de José Yalenti "para que fosse organizado um concurso permanente de filmes cinematográficos da autoria de amadores residentes no Estado, sócios ou não" (2013: 23). A notícia divulgada na *Movie Makers*, porém, antecede a proposta de Yalenti.

inaugural do IV Salão Paulista de Arte Fotográfica, em esplêndido documentário. Em seguida, a nossa exuberante natureza, desde suas praias ensolaradas até o variado e delicado matiz de nossas orquídeas, nos são apresentados em belíssimos "Kodachromes"⁸⁶ compilados por Carlos Vieira de Carvalho, Mario Frascini e Cesar Yasbek. Uma das nossas competições esportivas universitárias mais populares – a Pauli-Poli – nos é depois mostrada em todos seus detalhes, sob o incentivo da barulhenta e entusiasta torcida, filmada também em cores, por Thomaz Farkas, sem dúvida um dos nossos mais jovens e destacados valores da fotografia e da cinematografia brasileira.

Finalizando a exibição, que durou cerca de uma hora, Jan Jure Roos, nos mostra em todas as suas perigosas peripécias, uma excursão e escalada ao mais elevado pico do Brasil – o Itatiaia. E, ao acender das luzes, sob prolongada salva de palmas, viam-se em todos os rostos a surpresa e satisfação que esta primeira exibição do nosso Departamento Cinematográfico proporcionou aos presentes, quer pela excelência dos filmes projetados, quer pelo esmero com que a sessão foi organizada, satisfação e surpresa que bem se refletem na pergunta que logo nos foi formulada: – "como os cineamadores do Clube já estão produzindo filmes sonoros falados?". Realmente, essa foi a impressão que todos tiveram, dada a perfeição com que Benedito J. Duarte, sob cujos cuidados esteve a projeção, e Cesar Yasbek souberam conjugar o selecionado e adequado fundo musical com os comentários e textos explicativos lidos ao microfone pelo segundo, acompanhando o desenrolar das cenas (*Boletim Foto-Cine*, v.1, n.2, jun.1946).

O departamento cinematográfico visava agregar novos membros interessados em cinematografia e promover concursos de orientação de cinema amador, tendo como objetivo “contribuir para elevar o nível então incipiente do nosso cinema amador, criando uma consciência verdadeiramente cinematográfica entre os aficionados da sétima arte”. Dentre as ações promovidas estavam a projeção de filmes amadores e a publicação de artigos técnicos com ênfase em como se tornar um verdadeiro amador e não somente um cinegrafista de fim de semana. O filme de família novamente surge como um gênero menor e, mesmo quando indicada a sua prática, ela deve ser mediada pelo controle técnico. As questões cinematográficas surgem ainda de forma esparsa, sempre em textos dedicados à fotografia, que é explorada como baliza para a compreensão do específico cinematográfico, uma preocupação muito semelhante à das colunas amadoras de *Cinearte*. Farkas contribui com um dos primeiros textos, "Uso e abuso do fotômetro", no qual é evidente a sua experiência técnica:

⁸⁶O Kodachrome foi o filme colorido lançado pela Kodak em 1935 e amplamente utilizado tanto na cinematografia amadora como na fotografia. A tecnologia envolvida no processamento das cores garantia imagens com um colorido extremamente vibrante, um efeito valorizado por cinegrafistas e fotógrafos. Em termos de preservação, o Kodachrome possui uma grande estabilidade de cor, algo que não acontece com as outras películas coloridas, que esmaecem rapidamente.

Vejamos agora o caso em que o filme deve ter exposição uniforme: é o caso do cinema. No filme cinematográfico, há uma sequência de cenas diversas. Para que na projeção haja uniformidade entre as várias cenas, é preciso que a exposição seja também uniforme, pelo menos o mais aproximadamente possível, já que nos processos de inversão, há, automaticamente, uma pequena compensação feita por célula fotoelétrica e mesmo porque o filme branco e preto tem grande latitude. Mas, para dar-se aos filmes uma aparência "profissional", deve-se procurar expô-los do modo mais uniforme possível. Seguindo-se esta prática, podemos sempre emendar filmes de rolos diferentes, sem que haja, na projeção, diferença apreciável. Esta continuidade torna o filme sempre mais agradável ao espectador (*Boletim Foto-Cine*, "Uso e abuso do fotômetro", v.1, n.2, jun.1946).

Em junho, o Bandeirante torna-se membro da Amateur Cinema League (ACL). O intercâmbio entre o clube norte-americano e o brasileiro não se restringiu às notícias divulgadas, sendo constantes a troca de filmes e as visitas de membros de clubes estrangeiros à sede do FCCB, assim como dos bandeirantes a outros clubes membros da ACL. Além da tradução de textos e das colaborações eventuais de Farkas na revista *Movie Makers*, o fotógrafo visita a sede da ACL em 1948. Jan Jure Roos já havia visitado a sede do clube em 1946. Como de praxe, as visitas eram sempre noticiadas nas revistas oficiais dos clubes.

Em outubro de 1946, "A página do Cine-Amador" começa a ser editada sob a responsabilidade de Antônio da Silva Victor, com o texto inaugural "Os princípios da Cine-Fotografia". Diante da escassez de filme virgem no mercado brasileiro⁸⁷, a coluna cumpriu naquele momento uma função educativa no âmbito da falta de condições materiais para a realização de filmes:

Lutando com a mais absoluta falta de material, não pode o Departamento Cinematográfico do Clube desenvolver o programa de ação que desejaria. Entretanto, na esperança de breve melhoria, inicia sob a orientação de seu diretor, J. J. Roos, esta página dedicada aos principiantes, e na qual procurará dar-lhes as noções elementares da cinematografia (*Boletim Foto-Cine*, "A página do Cine-Amador", v.01, n.06, out.1946).

Pouco se produziu durante os primeiros anos do departamento cinematográfico. Apesar do reconhecimento internacional, é um ambiente ainda precário que o amador Sr. Dr. Knegt, fundador e diretor da Liga Holandesa de Amadores Cinematográficos, encontra em sua visita a São Paulo e ao Bandeirante, em fevereiro de 1947. As notícias sobre a visita ao clube brasileiro são publicadas na revista holandesa *Weerwerk*, texto curiosamente transcrito

⁸⁷ Com a 2ª. Guerra Mundial, o 16mm passou a ser utilizado maciçamente para a produção de filmes de treinamento e para a propaganda de guerra. Essa alteração no perfil do uso da bitola amadora causou uma escassez da película virgem para o mercado amador, que demorou a ser normalizada mesmo após o final da guerra (ZIMMERMANN, 1995).

no *Boletim Foto-Cine*, já que sua tônica é de decepção com a precariedade técnica encontrada. Uma disputa interna devido aos altos investimentos exigidos pelo departamento cinematográfico enfraquecia ainda mais as atividades do novo departamento. De acordo com alguns integrantes, o clube estaria abandonando a boa fotografia para se engajar na má cinematografia (LENZINI, 2008).

Não eram somente causas internas que dificultavam a produção de filmes. O alto custo da película cinematográfica era um fator preponderante, um problema constante não somente na seara amadora. Em 1948, o *Boletim Foto-Cine* reproduz o texto de B. J. Duarte “Cinema em 16mm, a Censura, a Alfândega e outras pragas”, publicado originalmente no jornal *O Estado de S. Paulo*, no qual versa sobre as dificuldades na realização com o filme 16mm – a falta de laboratórios, o preço do filme virgem –, “impedindo qualquer esforço prático a favor do desenvolvimento do cinema em película estreita, o embrião possível do futuro e verdadeiro cinema no Brasil” (*Boletim Foto-Cine*, n.27, jul.1948)⁸⁸.

Com uma produção ainda rarefeita, entre 1946 e 1949, os textos traduzidos ou escritos pelos colaboradores brasileiros estavam ainda ancorados nos manuais técnicos e no padrão industrial e se restringiam a noções básicas de cinematografia⁸⁹. As publicações estrangeiras utilizadas como referência eram direcionadas ao universo da indústria de equipamentos, como as norte-americanas *U.S. Camera & Travel*, *Popular Photograph*, *U.S. America*, ou ao ambiente clubístico, como a argentina *Correo Fotográfico Sudamericano*. Os textos mais detidos na linguagem cinematográfica também apontavam para o predomínio do cinema norte-americano e europeu, e tomavam como baliza o trabalho do roteiro e sua relação direta com uma montagem bem sucedida. O exemplo de boa direção, no texto “Vamos dirigir filmes”, de Antônio da Silva Victor, era David Lean, diretor inglês de clássicos como *Grandes esperanças* (1946) e *A história de uma mulher* (1949). De um lado, os textos eram excessivamente práticos, com informações sobre manejo da câmera e equipamentos, algo muito próximo do tecnicismo que marca o círculo amador e, de outro, os exemplos sobre questões de linguagem eram sempre estrangeiros e distantes da prática amadora. O cinema brasileiro praticamente inexistia.

⁸⁸ Os custos de importação de filme virgem e da precária estrutura para processamento de filmes no Brasil eram considerados um dos entraves principais para o desenvolvimento do cinema no país e foi uma demanda da corporação cinematográfica durante anos (AUTRAN, 2013).

⁸⁹ “O segundo rolo” (v.3, n.26, jun.1948) sobre os problemas mais frequentes enfrentados pelo cine-amador; “Uma boa projeção revela o aficionado cuidadoso” (v.3, n.28, ago.1948) e “As possibilidades do 8mm” (v.3, n.30, out.1948), escritos por Rodolfo Gonzales Litardo, do *Correo Fotográfico Sudamericano*; “Porque filmar?” (v.3, n.29, set.1948) e “Como dirigir um filme” (v.3, n.35, mar.1949), escritos por Leo Salkin, da *U.S. Camera & Travel*.

O motivo de o cinema brasileiro não aparecer como horizonte de produção era muito simples. Além de uma discussão extremamente rarefeita nos meios intelectuais da época sobre o cinema brasileiro, nos anos 1930 e 1940 o filme ficcional paulista praticamente inexistia, implicando um campo cinematográfico engessado e dedicado primordialmente aos filmes vinculados à propaganda estatal. Os poucos filmes ficcionais que eram produzidos não recebiam atenção e "desapareciam totalmente em meio à massa de filmes estrangeiros exibidos nos nossos circuitos. Além do parco noticiário de publicidade, não deixaram outros vestígios" (GALVÃO, 1981: 10). A produção carioca ainda estava sob forte ataque moralista, uma produção considerada excessivamente popular e que pouco dialogava com o ambiente artístico que se instaurava na época⁹⁰. Se *Cinearte* tinha um universo de produção, mesmo que mínimo, com o qual dialogar, esse não era o caso da São Paulo dos anos 1940.

Diante desse ambiente de produção rarefeito, o cinema era basicamente tema de debate. E era esse movimento ainda muito intelectual que estava presente na cidade e nas páginas do *Boletim Foto-Cine*. Através dos vários eventos noticiados, tanto no clube como em outras instituições, podemos perceber como o debate sobre cinema ia se alastrando e conquistava, assim como a fotografia, um novo lugar no cenário artístico. As novidades, não obstante, seriam absorvidas aos poucos e teriam de vencer resistências.

Um dos eventos noticiados, e que mostra muito claramente como se dava a dinâmica interna ao clube, foi a exposição "Fotografias Artísticas", montada no saguão da Biblioteca Mário de Andrade pelo MoMA (*Museum of Modern Art*, Nova Iorque), com patrocínio da União Cultural Brasil e Estados Unidos e do Departamento Municipal de Cultura, em 1947. A escolha das fotos buscava apresentar de forma didática, por meio de letreiros explicativos, a obra de fotógrafos que representavam o modernismo, reunindo "um conjunto de operadores que partilhavam a crença nas possibilidades do aparelho e a defesa de uma imagem direta, sem intervenções" (FABRIS, 2013: 308).

As mesas de debate organizadas sobre a fotografia, que contavam com membros do Bandeirante, apontavam para uma diferença entre a qualidade moderna das fotografias artísticas expostas, que incluía autores como Paul Strand, Edward Weston, Ansel Adams e Cartier Bresson, e o debate sobre o estatuto artístico da fotografia ainda presente no clube. As palestras "Pictorialismo em arte fotográfica", de Jacob Polacow, e "Fotografia é arte?", de Valêncio de Barros, posteriormente transcritas no *Boletim Foto-Cine*, não ignoravam a nova

⁹⁰Tais filmes, assim como o cinema brasileiro, também não faziam parte do repertório do Clube de Cinema, por exemplo. A I Retrospectiva do Cinema Brasileiro, organizada por Caio Scheiby e B. J. Duarte por ocasião das comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo, seria um marco nesse sentido.

fotografia que vinha sendo produzida, mas ancoravam sua argumentação da valorização da fotografia enquanto arte na tradição clubista e nos preceitos pictorialistas (LENZINI, 2008: 49-51).

Como apontado anteriormente, esse apego às regras do universo clubista ressalta uma característica marcante do universo cultural e social do Bandeirante. Alguns membros construía um mundo à parte, no qual as discussões circulavam entre as publicações específicas, no convívio social na sede do clube e nas diversas atividades organizadas. Pelo perfil social dos membros, na sua maior parte formado por profissionais liberais, como médicos, advogados, comerciantes, empresários e industriais, o ambiente conservador do clube se fazia sentir.

Com o cinema não seria diferente. Na mesma exposição, o segundo Clube de Cinema de São Paulo e a revista fotográfica *Íris* organizaram uma série de palestras sobre a sétima arte. Os temas e os palestrantes incluíam: "Relações entre cinema e pintura" por Lourival Gomes Machado, "Filmologia, uma nova ciência" por Francisco Luis de Almeida Salles e "O cinema e a cor" por B. J. Duarte. Sobre o evento, a seção "A Nota do Mês" trouxe apenas uma pequena menção:

Cresce, diariamente, o número daqueles que encontram nas artes de Daguerre e Lumière o meio para a expansão de seus pendores artísticos. Esse desenvolvimento não fica restrito apenas à quantidade. Também qualitativamente já ocupamos lugar de destaque, e o renome alcançado nós o devemos a um punhado de idealistas cujo empenho e desprendimento nos levaram a alcançar essa honraria (*Boletim Foto-Cine*, "A nota do mês", v.2, n.15, jul.1947).

Todos os palestrantes eram membros do segundo Clube de Cinema, uma nova tentativa de manutenção de um espaço dedicado à exibição e discussão sobre a arte cinematográfica após o fechamento do primeiro Clube de Cinema pelo DIP, em 1940. O perfil dos seus integrantes denotava um interesse pautado pelo aspecto artístico do cinema e pela sua relação com outras artes, como evidenciam os títulos das palestras. Lourival Gomes Machado, crítico de arte, e Almeida Salles, jornalista e crítico de cinema, eram oriundos da experiência da revista *Clima*, como já apontado anteriormente. O clube ainda contaria com membros ativos na crítica cinematográfica, como B. J. Duarte e Rubem Biáfara, ambos colaboradores em jornais da época e defensores de uma estrutura cinematográfica nos moldes industriais.

As atividades do Clube de Cinema foram de extrema importância para o aquecimento das atividades cinematográficas na cidade. As exhibições e os debates organizados eram noticiados por B. J. Duarte, n'*O Estado de S. Paulo*, e Paulo Emílio Salles Gomes, atuando como sócio-correspondente da agremiação na França, faria os primeiros movimentos para a formação de uma filmoteca com a aquisição de uma coleção de filmes que incluía Chaplin, Méliès, Dreyer, Jean Cocteau e René Clair. Esse seria o primeiro passo para a criação da Filmoteca do Clube de Cinema, semente da Cinemateca Brasileira (SOUZA, 2009; GALVÃO, 1981).

Com a inauguração do MAM, em 1949, as sessões passam ser organizadas no novo museu, alçando o cinema à categoria artística. O interesse pela prática também não demoraria a surgir. B. J. Duarte e Lourival Gomes Machado filmam com película colorida quadros da exposição retrospectiva dedicada a Tarsila do Amaral, filme que não foi finalizado. No MASP, que ocupava o mesmo prédio na Rua 7 de Abril, Carlos Ortiz, Ruggero Jacobi e Adolfo Celi criam o Centro de Estudos Cinematográficos e produzem o Seminário de Cinema, curso dedicado à técnica e à estética do cinema. Alberto Cavalcanti é convidado especialmente para ministrar uma série de palestras e chega ao Brasil em setembro de 1949. No mês seguinte, o cineasta é recebido na sede do Bandeirante:

Tivemos a satisfação de receber em nossa sede social, na noite de 13 de outubro, a visita de Alberto Cavalcanti, renomado patricio radicado em Londres há muitos anos, e que ora se encontra entre nós, a convite do Centro de Estudos Cinematográficos de São Paulo, efetuando uma série de palestras sobre momentosos problemas do cinema, demonstrando em todas elas um profundo conhecimento da difícil Arte e uma formação profissional deveras elogiável, e que, por isso mesmo, tem alcançado grande repercussão, atraindo não só os estudiosos da matéria como a sociedade em geral (...). Acedendo a um convite de nosso Presidente, que o apresentou a assistência, Cavalcanti, em rápidas palavras, frisou a necessidade de criarmos a cinematografia nacional, contornando aqueles vícios já há muito arraigados e que estão, entre nós, impedindo o pleno desenvolvimento de uma indústria, hoje de interesse indiscutível e de alcance social inigualável. Convidava, portanto, os jovens brasileiros, entusiastas da Arte Cinematográfica, a se reunirem e congregados pugnar por um cinema verdadeiro, humano e honesto (*Boletim Foto-Cine*, v.04, n.42, out.1949).

Logo em seguida, Cavalcanti é convidado para assumir o posto de produtor-geral da recém-criada Companhia Cinematográfica Vera Cruz. O ano de 1949, tão importante para a história do cinema brasileiro, se fez sentir nas páginas cineamadoras. No artigo “Os clubes de cinema e o cinema no clube”, de Antônio Silva Victor, o novo diretor do departamento cinematográfico, a percepção do cinema como uma atividade em crescimento fica evidente:

A quem for examinar ligeiramente as atividades culturais da paulicéia, imediatamente ressaltará a intensidade de estudos e debates que se vêm travando em torno da cinematografia, objeto de acurados estudos e fonte de inesgotáveis ensinamentos.

Realmente estamos vendo quase diariamente noticiário farto em torno destas projeções e liderando-as vamos encontrar o Centro de Estudos Cinematográficos do Museu de Arte, o Clube de Cinema em colaboração com o Museu de Arte Moderna e mais recentemente o Instituto Cinematográfico Progresso⁹¹. (...) Já estamos conhecedores da natural inclinação de muitos de nossos consócios pela cinematografia, inclinação que vem se afirmando a cada dia. Contudo, como em qualquer outra atividade, não acreditamos viável a realização de uma obra acentuadamente cinematográfica sem um preliminar estudo e exame carinhoso das diversas fases do processo cinematográfico e também daquelas formas que integram um perfeito trabalho desse gênero (*Boletim Foto-Cine*, v.04, n.37, maio de 1949).

Conforme os escritos de Victor, a prática deveria vir acompanhada de um arcabouço técnico-cultural que os textos cineamadores, junto às palestras organizadas na sede do clube, teriam de suprir. Em novembro, B. J. Duarte ministrou uma palestra sobre "Cinema e fotografia", na qual "salientou a relevância da fotografia como elemento de acentuação rítmica, situando o papel dela na moderna cinematografia e sua utilização pelos mais destacados cineastas" (*Boletim Foto-Cine*, v.4, n.43, nov.1949). Ao final, projetou trechos de um filme em 16mm produzido com "diversos técnicos paulistas", ilustração prática dos conceitos expostos pelo cineasta. Carlos Ortiz, cronista cinematográfico da *Folha da Manhã*, ficou responsável pela fala "Conceitos estéticos do cinema: ontem e hoje", na qual se propôs a estudar historicamente "o desenvolvimento da estética cinematográfica, situando e comparando conceitos dos clássicos do cinema antigo e moderno" e destacando "o papel do crítico na orientação do público, através de observações práticas que já teve oportunidade de reunir" (Idem, *ibid.*). O Bandeirante unia numa mesma página da revista dois jornalistas que defendiam visões divergentes quanto ao cinema brasileiro (ver Anexo - Figuras 26 e 27).

Meses antes, os dois palestrantes e jornalistas haviam protagonizado uma intensa querela. No texto "Da inexistência do cinema nacional", B. J. Duarte afirmava não ver "no panorama paupérrimo da cinematografia brasileira, algo de parecido com Cinema, principalmente em se tratando de cinema dramático" e cita como exceção *Limite*, de Mário Peixoto, e *Uma aventura aos 40* (1947), de Silveira Sampaio⁹², para o redator, filmes com

⁹¹Não encontramos informações sobre o Instituto Cinematográfico Progresso. O nome, porém, indica de forma evidente o clima em torno do ambiente cinematográfico da época.

⁹²O esquema de produção do filme é um interessante caso de como o termo "amador" é utilizado no campo cinematográfico brasileiro. O médico, escritor, ator e encenador José da Silveira Sampaio começou no teatro e

qualidade artística. O texto ecoava a já conhecida problemática quanto à necessidade de criação, de fato, do cinema brasileiro, já que "a simples fabricação de filmes não dava foros de existência enquanto Cinema – com c maiúsculo – para a produção brasileira" (AUTRAN, 2013: 35). O gesto "fundacional" perpassava, novamente, a rejeição da produção corrente e o estabelecimento do cinema no Brasil sob novas bases. No caso de B. J. Duarte, era preciso se distanciar dos "tipos às soltas por aí" e empreender um processo de educação do meio cinematográfico:

O que é preciso realmente – e esta é a medida mais urgente – é ensinar a ler a quem quer que se proponha a fazer cinema no Brasil. Não só a frequência do grupo escolar, dos ginásios e das universidades, mas também o contato mais íntimo com a gramática do cinema, com as grandes peças dos verdadeiros cineastas, com as filmotecas e na falta destas com os livros sobre cinema que já agora vêm surgindo no mercado com maior abundância, desde que o Clube de Cinema de São Paulo andou verrumando o cérebro de muita gente a importância do cinema e despertando o interesse pelas grandes figuras de seu passado. O que falta realmente para termos um grande cinema é cultura, é a Universidade, muito antes do aparelhamento e do capital que possa proporcionar a sua aquisição (*O Estado de S. Paulo*, "Da inexistência do cinema nacional", 24/05/1949, p.6, apud: AUTRAN, 2006).

Para B. J. Duarte, além de um meio cinematográfico que deveria passar por um processo de educação e aprimoramento técnico, o cinema brasileiro não tinha ainda produzidos filmes "universais", ou seja, películas que pudessem circular fora do Brasil e fazer sentido para o público estrangeiro, compondo assim um panteão de obras clássicas do cinema mundial. Ortiz rebate com o argumento de que, se em outras cinematografias bastava a citação de algumas obras para configurar uma cinematografia digna de reconhecimento, o mesmo deveria ser válido para o Brasil. Para ele, o critério de qualidade artística, por si extremamente subjetivo, não deveria ser determinante na existência ou não do cinema nacional. O cinema nacional existia, independentemente da qualidade artística e da "universalidade" exigida por B. J. Duarte (AUTRAN, 2013: 35-37).

É a partir desse debate que o cinema brasileiro aparece nas páginas cineamadoras. Em "Os amadores e o cinema nacional", Victor afirma ter acompanhado a troca de ideias "debatendo a velha questão de 'ser' ou 'não ser' do 'cinema nacional'". O texto replica todo o

teve a primeira atuação no cinema como roteirista de *O gol da vitória* (1945), filme de José Carlos Burle produzido pela Atlântida. Depois dessa primeira experiência, funda a Centauro Cinematográfica do Brasil e forma o grupo Os Cineastas com os médicos Novais Souza, Flávio Cordeiro e Samuel Markenzon e o jornalista Darcy Evangelista. Com o grupo, realiza *Uma aventura aos 40*. Bem recebido à época, o filme é capitalizado em sua divulgação pelo caráter amador. Nos letreiros, com uma certa ironia, os diretores pedem desculpa pelo filme realizado e prometem fazer melhor da próxima vez (MELO, 2011: 107).

repertório de preconceitos em relação ao cinema brasileiro: as falhas técnicas da produção nacional, a deficiência dos técnicos e dos artistas, a escassez de auxílio financeiro, todos impedimentos para o "inteiro êxito de uma produção cinematográfica comercial". Mesmo com os problemas, o articulista encarava com "a melhor boa vontade" as tentativas de fugir do "malfadado cinema-teatro", mas sabia que era necessário criticar com rigor os mais espertos que "[aproveitavam] o natural patriotismo dos muitos milhares de brasileiros que acorriam para aplaudir as 'batucadas', as 'laranjadas' e outros ingredientes de cunho tipicamente carnavalesco". O cinema brasileiro continuava assim contaminado pelas velhas doenças e carente de "uma terapêutica adequada". Debates, conferências e palestras eram válidas, mas "conversas não cozinham arroz":

Se nós pudéssemos reunir tudo aquilo que já foi dito sobre o cinema brasileiro, uma enorme biblioteca seria formada, sem que o mesmo apresentasse, como não apresentou até agora, aquelas excelsas qualidades que tem sido o lume sempre vivo de tão acalorada polêmica.

Foi pensando em todos estes detalhes que nos ocorreu a ideia de lançar, por intermédio do Clube, o I Concurso Cinematográfico para Amadores, abrangendo o território nacional, para podermos conhecer e aquilatar do grau de progresso deles, fonte onde o cinema profissional terá de encontrar, no futuro, elementos valiosos para desfrutar, aprimorar e lançar no mercado cinematográfico como produtores, escritores, fotógrafos, eletricitas, cenaristas, etc. (...).

Nós acreditamos, sinceramente, estarmos dando um passo de relativa utilidade para o cinema nacional, procurando divulgar, não só aos estudiosos e técnicos do assunto, como também ao público em geral, as realizações dos amadores, hoje trabalhando com entusiasmo, com ótimo aparelhamento, recursos financeiros mais ou menos amplos e, o que é mais valioso, com tempo para criticar e reiniciar o que não for satisfatório sob o ponto de vista técnico ou artístico (*Boletim Foto-Cine*, v.4, n.38, jun. de 1949, p.16).

Nesse texto, mais uma vez o cinema amador se torna uma plataforma de fortalecimento de um ainda precário cinema nacional. Mesmo que a tônica nacionalista aliada a um desejo de profissionalismo permeie o lançamento do I Concurso Cinematográfico Nacional para Amadores, a era dos concursos e festivais que tem início em 1950 vai apresentar produções das mais diversas, desde filmes de viagem amadores até documentários científicos premiados internacionalmente. Complementando um circuito alternativo que se constituía na cidade, a produção em 16mm nos anos 1950 já assumia outro estatuto, sendo a bitola utilizada em filmes utilitários, como filmes educativos, materiais científicos e documentários, para além das películas mais eminentemente amadoras. Os festivais incluíam na programação filmes feitos por profissionais, mas que não circulavam no "circuitão". A mistura entre o profissional e o amador também se faz sentir no caminho individual de muitos

cinematografistas que se profissionalizariam ou que produziram filmes ocasionais lançados no circuito comercial.

O anúncio do I Concurso Cinematográfico Nacional para Amadores denota a mudança fundamental de perspectiva na produção cineamatadora feita em clubes e a necessidade de ampliação do público para além da esfera familiar, ressaltando as características já elencadas por Shand (2013) quanto à produção do *community mode*:

É inegável o incremento que a cinematografia amadora está tendo, ultimamente, em todo o país. Entretanto, os seus aficionados continuam ainda quase ocultos, exibindo seus trabalhos apenas em reuniões familiares ou em círculos muito restritos. Já é tempo, porém, de se revelarem publicamente os valores que certamente militam na nossa cinematografia amadora. Dai a iniciativa do Foto-Cine Clube Bandeirante, por seu Departamento Cinematográfico, de promover este primeiro concurso, de âmbito nacional, certo de que receberá o apoio dos cinematografistas amadores brasileiros, possibilitando, outrossim, a realização de um certame original e, possivelmente, pela primeira vez levado a efeito no Brasil (*Boletim Foto-Cine*, v.4, n.37, mai. 1949).

O filme sobre eventos familiares, porém, não deixa de estar no horizonte de produção. O *Boletim Foto-Cine*, inicialmente uma brochura que circulava somente entre os membros do clube, passa a ser uma revista vendida para o público externo em 1950, uma mudança que ampliou a atuação do clube em nível nacional. Além da publicação das fotos produzidas pelos membros do Bandeirante, compondo assim um repertório visual do conjunto de inovações estéticas em curso, a publicidade de equipamentos cineamadores toma as páginas da revista, um imaginário ainda atrelado à continuidade do ideário familiar e à feitura de filmes domésticos. Essa pluralidade marcará os diversos concursos e festivais internacionais organizados pelo Bandeirante no decorrer dos anos 1950.

3.2 A era dos concursos e festivais

O I Concurso Cinematográfico para Amadores aconteceu no auditório do jornal *A Gazeta* no dia 20 de janeiro de 1950. Além de disponibilizar o espaço, o periódico ofertou dois troféus: o "A Gazeta" para o melhor filme sobre São Paulo ("atividades, empreendimentos, indústrias, etc.") e o "A Gazeta Esportiva" para filmes sobre "treinamentos,

disputas e demonstrações". O evento contou com a inscrição de 14 filmes⁹³ – 4 em 8mm e os demais em 16mm –, abrangendo duas categorias: filme de argumento e documentário. No corpo de jurados estava o já citado Alfredo Vasconcellos, que enviara cartas para a coluna de *Cinearte* e responsável pela maior coleção de filmes domésticos depositados na Cinemateca Brasileira; B. J. Duarte, Carlos Ortiz e Orlando Nasi, representando o jornal *A Gazeta*. Três filmes ficcionais fizeram parte da competição, todos em 8mm: *Despejo*⁹⁴, de Adolfo A. Pinto da Silva, *Noite Feliz*⁹⁵, de Paulo Minervini, e *O roubo atroz*⁹⁶, de Henrique Hirschfeld; a comédia e o filme policial surgem, novamente, como referências marcantes. O restante dos filmes eram documentários com temática relativa ao universo do trabalho, como *Usina Siderúrgica de Mineração Geral do Brasil*, de D. Ivonete Yazbek Assad, e *Haras Jaberave*, de Estanislau Szankowsky⁹⁷; filmes de viagem, como *Espetáculo de Sonja Henie*⁹⁸ no *Madison Square Garden*, de Acácio Ribeiro Valli, *Vistas da Bahia e Recife*, de Jean Lecoq, *5 minutos no Rio*, de Adolfo Pinto Silva; e curtas esportivos, como *Vamos pescar no Itapura?*, de Pedro Cabello Campos, e *Brasil x Bolívia*, de Arnaldo M. Florence e Manoel Morales Filho. Dentre os concorrentes, a exceção foi *Estudos*, filme experimental de Thomaz Farkas e Luis Andreolini, ao qual voltaremos mais adiante.

Os critérios técnicos utilizados pelo júri eram baseados nas recomendações da divisão cinematográfica da Photographic Society of America – interesse, tema, estrutura (montagem, ritmo, direção), fotografia (iluminação, técnica de filmagem), títulos e emprego efetivo da cor quando em filmes coloridos – e seguiam o padrão dos concursos fotográficos nos quais as fotos recebiam uma pontuação, e ganhava quem obtinha mais pontos. O júri premiou *Haras*

⁹³Ver lista completa dos filmes em Anexo - Filmografia.

⁹⁴"Um tema muito simples: intimação errada de despejo apresentada a um casal. Desespero das vítimas, entendimento com a dona de casa, trapalhadas do marido e descoberta do engano" (*Boletim Foto-Cine*, "Um certame de cinema amador", n.46, fev.1950, p.19).

⁹⁵"Uma história de Natal. Visita à loja. Carta das meninas ao papai Noel. História contada pelo pai às filhinhas. Chegada dos presentes trazidos pela lendária figura e fim" (Idem, *ibid.*).

⁹⁶"Uma aventura policial. Um assalto. Desmaio. Aprisionamento. Salvamento. O providencial 'Sherlock'. Uma investigação tipicamente 'perdigueira' (o Sherlock quase a farejar o chão). Descoberta dos atroz ladrões. Correrias. Salvação das jóias e admiração final da mocinha" (Idem, *ibid.*).

⁹⁷Estanislau Szankowsky trabalhou com B. J. Duarte em *Uma escola de médicos* (1963) e dirigiu, em 1970, o filme de caça *África Eterna*, distribuído comercialmente pela Cinedistri. Entre os caçadores participantes da viagem, estava Jorge Alves de Lima, sobrinho de Antonino Alves de Lima, cinegrafista dos filmes amadores analisados no Capítulo 1. Jorge Alves de Lima, por sua vez, dirigiu o filme de caça *Kirongozi, mestre caçador* (1957), que também foi distribuído comercialmente indicando um interesse pelo gênero filme de caça no circuito brasileiro. In: Filmografia Brasileira <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&exprSearch=kirongozi&nextAction=lnk&lang=p>. Acesso em 29/05/2016.

⁹⁸Sonja Henie (1912-1969) foi uma patinadora artística norueguesa, ganhadora de três medalhas de ouro olímpicas. Em 1936, inicia sua carreira em Hollywood com o filme *A rainha do patim* (1936), produzido pela Fox. In: "Sonja Henie" http://www.imdb.com/name/nm0377012/bio?ref_=nm_ov_bio_sm. Acesso em 29/05/2016.

Jaberave, Estudos ganhou o prêmio “A Gazeta” e *Vamos pescar no Itapura?*, o “A Gazeta Esportiva”.

O 1º Concurso Cinematográfico Nacional para Amadores

A Sessão Pública

Concluídos os preparativos para a realização do I Concurso Cinematográfico Nacional para Amadores, patrocinado pelo Foto-cine Clube Bandeirante, teve lugar no auditório do jornal “A Gazeta”, gentilmente cedido pela direção daquele vespertino, a sessão pública para seleção e julgamento dos filmes inscritos neste vitorioso certame.

Reunindo a participação dos amadores Adolfo A. Pinto da Silva, Paulo Minervini, Henrique Hirschfeld, Acacio Ribeiro Vallim, Luiz G. Marcondes Nitsch, Arnaldo M. Florence, Manoel Morales Filho, D. Ivonete Yazbek Assad, Pedro Cabello Campos, Jean Lecoq, Estanislau Szankowsky, Thomas J. Farkas e Luiz Andreatini, o concurso apresentou 14 filmes — 4 em 8 mm. e os demais em 16 mm. —, abrangendo as duas categorias gerais: filmes de argumento e documentários.

Pela primeira vez levado a efeito entre nós uma exibição dessa natureza, re-

presentando o trabalho e esforço individual de cada participante, foi excepcional o interesse demonstrado pelo público que afluiu em massa, esgotando em poucos minutos a lotação do auditório e se comprimindo pelas portas laterais durante três horas e 15 minutos que foi por quanto tempo se prolongou a projeção. Muitos outros, inclusive diretores do Clube, tiveram de regressar da porta de entrada, onde numeroso grupo ainda se comprimia, esperando uma chance de subir e encontrar um lugarzinho!

Para os “bandeirantes”, constituiu motivo de imensa satisfação a acolhida dispensada pela seleta assistência que acompanhou e aplaudiu, com entusiasmo, as melhores realizações dos amadores, autênticos “pioneiros”, os quais corajosamente, venceram aquela inibição que afastou deste primeiro certame muitos destacados cinegrafistas, experimentados e inteligentes. Sentimos, por parte daquele numeroso auditório, uma compreensão de tal forma elogiável, em face da timidez e mesmo ingenuidade de alguns filmes apresentados, que nos entramos sinceramente agradecidos por mais essa demonstração de cordialidade.

Julgamento

Entregues os trabalhos de seleção dos filmes à Comissão composta dos srs. Alfredo Vasconcellos, Antonio da Silva Victor, Benedicto J. Duarte, Carlos Ortiz e Orlando Nasi e, adotando esta as recomendações técnicas da Divisão de Cinema da The Photographic Society of America, foram examinados os seguintes filmes, segundo a ordem de projeção:

“Despejo”, de Adolfo A. Pinto da Silva.

“Noite Feliz”, de Paulo Minervini.

Aspecto parcial da numerosa assistência que lotou inteiramente o auditório da “Rádio Gazeta”.

"O Roubo Atróz", de Henrique Hirschfeld.

"5 Minutos no Rio", de Adolfo A. Pinto da Silva, (documentário).

Em 16 mm. só documentários :

"Espectáculo de Sonja Henie no Madison Square Garden", de Acacio Ribeiro Valli, (Kodachrome).

"Artífices de Amanhã", de Luiz G. Marcondes Nitsch.

"Brasil x Bolívia", de Arnaldo M. Florence e Manoel Moraes Filho.

"Usina Siderúrgica de Mineração Geral do Brasil", de D. Ivonete Yazbek Assad, (Kodachrome).

"Clube de Pesca de Santos — Ilha das Palmas", de Pedro Cabello Campos, (Kodachrome).

"Vamos Pescar no Itapura?", de Pedro Cabello Campos.

"Viagem ao Norte", de Jean Lecoq, (Kodachrome).

"Vistas da Bahia e Recife", de Jean Lecoq.

"Haras Jaberave", de Estanislau Szankowsky, (Kodachrome).

"Estudos", de Thomas J. Farkas e Luiz Andreatini.

Distribuição de Prêmios

Reunida na noite de 23, na sede do Clube, a Comissão deliberou somente premiar os filmes que, pela pontuação total dos juizes alcançasse a média mínima de 60%. Nestas condições, foram laureados os seguintes :

"Haras Jaberave", com 353 pontos, média final 70,6%, 1.º prêmio do Clube, na categoria de documentário em 16 mm. e Taça "Wolff" pelo melhor filme colorido. A Comissão Julgadora deliberou recomendar um "Prêmio Especial" ao filme "Estudos", de apreciável nível cinematográfico e que por não se enquadrar em nenhuma das duas categorias gerais do certame, fazia, contudo, jus a uma distinção dessa natureza. Emprestando inteiro apoio à deliberação da Comissão, o sr. Orlando Nasi, representante dos jornais "A Gazeta" e "A Gazeta Esportiva", determinou fosse outorgada a Taça "A Gazeta" como o "prêmio especial" recomendado, aos autores do filme "Estudos"

O júri do 1.º Concurso Nacional de Cinema Amador em plena atividade.

e a Taça "A Gazeta Esportiva", ao sr. Pedro Cabello Campos, pelo filme "Vamos Pescar no Itapura?", cuja nota final, no boletim daquele juiz, atingira 68 pontos. A Livraria do Triângulo ofereceu um exemplar do livro "La Technique du Film" para ser atribuído ao filme de melhor técnica e, nestas condições foi o prêmio conquistado pelos srs. Thomas J. Farkas e Luiz Andreatini, realizadores do filme "Estudos", o qual obteve nos itens II e IV de classificação o total de 303 pontos.

Entrega dos Prêmios

No dia 11 de fevereiro, às 16,30 horas, na sede social serão entregues os prêmios conquistados pelos amadores acima indicados.

Agradecimento

A Diretoria do Foto-cine Clube Bandeirante deseja agradecer, vivamente, a colaboração emprestada por todos os amadores inscritos no I Concurso Cinematográfico, aos ilustres membros da Comissão Julgadora que tão prontamente atenderam ao nosso convite e, de forma especial, à ilustre direção dos jornais "A Gazeta" e "A Gazeta Esportiva", pela valiosa oferta dos troféus e cessão do auditório, o que contribuiu para maior sucesso desta realização "bandeirante".

Ao público paulistano o nosso "muito obrigado" pelo apoio e estímulo que nos trouxe, recebendo com tanto entusiasmo o I Concurso Cinematográfico Nacional para Amadores.

O público lotou a sala do auditório para acompanhar a sessão, que durou três horas e quinze minutos, um esforço reconhecido por Antônio da Silva Victor:

Para os 'bandeirantes', constituiu motivo de imensa satisfação a acolhida dispensada pela seleta assistência que acompanhou e aplaudiu, com entusiasmo, as melhores realizações dos amadores, autênticos 'pioneiros', os quais corajosamente venceram aquela inibição que afastou deste certame muitos destacados cinegrafistas, experimentados e inteligentes. Sentimos, por parte daquele numeroso auditório, uma compreensão de tal forma elogiável em face da timidez e mesmo ingenuidade de alguns filmes apresentados, que nos entramos sinceramente agradecidos por mais essa demonstração de cordialidade (*Boletim Foto-Cine*, v.4, n.45, jan.1950).

O tom apologético tinha como origem os defeitos e a precariedade técnica de muitos filmes, como Victor apontou detalhadamente em "Um certame de cinema amador". Nos filmes ficcionais, os atores tinham gestos exagerados "que só conhecemos nos primórdios do cinema", os figurinos eram excessivos e, no final de *O roubo atroz*, "a mocinha desmaia com um sorriso nos lábios...". Erros técnicos como problemas de exposição, mau uso do tripé, falta de roteiro e continuidade, problemas de foco e montagem afetaram, em medidas diferentes, a maioria dos filmes inscritos. A despeito dos esforços de todos os redatores das colunas cineamadoras e dos diversos concursos de orientação, a precariedade dos filmes será uma tônica constante.

Para o público, porém, os defeitos não pareciam importar. Victor relata a ovação a diversos filmes projetados e elenca que o motivo principal de tal aceitação era o fato de os filmes amadores trazerem "na tela algo mais 'verdadeiro' e menos 'fantástico'":

O filme amador é mais vida. Registrando como registra fatos da atualidade, que estamos presenciando ou desejaríamos presenciar, há sempre para ele um especial tratamento por parte de nossa imaginação, que estimula o nosso interesse e nos faz acompanhá-lo, como se realmente estivéssemos presentes à ação ou até mesmo realizando-a (*Boletim Foto-Cine*, "O interesse nos filmes amadores", v.4, n.47, mar.1950, p.19).

Tal proximidade será capitalizada por Victor em sua tentativa de incentivar novos amadores. O redator argumenta que a dificuldade para encontrar novos temas de produção, queixa presente entre os amadores que conhece, não deveria existir, pois tudo ao redor pode ser "tema de cinema". O amador deve explorar aquilo que lhe agrada e lhe é próximo sem se esquecer, porém, de que existe um público a agradar: "cabe, portanto, a cada um de nós, procurar avaliar qual o índice de 'interesse' que o tema pode proporcionar aos estranhos, à nossa futura audiência" (Ibid.: 20). Nesse caso, cabe a crítica ao filme de família, tema de

interesse evidentemente restrito e que afasta os velhos amigos dos "dias de cinema em nossa casa":

Um exame desapaixonado da questão vai nos dar o motivo dessa ausência: os sobrinhos da gente são muito 'inteligentes', 'engraçadinhos' e uns 'anjos'. Mas para vê-los no 'cinema', é preferível ficar em casa lendo um bom exemplar do último sucesso de livraria. Contudo, se nós os aproveitarmos numa historieta, por mais ingênua que seja, fazendo-os 'trabalhar', então vamos garantir uma plateia 'interessada', entusiasmada, desejosa de rever o filme (Ibid.: 20).

Encontrando um tema de interesse amplo, basta se empenhar em utilizar bem os recursos da câmera com técnica e imaginação.

3.2.1 Temas e formas do filme amador segundo Antônio da Silva Victor

Nas colunas seguintes, partindo da temática e dos defeitos dos filmes apresentados no I Concurso, Victor buscará formas de incentivar e orientar as produções futuras, sempre se afastando da mera captação de imagens no universo familiar. Em "A realidade e o ritmo cinematográfico" (*Boletim Foto-Cine*, v.4, n.48, abr.1950, p.19), o redator vai explorar novamente a aproximação com o "real" presente nos filmes amadores, mais uma vez em chave negativa. Para Victor, a intimidade no momento da tomada, de um interesse mais voltado para o objeto que se filma e não para o ato de filmar, pode gerar sequências longas ou curtas demais, prejudicando assim o ritmo cinematográfico. No caso do filme de viagem, o recurso da tomada panorâmica deve ser usado com parcimônia e movimentando a câmera "com suavidade, proporcionando aos olhos do espectador o mesmo sentimento de deslocamento que ele, 'naturalmente' faria se estivesse sentado no cimo daquela verdejante colina". No filme esportivo, planos tomados de ângulos diferentes, montados com uma duração semelhante, "serão um magnífico exemplar da agitação e movimentação que uma disputa dessa natureza encerra", fazendo com que o espectador acabe "vivendo os acontecimentos do filme como se realmente estivesse presente à disputa".

O código realista de Victor apresenta aqui duas dimensões. De um lado, o real contido nas filmagens amadoras é um signo de presença do cinegrafista em contato com eventos dos quais ele é parte integrante. O amador filma uma viagem de família ou uma partida de futebol de pessoas conhecidas. Esse pertencimento do cinegrafista, que o espectador reconhece não somente pela imagem, mas por saber de antemão que se trata de um filme amador, propõe um investimento do espectador calcado na ideia de compartilhamento de uma experiência passada

que é repetida no momento da projeção. Nesse caso, o que é replicado no momento da projeção é o evento retratado e o evento filmagem.

Do outro, o realismo criado pelo uso de recursos cinematográficos como a decupagem e a montagem, a criação de uma sensação de estar lá, vivendo o fato retratado na tela, é uma concepção similar ao realismo naturalista e transparente do cinema clássico. Mesmo que Victor proponha a simulação de um "estar lá" para filmes documentais, o entendimento da linguagem cinematográfica dialoga com o realismo naturalista e a construção de um sistema que estabelece a "ilusão de que a plateia está em contato direto com o mundo representado". (XAVIER, 2005: 42).

Tudo neste cinema caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é 'parecer verdadeiro'; montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação (Idem: 41).

Outra conexão com o real se dá pela proximidade com o fato de interesse público, de uma câmera-testemunho, um valor agregado ao filme amador principalmente pela sua qualidade jornalística e potencial comercial. Em "A televisão e os filmes amadores" (v.5, n.49, maio 1950), a chegada da televisão ao Rio de Janeiro e em São Paulo é encarada como uma nova oportunidade de circulação para o filme amador. Em busca de materiais "em primeira mão" captados por quem presenciou um grave acidente "com os próprios olhos", os canais poderiam pagar bons preços pelas reportagens mais sensacionais. Assim como nos textos cineamadores de *Cinearte*, o jornal cinematográfico era um ramo da cinematografia que "faculta ocupação a milhares de 'francos-atiradores' que não fazem parte do pessoal de nenhuma companhia, mas que fazem filmes e os submetem à aprovação dos jornais das companhias, e que se encontram em todos os pontos do globo" (*Cinearte*, v.2, n.82, set.1927). Novamente o amador é encarado como uma figura dotada de uma espécie de onipresença, como se para cada fato existisse uma câmera amadora a presenciá-lo, um amador pronto para flagrar o momento, reafirmando um imaginário sobre o potencial de testemunho das câmeras amadoras.

Esse imaginário em torno do caráter bélico e testemunhal da filmagem amadora permeia diversos momentos da história do equipamento amador, sendo a eclosão da 2ª. Guerra Mundial um momento-chave na sua difusão. A incorporação massiva do filme 16mm durante a guerra para a produção de filmes de treinamento, registro de atividades militares e

propaganda política alterou os padrões estéticos da produção documental e o status do 16mm como bitola amadora. O 16mm deixou de ser um instrumento para uso em momento de lazer e assumiu uma nova utilidade, alterando seu status de amador para semiprofissional: os cineastas profissionais se tornam combatentes⁹⁹ munidos de câmeras de pequeno formato (ZIMMERMANN, 1995: 90-95).

Um novo realismo vinculado à ideia de simulação de experiência, facilitada pela leveza dos equipamentos em 16mm, emerge como necessidade de mobilizar as massas em torno do ideário de guerra. Nos Estados Unidos, tais mudanças são acompanhadas pelas revistas especializadas, como a *American Cinematographer*¹⁰⁰, criando novos parâmetros de produção. Com o lema "Make your films authentic", as colunas didáticas aliavam técnica do documentário ao estilo hollywoodiano, estabelecendo assim a confluência de padrões que seriam, numa análise inicial, opostos:

Essa contradição ideológica entre as capacidades empíricas da câmera e uma ambição estética e narrativa mais calcada na criação subjetiva se expandiu exponencialmente durante a Segunda Guerra Mundial. Era como registro que as câmeras 16mm eram utilizadas para testes de reconhecimento e engenharia, assim como documentação "artística" dos esforços norte-americanos de guerra (...). O documentário mobilizava a opinião pública através da dramatização do fato (Idem: 92-93, tradução nossa).

Não é possível saber em que medida Victor teve contato com tal produção discursiva, mas os temas evocados por ele – o controle da filmagem em materiais de cunho documental, um padrão de filmagem e edição que traga o espectador para dentro da experiência, o duplo realismo da filmagem amadora – em muito se assemelham às questões elencadas por Zimmermann quanto ao novo realismo e às novas feições da produção em 16mm durante a guerra. Mas o que Victor busca, antes de tudo, é que o amador evite a filmagem excessivamente descompromissada e solta, aliado a uma visão estética e um padrão de qualidade baseados no cinema comercial, caminho natural do cineamador: "seria ilógico desprezarmos o cinema comercial, porque a ele tendem quase todos, senão todos aqueles que, no 'amador', atingem um grau de maturidade apreciável" (*Boletim Foto-Cine*, "Estudos de

⁹⁹Muitos foram os cineastas que trabalhavam em Hollywood e se juntaram aos esforços de guerra produzindo filmes para o governo americano. Dentre eles podemos citar William Wyler, John Huston e Frank Capra. Zimmermann também ressalta o poder de Hollywood até mesmo como formulador de padrões para filmagens de guerra, pois a indústria foi responsável pelo treinamento dos operadores de câmera enviados para áreas de combate (ZIMMERMANN, 1995: 92).

¹⁰⁰A *American Cinematographer* era uma revista voltada primordialmente ao universo profissional e à indústria cinematográfica, mas organizou vários concursos para a produção amadora nos anos 1930. Os critérios de avaliação dos filmes eram centrados em critérios técnicos e padrões de qualidade calcados na produção hollywoodiana (TEPPERMAN, 2015: 61-65).

cinema e o cinema amador", v.5, n.52, ago.1950, p.20-21). Tentando afastar o amador da feitura de meros registros, a estética é pragmática e se torna um padrão normativo necessário diante do trabalho árduo de realização de um filme.

Victor também defendia que o desafio da realização amadora deveria ser reconhecido, e o texto "Estudos de cinema e o cinema amador", no qual ele aponta a diferença fundamental entre falar sobre filmes e fazê-los, provavelmente surge em resposta a duras críticas recebidas pela produção amadora do clube. É preciso ressaltar aqui a particularidade da produção amadora no sentido de que muitos cineamadores trabalhavam sozinhos e, dessa forma, tinham de atuar em diversas funções técnicas, como fotografia, direção e montagem. Todas essas funções requerem conhecimentos específicos, além de aperfeiçoamento prático.

Nesse sentido, a produção amadora necessita de outros parâmetros de análise e medidas de competência, sendo que a discussão estética fica muitas vezes relegada a segundo plano. Para Victor, cinema amador e cinema profissional deveriam ser analisados de forma diferente, devido às particularidades de produção:

Temos visto como erroneamente se apreciam os filmes amadores, notadamente por aqueles estudiosos da estética cinematográfica, em termos de películas dos 'studios'. Havendo tempo e paciência, podemos ouvi-los por horas a seguir. Depois, quando terminar a oração, podemos perguntar: mas, você já filmou alguma vez? (...). Falar de cinema é coisa gostosa e o material é imenso. REALIZAR CINEMA É COISA CUSTOSA E O MATERIAL REDUZIDO. (...) Convençam-se de sua qualidade de "AMADOR" e "REALIZEM" seus filmes, deixando as divagações oratórias para outra oportunidade, quando tiverem que contar como resolveram os problemas técnicos do seu filme premiado (Idem, *ibid.*, grifos do autor).

O tipo de debate cinematográfico que acontecia no Bandeirante e em outros espaços como o Clube de Cinema definitivamente eram pautados por questões e problemas diferentes. A experiência da Vera Cruz, no seu primeiro ano e ainda marcada por extremo otimismo, aumentava o padrão do cinema profissional pela estrutura de estúdio de que dispunha. Se os amadores estavam mais preocupados com a realização de filmes e os debates tinham como função primordial colaborar para o aperfeiçoamento da técnica cinematográfica, esse não era o padrão adotado em outros espaços:

E – coisa curiosa – a prática dos debates, de consequências desanimadoras e desagregantes no Clube de Cinema de S.Paulo, onde só se discutiam obras alheias, em geral vindas de fora das fronteiras do país, foi o remédio heróico do Foto-Cine Clube Bandeirante, onde praticamente só se debatem e se confrontam obras daqui mesmo, sob os olhos de seus autores que têm de se defender ou de se explicar da melhor maneira possível, ali na presença de

todos (*Boletim Foto-Cine*, v.5, n.53, set.1950, p.23).

O padrão justo, portanto, era comparar o cinema amador com o próprio cinema amador, denotando aqui mais uma vez como o universo clubístico possuía diretrizes e parâmetros próprios.

3.2.2 Conexões nacionais e internacionais

Durante o ano de 1950, o departamento cinematográfico articulou diversas parcerias e visitas de clubes nacionais e estrangeiros, uma prática já bem estabelecida no circuito fotográfico. Inspirados pelo Bandeirante, vários clubes no país já haviam incorporado o cinema em suas atividades. Os clubes mais ativos, e que enviariam filmes diversos para os concursos nacionais, eram o Foto-Cine Clube Recife, o Foto-Cine Clube Campinas e o Foto-Cine Clube Gaúcho. O Foto-Cine Clube São Carlense, o Foto-Cine Clube Paraná, o Cine-Foto Clube Ribeirão Preto, o Foto-Clube Pontagrossense, o Foto-Cine Clube Mackenzie¹⁰¹, a Sociedade Cearense de Fotografia e Cinema e o Objetiva Foto-Cine Clube de Cruz Alta foram citados na seção "Atividades Fotográficas no País", mas não foi encontrado nenhum registro de produção de filmes.

Quanto aos contatos internacionais, além do intercâmbio com a ACL, Eduardo J. de Arteaga, diretor do Cine-Clube Universitário del Uruguay¹⁰², visita a sede do Bandeirante e articula a indicação do clube como representante brasileiro na UNICA (Union Internationale du Cinéma d'Amateur). Criada em 1938 e sediada na Suíça, a UNICA é uma agremiação de representantes nacionais de clubes amadores que organiza anualmente um congresso e uma competição internacional. A carta de aceitação enviada pela UNICA ressalta que o Bandeirante foi aceito em regime de exceção, já que eram somente aceitas federações nacionais e não clubes que representavam uma só cidade. Nesse caso, o compromisso a ser assumido era o de incentivar a criação de clubes e uni-los numa federação nacional. Em setembro de 1950, o Bandeirante recebe a notícia de sua aceitação como representante

¹⁰¹O diretor de cinema no clube universitário era Fernando Gasparian, que viria a ser importante empresário e político brasileiro, e cursava no período a Faculdade de Engenharia no Mackenzie.

¹⁰²Em 1945, um grupo de estudantes de Direito criou o departamento cinematográfico do Teatro Universitário do Uruguai, com o intuito de contribuir para a formação de uma cinematografia nacional. Em 1949, o grupo se torna autônomo e cria o Cine-Clube Universitário do Uruguai, adquirindo filmes e organizando diversas sessões de exibição. Investindo também na realização de filmes, o clube produz *La Huida*, filme que será projetado em um evento do Bandeirante e ao qual voltaremos mais adiante. As atividades do clube universitário deram origem à Cinemateca Uruguiaia, em 1953 (ver <http://cineuniversitariodeluruguay.org.uy/institu.html>. Acesso em 02/06/2016).

exclusivo no Brasil, inaugurando o intercâmbio internacional com a instituição europeia. A troca entre os diversos clubes nacionais e internacionais culminou na organização do I Festival Internacional de Cinema Amador e do II Concurso Cinematográfico para Amadores, eventos que aconteceriam em outubro e novembro de 1950, respectivamente.

O reconhecimento do departamento cinematográfico, porém, não se restringiu ao universo clubístico. Em meio aos preparos para o Festival Internacional, o Bandeirante recebe o convite para participar do I Congresso de Clubes de Cinema organizado no MAM, entre os dias 26 e 28 de julho de 1950. Como representantes, estavam o presidente do clube, Eduardo Salvatore, Antônio Silva Victor e Thomaz Farkas, “um dos mais adiantados amadores de nosso país” (*Boletim Foto-Cine*, v.5, n.52, ago.1950, p.21). Reunindo 30 agremiações de todo o Brasil, uma das proposições principais do encontro era a criação da Federação Brasileira dos Clubes de Cinema, proposta aprovada e que teve a sua primeira Comissão Executiva formada ao final dos trabalhos do congresso, incluindo Saulo Guimarães e Almeida Salles, do Clube de Cinema de São Paulo, Eduardo Salvatore e o jornalista Carlos Ortiz, representando o Centro de Estudos Cinematográficos. Dentre as teses discutidas, o “Plano de regulamentação de concurso nacional de cinema para amadores”, da delegação Bandeirante, foi aprovado unanimemente.

O Congresso não parece ter tido grandes repercussões na regulamentação dos concursos seguintes. Jean Lecocq inclusive reconhece que o perfil dos clubes representados no congresso era muito mais centrado na exibição e discussão de filmes, e não tanto na prática cinematográfica. Mas a nova sala de projeções instalada no MAM é saudada em “Uma notável iniciativa”, principalmente por ser um espaço aberto “a todas aquelas entidades, cujo desejo seja orientado com o mesmo sadio e construtivo propósito de educar e aprimorar o gosto e a cultura cinematográfica de nosso público” com as esperanças de “ver naquela sala, em futuro próximo, uma verdadeira universidade do cinema, de onde deverão sair numerosos e esplêndidos elementos, novos colaboradores da promissora indústria nacional de cinematografia” (*Boletim Foto-Cine*, v.5, n.51, jul.1950, p. 19-20).

A nova sala foi a sede do I Festival Internacional de Cinema Amador nos dias 13 e 14 de outubro, contando com uma programação de quinze filmes que representavam oito países: Argentina, Brasil, Cuba, Estados Unidos, França, Inglaterra, Suíça e Uruguai. Pela ACL, estava a pequena narrativa de família *The Unexpected* (1948), de Ernest Kremer, *Voolezer's House* (1943), um documentário-dramatizado de Frank Gunnel sobre a primeira escola pública dos Estados Unidos, e o experimental *Kaleidoscopio* (1946), de Roberto Ortega

Machado. O Cine Club Argentino participou com o filme de viagem *Ski en Nahuel Huapi*¹⁰³, de Carlos Barrios Barron, *Sueño infantil*, de Julio Ingenieros, um filme cheio de trucagens como dupla filmagem e superposições, e *Refugio* (1942), ficção de Roberto Robertie. A UNICA enviou o filme experimental *Délire*, do francês Robert Masson, e *Des tenebres a la lumière*, um documentário sobre o processo de aprendizagem em um instituto para cegos, do suíço A. Heafliiger. A representação brasileira ficou a cargo de Thomaz Farkas, com *Estudos*, e B. J. Duarte, com *Parques e jardins de São Paulo*, filme rodado para o Departamento Municipal de Cultura em 1942¹⁰⁴.

O festival repercute nacional e internacionalmente com notas publicadas em jornais e cartas de congratulações de clubes latino-americanos. A programação variada, incluindo ficções, documentários, *travelogues* e filmes experimentais, amplia o leque da produção amadora, trazendo novos referenciais, com destaque para a produção experimental que raramente era apresentada pelos amadores brasileiros. Tal ampliação também estará presente no II Concurso Cinematográfico Nacional para Amadores, agora com quatro categorias de inscrição: documentário, enredo, experimental e científico. A última categoria é incluída poucos dias antes do fechamento das inscrições para dar mais amplitude ao concurso: "agora, podem nossos estudantes, médicos, pesquisadores e técnicos também incluir seus filmes de estudo, mostrando aos outros como já estamos evoluindo na execução do cinema didático" (*Boletim Foto-Cine*, v.5, n.55, nov.1950, p.21).

Nesse período, B. J. Duarte já era um reconhecido diretor de filmes científicos. Em sua obra médica, a relação entre cinema e ciência ia além do caráter educativo e didático. B. J. Duarte atuou em conjunto com um corpo de médicos e cientistas, utilizando o cinema como ferramenta de pesquisa e de geração de conhecimento (MACHADO, 2014: 17). O interesse pelo uso científico do cinema certamente infiltrou a produção de cineamadores. No quadro de membros do Bandeirante, existiam vários médicos, apontando para uma demanda de produção e difusão mais voltada para o cinema de cunho técnico-educativo¹⁰⁵. Diferentemente dos documentários mais voltados para a educação e a cultura populares, tema que daria a tônica à produção documental inscrita nos concursos, essa produção estava aliada às descobertas da ciência e à difusão de conhecimento e técnicas de operação muito específicas.

¹⁰³Nahuel Huapi é um lago que fica na região da Patagonia argentina.

¹⁰⁴O documentário de Duarte provavelmente entrou na programação para compor uma produção mínima de qualidade por parte de membros do Bandeirante.

¹⁰⁵Nas edições dos concursos amadores, o filme médico foi representado pela produção de B. J. Duarte, com *Catarata* (1951), *Querotoplastia* (1952) e *Colecistectomia* (1952), títulos premiados nos festivais Bandeirantes. Estanislau Szankowsky, que trabalhava em colaboração com B. J. Duarte, com os filmes *Gastrectomia por úlcera* (1952) e *Reconstrução do polegar* (1954). Tivemos também *Cesárea* (1954), de Luiz Tanizaki, e *Operação de Ridley*, Dr. Clovis Paiva (1954), da Associação de Cinegrafistas Amadores de Recife.

Nada impedia, porém, que esse filmes figurassem nos festivais, recebendo destaque em diversas premiações e criando uma estranha relação com o público mais amplo. Numa nota divertida, Anatol Rosenfeld ilustra a sensação de um leigo ao assistir *Colecistectomia*:

É realmente uma maravilha esse filme. Não falamos do evidente valor documentário e instrutivo que, como leigos na matéria, não podemos apreciar à altura. Para nós, a maravilha está na indiscrição da câmera que se instala, por assim dizer, no próprio corpo da pessoa doente e acompanha, passo a passo, uma intervenção cirúrgica difícil e delicada. Parecerá talvez paradoxal falarmos, diante da seriedade do assunto, da graça e da elegância com que as mãos do cirurgião e dos assistentes executam uma verdadeira dança em torno de um fígado e uma vesícula. Parecerá mais paradoxal ainda se dissermos que Benedito J. Duarte, filmando em Kodachrome órgãos palpitantes de vida, criou verdadeiras naturezas mortas. *Que lindo fígado!*, exclamou uma senhora ao nosso lado ("Concurso Nacional de Cinema Amador e XIV aniversário de fundação do Foto-Cine Clube Bandeirante". In: ROSENFELD, 2002: 250-251).

O II Concurso aconteceu no final de 1950 e contou com a participação de treze amadores e dezessete filmes inscritos, mas nem todos classificados (ver Anexo - Figuras 28 e 29). Pela primeira vez, outros clubes brasileiros participaram do certame, com destaque para o Foto-Cine Clube Recife. Na comissão julgadora, estavam Aldo A. de Souza Lima (FCCB), Dr. Armando Nascimento Jr., Antônio da Silva Victor, Caio Scheiby¹⁰⁶ e Carlos Ortiz. Geraldo de Barros era suplente. A pontuação dos filmes foi anunciada no *Boletim Foto-Cine*:

- *No reino das garças*, Kodachrome, de Armando Laroche, Foto-Cine Clube Recife, 8mm – 36 pontos
- *Carnaval no Recife*, Kodachrome, de Jorge Medeiros de Souza, Foto-Cine Clube Recife, 8mm – 110 pontos
- *Cocktail Esportivo*, de Pedro Cabello Campos, FCB – 79 pontos
- *A Cidade Maravilhosa*, de Hermogênio Rangel, FCB – 79 pontos
- *Cenas de cidade grande*, Kodachrome, de Thomaz J. Farkas, FCB – 282 pontos
- *Congresso dos Cine-Clubes*, de Hermogênio Rangel, FCB – 122 pontos
- *Santa Catalina*, Anscocolor, de Klaus Muller, 267 pontos
- *Bolívia*, Anscocolor, de Oswaldo Alderighi, FCB, 101 pontos
- *Uma visita pela Fazendinha Três Caravelas*, Kodachrome sonorizado, de Armin C. Muller Caravelas, FCB, 388 pontos
- *Alguns dias em Bertioja*, Kodachrome sonoro, de Estanislau Szankowsky, FCB, 361 pontos

¹⁰⁶Caio Scheiby era associado ao Clube de Cinema e funcionário da recém-criada Filmoteca do MAM (futura Cinemateca Brasileira). Parte dele a iniciativa de coletar filmes brasileiros do período silencioso para inclusão no acervo da Filmoteca. No seu trabalho de pesquisa, encontra cópias de filmes importantíssimos para a história do cinema brasileiro, como a produção silenciosa de Humberto Mauro, incluindo *Sangue Mineiro* (1929) e os negativos originais de *Ganga Bruta* (1933) e *Fragments da vida* (José Medina, 1929). A partir desse trabalho inicial de prospeção, Caio organiza a I Retrospectiva do Cinema Brasileiro, com apoio de B. J. Duarte, do Centro de Estudos Cinematográficos e da Filmoteca do MAM, em novembro de 1952 (SOUZA, 2009: 61-62).

- *Uma aldeia em Paris*, sonoro, de Jean Lecocq, FCB, 336 pontos
 - *Grande Prêmio São Paulo*, Kodachrome, de Hermogênio, FCB, 152 pontos
 - *Catarata*, Ansicolor, de Benedito J. Duarte, FCB, 550 pontos
- (*Boletim Foto-Cine*, v.05, n.57, jan.1951).

Prevalecem, novamente, o documentário e o filme de viagem. De acordo com o título, *Cenas de cidade grande*, de Farkas, parece dialogar com sua produção fotográfica do período, dedicada ao registro da cidade São Paulo¹⁰⁷. Na categoria experimental, somente um filme é inscrito, o *Estudo de continuidade e movimento*, de André Carneiro, de Atibaia, não classificado pela Comissão Julgadora por não conter títulos de apresentação. O mesmo acontece com a ficção *A viúva* de Cesar Memolo Jr.¹⁰⁸, também de Atibaia. Duas figuras que se tornariam constantes nos concursos amadores ganham o primeiro e segundo lugar na categoria documentário: Estanislau Szankowski e Jean Lecocq. Duarte fica com o prêmio de filme científico por *Catarata*.

A partir do II Concurso, acontecem ramificações em outros clubes do país, e o número de filmes inscritos aumenta. Em 1951, o Foto-Cine Clube Campinas organiza I Festival Campineiro de Cinema Amador, aceitando novas inscrições de amadores locais e reprisando os melhores filmes do concurso Bandeirante. Em Recife, acontece o I Concurso Nordeste de Cinegrafistas Amadores (1953), organizado pelo Foto-Cine Clube Recife (FCCR) e a Associação de Cinegrafistas Amadores do Brasil (ACA), com inscrições nacionais em 8mm e 16mm para as categorias cenários, documentários, esportivos, científicos, folclóricos (motivos indígenas, reais ou fictícios) e familiares, sem limitação de metragem.

O presidente do júri do concurso pernambucano foi Alberto Cavalcanti, que na ocasião publicou o texto "Cineamadorismo no Brasil" no *Jornal do Comércio* de 26 de abril de 1953. O texto de Cavalcanti traz um interessante quadro do significado da prática amadora no período. Cavalcanti, que na época já havia abandonado a empreitada da Vera Cruz e preparava as filmagens de *O canto do mar* pela produtora Multifilmes, faz um misto de saudação ao amadorismo ao mesmo tempo em que lamenta o fato de ser uma "distração" restrita para poucos devido ao seu alto custo. Essa lamentação tem como pano de fundo sua defesa do uso social do cinema e sua função pedagógica, um nicho que o diretor acredita ser o mais apropriado para o amador. A contribuição possível que o cinema amador poderia dar ao cinema profissional não se vinculava, portanto, à sua relação com a indústria cinematográfica:

¹⁰⁷Uma grande parte da produção fotográfica de Thomaz Farkas está disponível para visualização no site do Instituto Moreira Salles, que mantém em regime de comodato o acervo do fotógrafo. Ver <http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/thomaz-farkas>. Último acesso em 29/06/2016.

¹⁰⁸Posteriormente, César Memolo Jr. trabalhou como assistente de direção na Vera Cruz e co-dirigiu *Ossô, amador e papagaio* (1956) com Carlos Alberto de Souza Barros (MIRANDA, 1990).

Inquirido sobre uma possível influência dos amadores na própria indústria cinematográfica, respondi: – "Receio que não e a razão disto é o fato que os cinegrafistas amadores se dedicam exclusivamente à feitura de filmes de 3 categorias: documentário, drama e filme artístico ou abstrato¹⁰⁹. São precisamente estes três gêneros mais difíceis de realizar. O filme educativo, muito desprezado pelos amadores, seria interessante e útil. A comédia, que só existe em casos muito excepcionais, lhes faria certamente perder um grande número de inibições e uma certa feição um tanto pretensiosa que para mim é um dos "handicaps" do amador.

Só com o filme educativo e a comédia poderiam eles realmente contribuir, no domínio experimental da indústria, e afirmar a espontaneidade que nós profissionais esperamos dos amadores. Outras fraquezas do gênero não são tão generalizadas quanto esta ignorância a que me referi acima, do valor social do cinema (In: CALADO, 2015: 171).

Na palestra "A crise do cinema brasileiro", proferida na sede do Bandeirante, a fé de Cavalcanti no documentário aliada à questão da brasilidade é apontada de forma mais direta:

Em São Paulo, o nosso cinema afasta-se completamente das preocupações brasileiras – A vida de Noel Rosa, Os Sertões de Euclides da Cunha, a tragédia do Aleijadinho, a epopeia da Retirada de Laguna, a missão de Anchieta, os romances de Jorge Amado, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego e outros cederam lugar a paródias mesquinhas de filmes estrangeiros (...) (*Boletim Foto-Cine*, v.8, n.8, mai.1954).

A crise do cinema brasileiro diz respeito diretamente à derrocada da experiência da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. A insistência do caráter social remonta à trajetória de Cavalcanti como documentarista. O papel social e educativo do cinema estava no cerne da experiência que o diretor teve junto ao departamento do General Post Office inglês, cujos trabalhos estavam sob a orientação de John Grierson e contaram com a colaboração de Cavalcanti e Robert Flaherty, dentre outros¹¹⁰. Nas diretrizes estabelecidas pelo GPO, o cinema documental se vinculava à ampliação do acesso à informação, à formação de novos técnicos para produção cinematográfica dentro de quadros universitários e ao papel do Estado no incentivo ao cinema utilitário/documental. O documentário estava atrelado tanto a uma estrutura de produção montada pelo Estado como a uma preocupação estética e social (BARTZ, 2003).

¹⁰⁹No mesmo artigo, Cavalcanti rechaça veementemente a produção amadora experimental de Maya Deren: "Nada pior do que as elocubrações de grupos de estetas amadores, como por exemplo os da senhora Maya Deren, nos Estados Unidos". Ele também critica os filmes do Bandeirante: *Alguns dias em Bertioga* e *Santa Catalina*, ganhadores do concurso, pelo seu "profissionalismo pedestre".

¹¹⁰Cavalcanti se uniu à unidade em 1934, já como experiente cenógrafo e diretor de filmes de vanguarda, filmes comerciais e documentários. Em 1937, com a saída de Grierson, ele assume a diretoria da unidade até 1940 (BARTZ, 2003; CAVALCANTI, 1977).

3.2.3 O Brasil nas telas cineamadoras

Fato é que, nos concursos realizados nos anos seguintes, o valor social do cinema vinculado a uma necessidade de conhecer o Brasil iria prevalecer, com destaque para a participação de três realizadores: Armando Laroche, Alceu Maynard e Alexandre Robatto. Em termos institucionais, os três cineastas citados atuaram junto a órgãos do governo como pesquisadores e/ou documentaristas, histórias profissionais que, em algum momento, tangenciaram a prática e o universo cineamador, como veremos (CALADO, 2015; COIMBRA, 2011).

Armando Laroche foi diretor do departamento cinematográfico do Foto-Cine Clube Recife e criador e mantenedor da Associação de Cinegrafistas Amadores do Brasil (ACA)¹¹¹. Imigrante francês naturalizado brasileiro, trabalhava numa indústria de adubos no período em que geria as duas instituições¹¹². No decorrer dos anos, inscreveu uma variedade de títulos documentais nos concursos bandeirantes: *Pescadores de Santa Cruz* (1952), *O mundo do mestre Vitalino*¹¹³ (1954), *Reportagem do desfile comemorativo do tricentenário da restauração de Pernambuco* (1954) e *Reminiscências do Paraguaçu* (1954). Seus filmes de enredo evocam os mesmos aspectos regionais: *Goiabas* (1954), *Joãosinho de Goiana* (1958) e *Asas Brancas* (1958)¹¹⁴. Nos anos 1950, mantém o estúdio Olinda Filmes e produz filmes institucionais como *Tocaia sinistra*, sobre a doença parasitária filariose. Em tudo autodidata, trabalhou como curador do Gymnásio Pernambucano nos anos 1960, quando começou a se interessar por arqueologia, indo trabalhar anos depois no Museu Câmara Cascudo, no Rio Grande do Norte, como pesquisador e arqueólogo (CALADO, 2015: 127-133).

¹¹¹ A Associação de Cinegrafistas Amadores do Brasil (ACA), também membro da Amateur Cinema League, complementava o trabalho do departamento cinematográfico do FCCR e tinha como missão "atrair os cinematografistas amadores ou profissionais para um ambiente de cordialidade e de aprimoramento artístico e para realizarem o seu aperfeiçoamento" (Extrato de Estatutos da Associação de Cinegrafistas Amadores – ACA do Brasil. Coleção AB/FCCR – FJN, Recife – PE, In: SILVA, 2005: 87).

¹¹² Para mais detalhes sobre a trajetória pessoal, ver: CALADO, 2015.

¹¹³ Financiado pelo Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, o filme pertence ao acervo da Fundação Joaquim Nabuco, Recife, e é um dos raros títulos com trechos preservados e disponíveis para visualização online: <https://www.youtube.com/watch?v=rj4MtmQV-ik>. Último acesso em: 11/06/2016.

¹¹⁴ "'Asas Brancas', filmado no sertão da Paraíba e que constitui uma interpretação, pela imagem do baião 'A volta de Asa Branca', de Luiz Gonzaga; 'Joãosinho de Goiana', com música de Nelson Ferreira e filmado em terras goianenses; 'Reminiscências de Paraguassu', mostrando o rio São Francisco e os índios Parancarús" (*Diário de Pernambuco*, 21/10/1956, p. 14, In: CALADO, 2015: 131). Outros filmes pernambucanos com atenção especial à geografia local apresentados nos concursos incluem: *A ilha da pedra que canta* (Argemiro R. Falcão, 1951), *A última das Tabajaras* (Iraci de Freitas, 1951), *Reportagens das praias pernambucanas* (diretor não identificado, 1951) e *Reportagem sobre o rio Santa Cruz* (Castorino Rodrigues, 1954).

O baiano Alexandre Robatto compete com *Xaréu* (1954)¹¹⁵, filme sobre a pesca artesanal e os cantos folclóricos da Praia da Armação, Bahia, e *Vadiação* (1955), documentário sobre capoeira feito a partir de *storyboards* desenhados pelo artista plástico Carybé. No começo um "cineasta de fim de semana", o cirurgião dentista Robatto começa a filmar nos anos 1930, fazendo um registro em 8mm da aplicação da vacina contra tuberculose, película que desperta grande interesse de um grupo de cientistas que participa de um congresso de medicina na cidade e acaba por encomendar diversas cópias. Ainda de forma amadora, filma *Favelas*¹¹⁶, em 1933, captando a cidade de Salvador, a praia do Farol da Barra, barcos na baía e casebres em cima de morros e produz diversos documentários em 16mm para o Instituto de Pecuária da Bahia (SETARO, 2012; COIMBRA, 2011). Nos anos 1940, continua rodando registros da vida cultural e de personalidades da cidade, pequenos cinejornais que consegue vender ocasionalmente¹¹⁷. A partir de sua atividade como cinegrafista, trabalha como colaborador no INCE, local onde finaliza vários de seus filmes na época.

Alceu Maynard Araújo, destacado sociólogo e folclorista, participou com *Orquestra Afro Brasileira*, em 1954, filme que integra a série *Veja o Brasil*¹¹⁸, produzida para a TV Tupi. A série compreendeu o registro de manifestações populares e sítios de interesse histórico ao redor do Brasil, incluindo títulos como: *Vitalino e Calungas* (1952), sobre o artesão pernambucano; *Capoeira de Angola* (1952) e *Macumba* (1954), filmados na Bahia; *Figureiros e figuras. Folia de Reis* (1955), rodado no interior de São Paulo, entre outros. Marcos Napolitano identifica como, no plano cultural dos anos 1950, a vertente folclorista era "uma das chaves para representar o popular e mobilizava intelectuais de diversos matizes, que idealizavam as classes populares como uma comunidade orgânica, isolada no espaço e parada no tempo, portadora de uma alma nacional profunda que se expressava em uma cultura que deveria ser conhecida e preservada" (2013: 134). A série *Veja o Brasil*, de Alceu Maynard, se

¹¹⁵*Xaréu* contou com o apoio do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos (INEP). O mesmo material teve uma montagem mais elaborada e com trilha sonora em *Entre o mar e o tendal* (1953), também de Robatto.

¹¹⁶O filme começa com o letrero da "Amateur Cinema League, The worldwide organization of moviemakers" e termina com a imagem da bandeira do Brasil (COIMBRA, 2011: 89-90). Em um cenário de extrema dificuldade para a realização de filmes em Salvador – o acesso à película era restrito e os laboratórios de processamento de filmes se concentravam no Rio de Janeiro –, as publicações amadoras estrangeiras provavelmente contribuíram para sua prática cinematográfica.

¹¹⁷Dentre os filmes produzidos no período, estão: *Aconteceu na Bahia N. 1* (1947), registro da procissão do Senhor Jesus dos Navegantes; *Aconteceu na Bahia N. 2* (1948), sobre as festividades do Senhor do Bonfim; *Desfile de Quatro Séculos* (1949), quando do IV Centenário de Salvador (Ibid.).

¹¹⁸Uma parte dos filmes da série *Veja o Brasil* foi restaurada pela Cinemateca Brasileira e se encontra disponível para visualização na biblioteca da instituição. Apesar da disponibilidade das imagens, nada foi produzido em termos de pesquisa sobre a produção filmográfica de Alceu Maynard, um importante nicho a ser explorado.

alinha a essa atenção aos festejos populares e às artes do povo. Mas, como podemos perceber na edição *Capoeira de Angola, Mestre Pastinha*¹¹⁹, é a narração que assume protagonismo ao colar nas imagens um sentido educativo. O "mostrar ao outro" guia os enquadramentos que denotam a minúcia dos movimentos dos capoeiristas, e o grupo em formação para a câmera e parece dizer: "vejam o Brasil!". Sem os outros filmes, é difícil auferir de que maneira tais preocupações apareciam na tela, mas os títulos evidenciam a temática folclórica.

Percebe-se, ainda atrelada ao filme educativo/institucional, uma confluência de cineastas amadores, profissionais ou em vias de profissionalização. Além do trabalho dos cineastas citados, German Lorca, que já era dono de seu próprio estúdio, projeta, no III Concurso Cinematográfico, *Uma viagem de Porto Esperança a Guaicurus*, documentário sobre a ferrovia que ligava duas cidades no Mato Grosso do Sul, produzido para a Sociedade Geográfica Brasileira e montado por B. J. Duarte¹²⁰. Geraldo Junqueira de Oliveira participou com os documentários de expedição *Cerro Catedral* (1953) e *Terra de fogo* (1954)¹²¹, ambos rodados em 16mm. Posteriormente, rodou dois longas-metragens que entraram em circuito comercial: *Kirongozi, o mestre caçador* (1957)¹²² e *Antártida, o silêncio branco*¹²³ (1964).

O número de filmes ficcionais aumenta, denotando um esforço de se desenvolver filmes mais elaborados. Mas, apesar das ambições, algumas produções ainda são duramente criticadas e o departamento inaugura os Concursos de Orientação de Cinema Amador, em 1953, quando Jean Lecocq assume a diretoria do Departamento Cinematográfico. Com a colaboração da Rádio Televisão Paulista, o certame é divulgado no programa Clube de Cinema e tem um total de vinte e cinco inscritos. Menos contido do que Victor, Lecocq faz um balanço geral da produção:

¹¹⁹Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QrLNIwZ1x50>. Último acesso: 24/07/2016.

¹²⁰Informações concedidas por German Lorca durante entrevista com Rubens Fernandes Jr. O fotógrafo informou que o filme foi doado para a Secretaria de Cultura do Município de São Paulo.

¹²¹Cerro Catedral é uma montanha na Patagônia e Tierra del Fuego é um arquipélago no extremo sul da América do Sul, ambos localizados na Argentina.

¹²²"Em Kenia, Tanganica e outros territórios, tornou-se célebre um caçador brasileiro domiciliado há vários anos na África Oriental Britânica, Jorge de Alves Lima. Este nome, aliás, não significa nada para os nativos, que só conhecem nosso patricio pelo apelido que lhe deram de 'Kirongozi' o que significa 'mestre caçador'". Sinopse disponível em FILMOGRAFIA BRASILEIRA: <http://cinemateca.gov.br/cgibin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&exprSearch=kirongozi&nextAction=lnk&lang=p>. Acesso em: 06/06/2016.

¹²³"Cobertura da expedição da Marinha da Argentina à região da Antártida a bordo do quebra-gelo San Martin. Seguido de outros dois navios, a equipe de filmagem percorreu a partir da Terra do Fogo 38 milhas marítimas, enfrentando durante a viagem uma temperatura média de 15 graus negativos. O objetivo era documentar os trabalhos científicos nas áreas de glaciologia, zoologia e meteorologia; a flora local, os icebergs e a junção dos oceanos Atlântico e Pacífico, além da atividade da Argentina na Antártida". Sinopse disponível em FILMOGRAFIA BRASILEIRA: <http://cinemateca.gov.br/cgibin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&exprSearch=sil%E> Ancio%20%20and%20%20branco&nextAction=lnk&lang=p. Acesso em: 06/06/2016.

O primeiro concurso de orientação demonstrou de forma insofismável que tudo não estava perdido no incipiente cinema amador paulista (...). Sabíamos que iríamos encontrar filmes de amadores ainda bisonhos, mas ávidos de aprender, de progredir, e submeter os nossos trabalhos à crítica sadia dos mais entendidos (*Boletim Foto-Cine*, v.7, n.82, fev.1953).

Os encontros parecem render frutos, e a produção amadora brasileira é reconhecida nacional e internacionalmente. Em 1953, Armando Laroche ganha dois prêmios em Mônaco pelo filme *O livro de Rosinha*: a “Taça de Prata de Honra”, oferta de Sua Majestade Rainier I ao melhor filme do concurso, e a “Taça de Prata”, oferta do Primeiro Ministro ao filme documentário classificado em 1º lugar¹²⁴. Durante o XIII Encontro Internacional da UNICA (1954), sediado em Lisboa, Geraldo Junqueira de Oliveira, enviado como representante do clube paulista¹²⁵, apresenta três filmes brasileiros que recebem uma boa classificação no concurso internacional: *Terra de fogo* e *Xaréu* ficam em 6º. e 7º. lugar na categoria documentário, e *Rumba* (antigo *Desenho Bienal*), filme de estreia do cineasta e animador experimental Roberto Miller, fica na 13ª. colocação na categoria fantasia¹²⁶. *Terra de fogo* foi a princípio rechaçado por conta da sua duração – mais de uma hora de projeção –, mas o filme conquistou o júri com as imagens da geografia local. Na volta ao Brasil, Junqueira comenta a reação do público:

Regnard, Anoni, Galcéran e outros maestros que se tornaram meus grandes amigos foram unânimes em afirmar que, se *Terra do Fogo* tivesse sido realizado com uma preocupação mais "europeia", buscando comunicar-se através de uma forma mais lírica e não indo buscar num clássico "latinismo-americano" as composições dramáticas como elementos expressivos, teria o Brasil pregado um susto grande em muita gente boa... (...) o que falta ao brasileiro é a consciência da palavra "amateur" (*Boletim Foto-Cine*, v.8, n.92, set.1954).

¹²⁴Laroche ganhou diversos prêmios internacionais, com destaque para o filme *Jangadeiro*, que ganhou dois troféus no X Festival de Cinema Amador de Cannes (1957). Para demais premiações, ver: CALADO, 2015.

¹²⁵A participação no X Congresso Internacional da UNICA (1951) havia sido inaugurada com o envio de Geraldo de Barros como representante do clube e jurado oficial da competição, em Glasgow. Barros estava na Europa com uma bolsa de estudos concedida pelo governo francês e atuava como correspondente internacional do FCCB. Durante o congresso, lança a proposta de realização do encontro no Brasil no ano de 1957. Dois anos depois, quando Jean Lecocq vai para o XII Congresso (1953), organizado pela Fédération des Amateurs Cinéastes de Belgique (FACINEB), os planos são frustrados, pois os delegados europeus exigiram que as despesas de transporte fossem todas pagas pela instituição sede, o que inviabilizou a realização do encontro. Na sua volta, Lecocq expressou a grande dificuldade de interação com os amadores presentes no congresso e o extremo alívio em não ter levado filmes brasileiros para a competição internacional, pois achava que passaria vergonha.

¹²⁶A categoria fantasia agregava filmes não narrativos, incluindo os de animação e trabalhos mais experimentais.

3.2.4 Os sentidos do amador

Só podemos imaginar o que seria o latino-americanismo apontado pelos europeus, mas uma preocupação mais europeia talvez evoque a necessidade de pesquisa estética em detrimento da preocupação social, configurando uma defesa aberta do trabalho do amador como expressão mais livre e autônoma. Apesar de tal discurso não ser a tônica dos escritos dos redatores brasileiros, ao longo do tempo a publicação de textos de outras entidades amadoras e as sessões de projeção começam a indicar uma atenção maior ao cinema como prática livre do comércio, como expressão artística, experimental e/ou de vanguarda, sem que tais tendências fossem adotadas e praticadas de forma mais programática pelos amadores.

Essa profusão de maneiras do amador, que inicialmente pode ser considerada uma marca de inconsistência, por outro lado expressa a riqueza de influências que atravessavam as discussões e a prática amadora Bandeirante: o cosmopolita circuito cineamador, o universo cinematográfico paulista (críticos, produtores, técnicos e cineastas), as instituições culturais/educacionais, a produção documental alternativa produzida em 16mm, os clubes de cinema e, como veremos na próxima seção, as artes plásticas e os museus¹²⁷. Os discursos sobre o cineamadorismo presentes no *Boletim Foto-Cine* também eram proferidos por várias vozes: jornalistas, realizadores e cineamadores nacionais e internacionais.

Como exemplo dessa diversidade, podemos citar vários textos publicados ao longo dos anos 1950. No artigo de Múcio P. Ferreira¹²⁸, publicado no jornal *Última Hora* por ocasião do IV Concurso Nacional de Cinema Amador, e transcrito no *Boletim Foto-Cine* em dezembro de 1952, o referencial é o cinema industrial produzido pela Vera Cruz:

Todo mundo hoje toma conhecimento do cinema brasileiro. Depois de *Simão, o Caolho* e *O Cangaceiro*, parece que a Sétima Arte passou a existir

¹²⁷Nas atividades de projeção paralelas aos concursos, fica clara essa diversidade de influências: junho/1947: filmes do Sr. Harald Schuts, assistente de etnologia do Museu Paulista, e que durante vários anos percorreu o sertão brasileiro estudando os usos e costumes dos nossos indígenas, particularmente da tribo “Umutina”, da qual, pela primeira vez, se fez um estudo minucioso e completo para o Serviço de Proteção aos Índios. Um Kodachrome da expedição é projetado e depois o filme *Os Umutina*, em 35mm; agosto/1951: *La huída*, primeira produção do Cine Club Universitário del Uruguay; março/1953: cedidos pelo Cine Club Argentino: *Mas alla de la vida* de A. Rubbio, *Olvido*, de Roberto Robertie e O. J. Bornello, *Llao Llao*, de Carlos B. Baron, e *El Callejo Despierta*, de Armando Garbi e José Hernaez; agosto/1954: exibição de *Rubens* (1948), de Henry Stork [diretor representante da escola de documentário belga dos anos 1940], e dos filmes: *Técnica do pincel*, *Pintura abstrata*, *Grand Place de Bruxelles* e *Art Congolais*; maio/1955 - projeção dos filmes *Venezia*, *The Unexpected* e *The Gannets* de Oscar Horowitz, Ernest Kremer e Warren Levet, membros da ACL, *Um lençol de algodão*, de B. J. Duarte, e *Sons d'Afrique*, *Van Gogh* e *Orquestra Sinfônica Juvenil da Califórnia*, cedidos pelo consulado da Bélgica e dos Estados Unidos.

¹²⁸Múcio Ferreira fez parte da diretoria do segundo Clube de Cinema, em 1947, e integrou, junto a Almeida Salles, J. Araújo Nabuco, B. J. Duarte, Paulo Emílio Salles Gomes, Rubem Müller, Saulo Guimarães, Manuel Tavares da Silva e Rubem Biáfora, a primeira Comissão de Cinema do MAM, em 1949 (SOUZA, 2009).

na verdade no Brasil. Este, porém, é o cinema-indústria, o cinema profissional, que se vale de todos os recursos da técnica (e de alguma arte), para fazer comércio. E como todo comércio, seu objetivo quase único é ganhar dinheiro. Há, porém, o outro cinema. Dispondo de menor orçamento, com tudo em escala reduzida, é o cinema que pode em verdade melhorar o primeiro. É mais experimental e menos pretensioso. É o cinema da boa vontade, do esforço praticamente individual e isolado: é o cinema amador. Embora conhecido entre nós, suas possibilidades não foram ainda plenamente exploradas, salvo raras exceções (*Boletim Foto-Cine*, v.7, n.80, dez. 1952).

Por outro lado, no texto "A realização de um filme amador", de Carlos Barrios Baron, transcrito da revista argentina *Fotocamara*, do Cine Club Argentino, sua defesa é a de que "o cinema próprio do amador é o cinema artístico, o experimental, o abstrato, o poético, o realista se quiser, mas sempre afastado dos convencionalismos do cinema profissional" (*Boletim Foto-Cine*, v.8, n.93, out-dez. 1954). Mais crítico em relação ao tradicionalismo do circuito amador, foi o artigo "O privilégio de ser amador", de Jean Borel, secretário da UNICA:

Portanto, se é útil e razoável estigmatizar o caráter comercial de alguns filmes de amadores, nos parece igualmente necessário estimular toda a pesquisa artística, todo o esforço de vanguarda, e pensamos que é neste campo que os cine-clubes encontram particularmente a sua razão de ser e devem favorecer os esforços dos cineastas militantes que buscam seu caminho, mesmo se os júris dos concursos, amiúde demasiado escravos da tradição, não saibam descobrir a originalidade de uma obra que ultrapassa a sua compreensão porque rompe com o caráter estabelecido que estamos acostumados a ver nas telas (*Boletim Foto-Cine*, v.8, n.88, abr.1954).

E, da perspectiva mais assumidamente amadora, temos a postura de Nelson Rodrigues, membro do FCCB, em seu texto "A equipe":

Não se esqueçam os prezados amigos que dos amadores surgem os profissionais. Uns não chegam a sê-lo por incapacidade, outros porque não precisam, outros, os mais acertados, dedicam-se à arte e vão ao apogeu e deixam obras primas que fazem seus nomes lembrados através dos séculos. Os amadores, no entanto, não desejam ser gênios, querem apenas produzir filmes que não sejam atacados por seus colegas. Querem também um lugarzinho ao sol (*Boletim Foto-Cine*, v.8, n.87, fev-mar. 1954).

O que existia, portanto, era uma oscilação quanto à busca da autonomia do cinema amador em relação ao cinema comercial. Para além das posições descritas, tal variação pode ser creditada às demandas direcionadas aos vários gêneros amadores. O filme ficcional voltou sua atenção para os códigos do cinema comercial de viés mais técnico e normativo, que, na

sua versão profissional, era produzido em equipe. Tal possibilidade surgiu como um lampejo em São Paulo com a criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, um ânimo quanto à possibilidade real de formação de um campo cinematográfico profissional, qual seja, uma produção de filmes constante que garantiria um mercado de trabalho ativo e consistente. A abertura para o cinema profissional nesses moldes se viu frustrada. As demandas voltadas ao cineamadorismo expressam um movimento de rápida euforia e frustração.

Nesse quesito, para os dirigentes do departamento cinematográfico, o cinema amador apresentado nos concursos estava sempre em desvantagem e nunca atingiu uma eficiência plena. Uma limitação técnica também selaria esse déficit em relação ao cinema profissional: a falta de banda sonora. Mesmo que a tecnologia já estivesse disponível para os formatos amadores¹²⁹, e alguns documentários inscritos nos festivais vinham acompanhados de som, a inclusão do som no filme ficcional era uma dificuldade técnica e econômica. Essa mesma precariedade também permeava a produção de filmes de viagens e registros de eventos, gênero majoritário apresentado nos concursos. Apesar da crítica constante em relação às ficções amadoras, elas continuaram sendo apresentadas com relativo interesse e são projetadas em eventos do clube, como a comemoração do XIV aniversário de fundação do Bandeirante¹³⁰.

O documentário se vinculou mais diretamente ao uso pedagógico do cinema e suas múltiplas facetas: os filmes folclóricos e médicos/científicos. Como apontado por Cavalcanti, tal seara respondia de fato ao que era o cinema profissional, um espaço real de formação e inserção profissional, mas ainda submetido às demandas do aparato estatal. Dadas as condições estruturais do cinema brasileiro, a inserção profissional possível eram os espaços criados pelo próprio Estado. Apesar de tal vínculo, permeava a produção documental de diretores como Alexandre Robatto, Alceu Maynard e Armando Laroche uma atenção à brasilidade e à pesquisa sobre as diversas feições da cultura popular brasileira.

No decorrer dos anos 1950, Jean Lecocq continuou coordenando as atividades cineamadoras, organizando mais uma edição do Festival Internacional de Cinema Amador, em 1954, e mantendo a coluna "Minha contribuição ao cinema amador", novamente com textos mais técnicos. Os concursos nacionais e de orientação continuam até os anos 1960, mas

¹²⁹ Em 1947, Alfredo Vasconcellos fez uma demonstração do projetor sonoro da Kodak 16mm, acompanhada da projeção de uma película já sonorizada do filme rodado durante grande almoço de confraternização promovido pelo clube poucos dias antes. O texto "Cinema sonoro para todos", de Olivier W. Heiland, também foi publicado em 1950.

¹³⁰ Rosenfeld, mais uma vez, faz um relato sobre tais atividades de projeção. Ver "Concurso Nacional de Cinema Amador e XIV Aniversário de fundação do Foto-Cine Clube Bandeirantes", In: ROSENFELD, 2002: 250-253.

vão perdendo o ímpeto inovador dentro da estrutura do clube. Lecocq conclama nos seus diversos escritos para que os amadores se engajem no cinema, incentivo que não obtém muito sucesso. No texto "Falando às claras", Lecocq lamenta a qualidade do último concurso e a trajetória dos amadores destacados – Geraldo Junqueira, Alexandre Robatto, Roberto Miller e Armando Laroche – rumo ao cinema profissional. Em meio às dificuldades, saúda o Foto-Cine Clube Gaúcho, "um reduto de alguns poucos afeiçoados que estão sempre em plena atividade" (*Boletim Foto-Cine*, v.12, n.131, mai-jun. 1962).

O que surge mais claramente a partir de 1954 e ganha novo ímpeto no final dos anos 1950 e começo dos 1960 é o cinema de experimentação, principalmente com a figura de Roberto Miller. Além dos filmes inscritos nos concursos, o texto "Cinema Abstrato", de Miller, publicado em fevereiro de 1959, sela uma adesão mais evidente quanto às perspectivas experimentais, tomando a produção do cineasta Norman McLaren como inspiração. Filmes do diretor escocês também são projetados na sede do clube durante o Festival McLaren.

São como pequenos fragmentos, porém, que a nomeação de um amadorismo mais livre, em busca de uma linguagem própria, fruto da expressão de um artista ou com um investimento mais detido nos aspectos formalistas da linguagem cinematográfica, aparecem nas atividades amadoras. Se, por meio dos concursos, dos filmes projetados e da reação de articulistas diversos, podemos traçar uma linha relativamente constante sobre as produções documentais, para pensar o cinema experimental no contexto do clube é necessário nos valermos de uma estratégia mais fragmentária, procurando indícios de um espírito experimental entre os cineamadores e os fotógrafos do clube. Sem os filmes, os títulos e as breves descrições nos ajudarão num esforço imaginativo para delinear a opção de criadores diversos por um cinema mais criativo e imaginativo.

3.3 Experimentação e cinema amador

Para a maioria dos cinegrafistas, chega, mais cedo ou mais tarde, o impulso de ir além dos planos desconexos de crianças, animais de estimação, imagens das férias e dos amigos, e de partir para a produção de filmes mais organizados e imaginativos.

Para aqueles que seguem tal caminho, a armadilha mais comum é cair numa espécie de falso começo. Depois de apreender as habilidades mais rudimentares e óbvias de composição e montagem, eles param de refletir sobre tais recursos e, muito frequentemente, tomam uma dessas três posturas: planejam roteiros mais ambiciosos; desenvolvem os seus poderes de invenção construindo traquitanas e fazendo trucagens; ou praticam uma

técnica pura no manuseio da câmera, preocupando-se com filtros e outros apetrechos.

Dois realizadores igualmente competentes diante de equipamentos e histórias idênticas não produzirão filmes igualmente efetivos. A desigualdade resultará do fato de que um utilizou sua câmera de forma mais efetiva do que o outro. Não confundir "efetivo" com eficiente (...) (*Movie Makers*, "Eficiente ou efetivo: fazendo a defesa da filmagem imaginativa", v.20, n.6, jun.1945, p.210-211, tradução nossa).

Neste pequeno trecho, Maya Deren ilustra os perfis mais típicos do cineamador: o cineasta familiar e o amador com impulsos mais ambiciosos. O que tais palavras permitem entrever é o que está no cerne do amadorismo defendido por Deren: uma nova forma de olhar e sentir o mundo através do cinema. O que se segue a partir dessa introdução é um texto explicativo e técnico, como vários publicados na revista (ver Anexo - Figura 30). *Mesher of the afternoon*, curta experimental de 1943, é utilizado como exemplo de formas criativas de enquadramentos e de utilização de lentes capazes de criar ilusões como a de uma mulher subindo uma escada infinita. Uma simples escada, um olhar voltado para os detalhes e o desejo de criar sensações oníricas somente realizadas através da mágica do cinema. Os efeitos dessa técnica¹³¹ derivam da relação estabelecida entre a câmera, o olho e a capacidade de mobilização de sentimentos, premissas do trabalho artístico da diretora: "para filmar efetivamente, todos devemos perceber que a câmera constitui o olho do público, de quem observa, e o olho de quem manipula a câmera – desta forma determinando o que vai ser visto –, manipulando e controlando tal olhar" e "o ângulo do qual a câmera vê uma cena tem uma natural relação com a emoção" (Ibid.). Deren aponta aqui para uma outra perspectiva, na qual o cineamador poderia investir a sua imaginação e os seus sentidos: o plano da pesquisa estética.

Tal proposta com certeza teve impacto no jovem Farkas, que tinha acesso aos textos publicados¹³² na *Movie Makers*. Em sua viagem aos Estados Unidos, em 1948, tal atenção é confirmada com a obtenção de filmes da diretora norte-americana, que são exibidos numa sessão do Clube de Cinema, em 1949¹³³ (SOUZA, 2009: 59). Se a experimentação demoraria um pouco mais para chegar à sua prática cinematográfica, a utilização da fotografia como

¹³¹Deren reafirma que não pretendia criar protocolos estritos, já que cada criador deveria lidar com os problemas e questões impostas pelo sentimento e sensações que pretendia transmitir.

¹³²Deren publicou também "Creative Cutting" (*Movie Makers*, v.22, n5, mai.1947).

¹³³Nesse período, Farkas era membro da Comissão de Fotografia do MAM. A sessão dos filmes de Deren complementava um programa dedicado à vanguarda francesa, com obras emprestadas do MoMA, Nova Iorque, incluindo títulos de Fernand Léger, Dmitri Kirsanov e Germaine Dulac (SOUZA, 2009: 59). Farkas muito provavelmente conseguiu as cópias dos filmes de Deren junto ao mesmo museu, pois, apenas alguns meses depois, em maio de 1949, Farkas integra uma mostra coletiva no museu nova iorquino. As obras doadas para o acervo do MoMA podem ser visualizadas em <http://www.moma.org/collection/artists/1804?locale=en>. Último acesso: 21/06/2016.

investimento estético já estava no seu horizonte de desejos e práticas. Em 1947, junto aos amigos da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, os irmãos Edmundo e Vinício Callia, Farkas produziu uma série fotográfica de inspiração surrealista intitulada *Experiência surrealista com os colegas da Escola Politécnica*¹³⁴.

3.3 *Experiência surrealista com os colegas da Escola Politécnica, n.1*
Acervo Thomaz Farkas / Instituto Moreira Salles

¹³⁴ Adotamos aqui a nomenclatura dada pelo Instituto Moreira Salles, na qual as três fotografias recebem o mesmo título "Experiência surrealista com os colegas da Escola Politécnica". Adicionamos os números 1, 2 e 3 ao título para diferenciá-las.

Na fotografia n.1, o investimento nos fortes contrastes e feixes de luz que recortam o espaço, a maneira insólita com que corpos, cabeças, troncos e membros aparecem dispostos em cena, todos esses recursos intensificam a atmosfera onírica construída. Nela, quatro cabeças soltas elegem, cada uma delas, um ponto de vista, ignorando a perna solta que flutua logo abaixo de suas vistas. A relação entre objetificação do corpo e humanização de objetos, uma troca típica de funções e significados do surrealismo, fica ainda mais evidente com a fotografia de um manequim despedaçado e disperso, composto por braços humanos e ossos, iluminado de forma fantasmagórica .

3.4 *Experiência surrealista com os colegas da Escola Politécnica, n.2*
Acervo Thomaz Farkas / Instituto Moreira Salles

3.5 *Experiência surrealista com os colegas da Escola Politécnica, n.3*

Dramatização e surrealismo: dois rostos invertidos como num espelho, tomados pela luz e por duas mãos monstruosas

Acervo Thomaz Farkas / Instituto Moreira Salles

Tais fotografias são o que podemos chamar de pontos fora da curva na trajetória do artista. A experimentação de cunho surrealista foi uma exceção se comparada à pesquisa de linguagem que aliava, de forma muito original, abstração e fotografia documental. Em 1946, Farkas já era reconhecido no circuito fotográfico amador e suas criações apontavam para uma síntese de diversas referências traduzidas em um estilo próprio. Nesse horizonte de fotógrafos que ele admirava, estava Edward Weston, norte-americano que deu novos rumos para a fotografia artística com os seus enquadramentos aproximados, criando uma espécie de realidade paralela do olhar ao apresentar legumes e verduras em ângulos e aproximações inusitadas¹³⁵. Ansel Adams e Paul Strand¹³⁶ também eram importantes referências para o fotógrafo. Todos eram representantes da chamada fotografia direta (*straight photography*), movimento que, nos anos 1930, alterou os parâmetros da fotografia artística nos Estados Unidos (FABRIS, 2013).

O que se forjava nesse momento eram os primeiros passos da nova visualidade moderna na fotografia brasileira. Farkas também já trabalhava em conjunto com outras instituições e fotógrafos do clube, uma circulação que aponta para o interesse e reconhecimento da fotografia como prática artística pelo viés moderno. Em 1949, realiza a sua primeira exposição individual, "Estudos Fotográficos", no MAM¹³⁷ e, junto a Geraldo de Barros, cria o laboratório e o curso de fotografia do MASP.

Geraldo de Barros, que ingressara no Bandeirante em 1949, continuava na fotografia o seu trabalho de pesquisa com as artes plásticas. Antes da fase clubista, Barros frequentou cursos de desenho e pintura em ateliês de artistas e já havia feito experimentos com processos fotográficos como solarização, múltiplas exposições, montagens e intervenções diretas no negativo. No Bandeirante, ele dará continuidade às suas pesquisas, não sem receber diversas críticas no âmbito do FCCB. Uma figura diferente dentro do universo clubístico, não por acaso uma das fotos de Barros comentadas no BFC traz o título "Marginal"¹³⁸. A condição de "louco" também está presente em sua entrevista a Paulo Herkenhoff:

Tive muitas brigas no Bandeirante, pois minhas ideias, minha visão da arte

¹³⁵Tais referências não eram somente visuais, pois o sempre empenhado Farkas trocava cartas com os fotógrafos e chegou a visitar Weston em sua ida aos Estados Unidos em 1948.

¹³⁶O fotógrafo também dirigiu a pequena sinfonia da cidade *Manhatta* (1921), com Charles Sheeler.

¹³⁷Helouise Costa aponta para o papel preponderante do Bandeirante na organização das atividades voltadas para a fotografia no MAM. Além das comissões do museu, contaram com a presença de membros do Bandeirante, como Farkas, Francisco Albuquerque, Eduardo Salvatore e B. J. Duarte. As exposições fotográficas no decorrer dos anos 1950 foram dedicadas ao trabalho de membros do clube, como German Lorca e Manarini (COSTA, 2008).

¹³⁸Ver: *Boletim-Foto Cine*, n.45, jan.1950.

fotográfica, divergiam das dos outros fotógrafos que frequentavam o clube. Eles tinham uma visão acadêmica da fotografia, e eu me comportava como um "curioso", buscando sempre soluções não convencionais para as minhas fotos (...). O que eu fazia eram experiências, e todos no Bandeirante me marginalizavam e me tinham como "louco" (In: ESPADA, 2014: 36).

Tais experimentações formaram a base de sua exposição *Fotoformas*, em 1951, no MASP. Se o caminho trilhado por diversos fotógrafos modernos aliava uma nova percepção espacial e uma tendência documental, *Fotoformas* abria outro trajeto de experimentação. Implodindo, de fato, a separação entre fotografia e artes plásticas, a abstração e a investigação formal preponderavam no trabalho inventivo de Barros. A realidade deixa de ser referência e se torna um ponto de partida para a criação do artista:

O experimentalismo moderno veio desequilibrar a dinâmica figurativismo/abstracionismo. A partir dele o real passou a ser apenas o estímulo inicial do fotógrafo, simples matéria-prima a ser posteriormente manipulada. A pesquisa de linguagem inaugurada por Geraldo de Barros coadjuvou o exercício da visão fotográfica com a intervenção plástica na imagem" (COSTA; SILVA, 2004: 84).

A impressão da luz em suporte fotossensível era a base para as mais diversas intervenções – riscos nos negativos e a montagem –, que não tinham como premissa a relação entre fotografia e figuração¹³⁹. Barros também se valia da fotografia sem câmera, na linguagem fotográfica uma técnica chamada de fotograma. Realizada em laboratório, nela os objetos são postos em cima do papel fotográfico e expostos à luz, formando imagens em preto e branco com as sombras dos objetos expostos. No trabalho de Barros, a produção de fotogramas, as sobreposições e os riscos diretos nos negativos aprofundavam o diálogo entre artes plásticas e fotografia. Como veremos mais adiante, a intervenção direta no material fotográfico será uma prática comum no cinema experimental de animação, no Brasil representado por Roberto Miller, aliando cinema e abstração.

Além das exposições individuais, o reconhecimento da renovação estética em curso no cenário clubístico tomou forma com o convite feito por Francisco Matarazzo, em 1954, para a

¹³⁹Nas artes plásticas, circuito do qual Geraldo de Barros fazia parte, a arte abstrata já estava presente no horizonte artístico brasileiro. A primeira exposição organizada pelo MAM, "Do figurativismo ao abstracionismo", que contou com a obra dos brasileiros Cícero Dias, Waldemar Cordeiro e Samson Flexor, já apontava para uma produção não-figurativa no Brasil e um alinhamento com o que estava sendo produzido internacionalmente. Na I Bienal de Arte de São Paulo, 1951, a premiação final sintetizou a presença dessas duas tendências ao premiar em primeiro lugar o artista figurativo René D'Harnancourt, mas dando o prêmio de melhor escultor estrangeiro para Max Bill, grande influência para a arte concreta brasileira. As Bienais catalisariam um dilema vivido pela arte brasileira, que trazia em seu cerne uma questão nacionalista herdada do modernismo: direcionar seus investimentos formais e estéticos para o específico nacional e não aderir a movimentos internacionais, tidos como externos à nossa cultura (ARRUDA, 2001: 388-389).

organização da "Sala da Fotografia", espaço anexo à II Bienal de Arte Moderna de São Paulo que ficara desocupado devido ao cancelamento de uma das delegações internacionais. A escolha ficou a cargo de Geraldo de Barros, Eduardo Salvatore, José Yalenti e Ademar Manarini, a partir das fotos disponíveis nas gavetas do FCCB, onde os fotoclubistas mantinham uma coleção de fotografias para serem enviadas para salões nacionais e internacionais¹⁴⁰. As fotografias escolhidas expressavam a confluência de estilos e escolas presentes no Bandeirante, das mais tradicionais às mais arrojadas (ARRUDA, 2001; ESPADA, 2014).

Se na fotografia um conjunto de experimentações já estava em curso nos anos 1940 e no começo dos anos 1950, o interesse pelo cinema experimental toma forma somente em 1951, com a produção de *Estudos*. Por meio dos diversos relatos sobre os filmes amadores de Farkas dos anos 1940, podemos inferir que eram registros dos grupos sociais dos quais participava – os salões fotográficos, os concursos esportivos da universidade, a inauguração do Estádio do Pacaembu – sem qualquer indicação de uma investigação estética mais profunda. Nesse sentido, *Estudos* surge também como um ponto fora da curva. Realizado junto ao colega de Politécnica e pintor Luís Andreatini¹⁴¹, e contando com a colaboração do crítico Rubem Biáfora, a influência de Deren parece evidente. Pelo menos é o que podemos depreender do relato de Anatol Rosenfeld na ocasião do 1º. Festival Internacional de Cinema Amador:

Trata-se de uma obra experimental, já premiada, cujos realizadores procuram expressar-se pela linguagem puramente cinematográfica da montagem, justapondo, em cortes inteligentes e ritmo perfeito, imagens de grande força sugestiva – rostos, olhos e bocas em planos próximos, flores, a corrente do rio e árvores. É uma tentativa de criar "cinema puro", que como tal merece aplausos dos amantes da Sétima Arte (ROSENFELD, 2002: 238).

Em "Creative Cutting", Deren defende a importância e a centralidade da montagem como operação da mente, trabalho que colabora para a formação do sentido e do poder emocional das impressões individuais captadas pelos planos singulares. Esse cinema puro apontado por Rosenfeld poderia ser exemplificado pela operação de planos enquadrados com

¹⁴⁰ Mesmo que a organização da "Sala da Fotografia" fosse um grande passo no reconhecimento artístico da criação fotográfica, ela só foi incorporada oficialmente à Bienal em 1965, em sua 8ª. edição.

¹⁴¹ Andreatini foi engenheiro, pintor e desenhista e integrou a exposição "19 Pintores", realizada pela União Cultural Brasil-Estados Unidos, na Galeria Prestes Maia, em 1947. A exposição buscava agregar novos talentos das artes plásticas, e o critério de seleção das obras era "ser novo e moderno". Dentre os artistas selecionados, estavam Marcelo Grasmann e Aldemir Martins. Ver "19 Pintores (1947)", Enciclopédia Itaú Cultural: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento85597/19-pintores-1947-sao-paulo-sp>. Acessado em 25/06/2016.

uma preocupação fotográfica, ordenados ritmicamente pela montagem, uma produção de caráter mais formalista. Tematicamente, poucas são as fotografias de Farkas que apresentam planos próximos e imagens da natureza: seu olhar se voltava muito mais para a cidade, o uso dos espaços pelo homem – a plateia em um jogo de futebol, dançarinos nas salas de ensaio, pessoas esperando no ponto de ônibus – e os jogos de luz e sombra resultantes dessa interação. As raras fotografias dedicadas à natureza registram corpos d'água e os seus movimentos: *Movimento de praia* (circa 1954-1958), *Cachoeira* (circa 1947), *Reflexos na praia II* (circa 1948-1953) e *Mud* (circa 1954-1955)¹⁴². Uma única fotografia, integrante do acervo do MoMA (Museum of Modern Art), sugere uma aproximação com os planos de "a corrente do rio" em *Estudos, Rushing Water Number 1*, de 1945¹⁴³.

3.6 *Rushing Water Number 1*
Coleção Thomaz Farkas – MoMA (Museum of Modern Art)

Um filme perdido, *Estudos* seria uma peça importante na compreensão da trajetória artística de Farkas, um raro momento de diálogo, nos anos 1950, com o cinema experimental norte-americano. O mais marcante, no entanto, seria a contribuição para a história do cinema experimental no Brasil. Não se tem notícia, neste período, de uma pesquisa cinematográfica mais voltada para os aspectos formalistas da linguagem cinematográfica. Como já vimos, tal

¹⁴²Esse conjunto de fotografias faz parte do acervo do FCCB cedido em comodato ao MASP e se encontra publicado em PEDROSA, Adriano (org.). **Coleção Museu de Arte de São Paulo Foto-Cine Clube Bandeirante**. São Paulo: MASP, 2016.

¹⁴³ A fotografia *Cachoeira*, acima citada, traz uma grande semelhança com *Rushing Water*.

discussão permeava a fotografia e as artes plásticas, sem ter sido absorvida prontamente pelo cinema ou pelo circuito cineamador brasileiro¹⁴⁴.

Atrás dos rastros de um ímpeto experimental no clube, podemos traçar dois movimentos. O primeiro era a presença de filmes experimentais nos eventos organizados, o diálogo com o que era produzido internacionalmente e as possíveis influências no trabalho cineamador. O segundo era a produção cinematográfica de fotógrafos que participaram do movimento de renovação em curso no clube. Os títulos e os gêneros sob os quais eram classificados nos dão indícios de uma produção mais preocupada com aspectos formais.

Nos festivais e nas projeções organizadas pelo Bandeirante, a produção amadora internacional dava origem às breves anotações sobre o cinema experimental no *Boletim Foto-Cine*¹⁴⁵. Na ocasião do 1º. Festival de Cinema Amador, além de *Estudos*, *Délire*¹⁴⁶ e *Kaleidoscópio* foram projeções destacadas por Victor em seus relatos, pela inventividade e por surgirem como surpresas no cenário de produção amadora. Sem informações adicionais sobre o primeiro, somente a sua breve descrição, *Kaleidoscópio*¹⁴⁷, do amador Dr. Roberto Ortega, membro da ACL, é minuciosamente analisado em *Movie Makers*. Com o título "Adventure in Abstraction", Ortega comenta o ímpeto para a produção do seu filme abstrato (ver Anexo - Figura 25):

A relação próxima entre música e cinema já está bem estabelecida e muitos realizadores com conhecimentos musicais frequentemente fazem experimentos combinando as duas artes.

Desde o advento do Kodachrome, eu venho meditando em como relacionar música com imagens de caráter abstrato. Era óbvio que isso exigiria esforço imaginativo. É claro que, se o uso da imaginação fosse bem sucedido na criação de algo novo e único, a imaginação seria alçada ao nível de criação artística.

Eu gosto de pensar que o meu filme *Kaleidoscópio* atingiu o nível de criação artística (*Movie Makers*, v.22, n.5, mai.1947, p.195, tradução nossa).

¹⁴⁴ *Pátio*, experiência formalista e inspirada no movimento concreto, que data de 1959, foi filmado em 16mm pelo jovem Glauber Rocha. Seria interessante fazer a aproximação desse trabalho inicial e a seara amadora na Salvador dos anos 1950.

¹⁴⁵ Uma impressão a partir da leitura dos textos traduzidos no *Boletim Foto-Cine* e pelos filmes projetados no clube é a de que os Cine Club Argentino e o Cine Club Universitário Uruguay tinham suas atenções mais voltadas ao cinema experimental e menos atreladas ao cinema norte-americano.

¹⁴⁶ *Délire*, uma bizarra experiência do amador francês Roger Masson, foi uma das maiores surpresas do Festival. Masson revela em seu filme – 55 metros – um conhecimento cinematográfico que faz inveja a muito 'figurão'. Jogando com luzes e cortes magníficos, o amador francês narra um estado de alucinação de um personagem, compondo cenas notáveis e evidenciando uma prodigiosa capacidade imaginadora" (*Boletim Foto-Cine*, "O 1º. Festival Internacional de Cinema Amador", v.5, n.55, nov.1950).

¹⁴⁷ "Utilizando-se de espelhos e superfícies polidas, bem como empregando inúmeros elementos coloridos, o autor nos apresenta uma policromia de efeitos e desenhos verdadeiramente surpreendentes. Desde suas primeiras evoluções até o final, *Kaleidoscópio* constitui uma renovada surpresa. Ao autor não sabemos se devemos salientar a concepção, se a técnica, se a paciência" (*Boletim Foto-Cine*, "O 1º. Festival Internacional de Cinema Amador", v.5, n.55, nov.1950).

Nas fotos que ilustram o texto, a estrutura montada e os pequenos frames do filme emulam perfeitamente as imagens de um caleidoscópio. O efeito na tela de uma projeção colorida com o acompanhamento musical deve ter realçado o poder sensorial do filme. Um filme que aliava o recurso às cores, ao movimento e à música, *Kaleidoscopio* era também um exemplo do tipo de inventividade que permeava o campo amador, o cinema de animação, gênero praticado por Roberto Miller desde seus primeiros curtas amadores.

Sobre a produção amadora de fotógrafos do clube, como vimos anteriormente, os percursos da fotografia moderna não chegaram a se cruzar com a prática cineamadora, pelo menos não de forma assumida: German Lorca participou com um filme institucional, Geraldo de Barros¹⁴⁸ foi delegado no Encontro Anual da UNICA (ver Anexo - Figura 31), Yalenti foi um dos que propuseram a criação do braço cinematográfico ainda nos anos 1940. Somente dois fotógrafos, com pesquisas estéticas ancoradas na nova fotografia, participaram com filmes nos concursos amadores: o já conhecido do departamento cinematográfico, Jean Lecocq, e o catalão Marcel Giró.

A produção desses dois fotógrafos-cinegrafistas datam de um período do clube no qual a fotografia moderna e a arte abstrata já haviam sido absorvidas pelo circuito amador. Como indica Heloise Espada:

O Foto-Cine Clube Bandeirante não ficou indiferente à movimentação cultural e ao destaque dado à arte abstrata a partir da inauguração do MASP, do MAM e da 1ª. Bienal Internacional de Artes, em 1951. Gradualmente, a partir de 1952, aumentaram o número de imagens abstratas no *Boletim*. Um exemplo disso é a foto *Composição com móbile*, de Eduardo Salvatore, feita a partir de uma obra de Calder (...). Exposta num seminário interno, ela é uma das primeiras fotos a evidenciar o interesse dos clubistas pela abstração (ESPADA, 2014: 46).

Jean Lecocq¹⁴⁹ era conhecido no circuito clubista como o "rei da neblina" por gostar de registrar a cidade sob o efeito de tal evento climático. Sua produção inicial tinha contornos mais clássicos, uma luminosidade mais sutil, sem fortes contrastes. Seu olhar também era voltado para o registro das cidades brasileiras e europeias, mas não na mesma chave da

¹⁴⁸No documentário *Sobra em obras* (Michel Favre, 1999), sobre a vida de Barros, aparecem alguns filmes domésticos de sua família. Não é possível saber, porém, quem era o cinegrafista.

¹⁴⁹O trabalho de Jean Lecocq não está tão bem documentado como o de outros fotógrafos do clube. De acordo com Rubens Fernandes Jr., o envolvimento do fotógrafo belga com foto-amadorismo era tão intenso que, após sua morte, sua mulher vendeu ou jogou fora seu grande lote de fotografias e filmes. Algumas fotos foram encontradas por Fernandes Jr. em algumas feiras de antiguidades, outras são encontradas em sites de leilão de obras de artes e objetos diversos. Tais registros, junto com publicações no BFC e no Catálogo MASP, compõem um repertório mínimo sobre a sua produção. Ver: <https://tudoqueevintage.wordpress.com/tag/jean-lecocq/>. Último acesso: 30/06/2016.

produção dos modernos. Seus registros citadinos evocam um clima mais passadista e bucólico. No decorrer dos anos 1950, seu trabalho se torna mais abstrato, explorando outras técnicas, enquadramentos mais aproximados e o forte contraste.

3.7 *Fibra* , Jean Lecocq (sem data)

Enquadramento aproximado de um tronco de árvore. A referência ao todo aqui importa menos do que a trama e os detalhes dando contornos abstratos à imagem.

3.8 *Sem título* , Jean Lecocq (sem data)

Além de atuar como redator e diretor do departamento de cinema, Lecocq também produzia filmes. Os primeiros inscritos nos concursos entre 1950 e 1952, como *Viagem ao Norte* (1951), *Uma aldeia em Paris* (1951), *Um paraíso terrestre* (1952) e *Um domingo qualquer* (1952) remetem à sua produção fotográfica inicial. No VII Concurso Nacional de Cinema Amador de 1958, ele concorre com quatro filmes, os documentários *Floricultura* e *A cidade que desperta*, e, na categoria fantasia, participa com *Formas e cores* e *Contrastes*. Os termos; forma, cor e contraste poderiam exemplificar a base da arte concreta, um investimento nos elementos essenciais das artes plásticas, como planos e cores.

Marcel Giró, catalão que emigrou para o Brasil nos anos 1940, ingressou no Bandeirante em 1950. Em 1953, monta seu estúdio e mantém a atividade profissional como fotógrafo durante anos. Também atuou como professor em diversos cursos promovidos pelo Bandeirante. Em suas criações, investiu no abstracionismo e participou com somente um filme no I Concurso de Orientação de 1953, intitulado *Seca e água*. Seu sobrinho Toni Giró, mantenedor de sua obra, afirma não conhecer a produção cineamadora do tio. Um único registro mostra o envolvimento de Giró com o cinema: uma fotografia na qual olha pelo visor de uma câmera 16mm.

3.9 Marcel Giró filma em 16mm
Copyright Toni Giró

Dentre suas fotos, somente uma sugere uma aproximação com o filme cineamador, uma imagem de um solo trincado pela seca e pequenas poças d'água.

3.10 *Sem título*, Marcel Giró (1950)
Copyright Toni Giró

Se os títulos dos trabalhos de Lecocq e Giró e a produção fotográfica do período indicam uma investigação formal no campo cinematográfico, é através de Roberto Miller (1913-1923), nome artístico de Ignácio Maia, que percebemos mais claramente a opção pelo experimental e abstrato. Assim como vários amadores aqui descritos, ele começou como fotógrafo amador trabalhando em seu laboratório caseiro, atividade que o levou a ingressar no Foto-Cine Clube Bandeirante. Não é possível saber ao certo quando se juntou ao clube, mas uma foto sua foi publicada no *Boletim Foto-Cine*, em 1955. Seu interesse, porém, não se restringia à fotografia. Amante da música, principalmente do jazz, também trabalhou com rádio, momento em que recebeu o nome artístico, "que continha a primeira parte vinda de seu grande amigo e inspirador, o produtor musical e radialista Roberto Corte Real, e a outra parte,

de seu ídolo musical Glenn Miller" (MAIA, 2014: 20-24). Suas atividades cinematográficas começam em meados dos anos 1950.

Miller publica a sua defesa por um cinema criativo e experimental em "Cinema Abstrato", em 1959, inspirado pelo trabalho do cineasta Norman McLaren¹⁵⁰, um dos maiores nomes do cinema de animação mundial. O texto coroa uma produção de curtas realizados entre 1954 e 1958 e as diversas premiações recebidas nos concursos bandeirantes e em festivais internacionais: *Desenho Bienal* (1954), filme que posteriormente recebe o nome de *Rumba*, *Sinfonia moderna* (1955), *Til-ton Especial* (1955)¹⁵¹, também chamado de *Experiências abstratas*, e *Boogie-Woogie* (1958)¹⁵², filmes que são considerados desaparecidos¹⁵³.

Diferentemente dos filmes experimentais de Deren e Farkas, no qual a figuração e a imagem indicial ainda estão presentes, no cinema de McLaren e Miller a proximidade com as artes abstratas se dá pela técnica de realização de filmes sem câmera, valendo-se de uma diversidade de métodos como riscos direto na película e coloração de tiras de filme transparente com caneta e tinta¹⁵⁴. Barcelos descreve aqui o processo de criação de Miller em "Cinema sem câmara":

¹⁵⁰ Norman McLaren (1914-1987) era estudante de artes visuais na Glasgow School of Fine Arts, onde começou a fazer filmes sem o uso da câmera. Seu segundo curta, *Seven till five*, ganhou o prêmio de melhor filme no II Festival Escocês de Cinema Amador, em 1934, quando toma emprestada uma câmera Cine Kodak 16mm e realiza *Camera makes whoope*, filme cheio de trucagens e duplas exposições. Continua fazendo filmes abstratos, como *Colour Cocktail* (1935), com o qual ganhou novos prêmios nos festivais amadores, e *Polychrome Fantasy* (1935). Membro do Partido Comunista da Grã-Bretanha, produz *Hell Untld.*, filme antiguerra que repercute enormemente no período. John Grierson se interessa pelo seu trabalho e o convida para intergrar o GPO Film Unit, onde produz diversos filmes educativos. Anos depois, junta-se a Grierson novamente no National Film Board do Canadá, onde desenvolve uma prolífica e bem sucedida carreira como artista visual. In: "Norman McLaren" – <http://www.screenonline.org.uk/people/id/446775/>. Acessado em 26/06/2016.

¹⁵¹ "Filme de animação experimental abstrata na técnica de Normal McLaren, ilustrando a música Tin Ton Special executada pelo Benny Goodman Trio. Foram usadas tintas plásticas transparentes diretamente sobre a película 16mm. Prêmio Medalha de Prata no Festival Internacional de Lisboa, Portugal, 1957. Prêmio Festival de Cannes, França, 1958." In: FILMOGRAFIA ROBERTO MILLER. <https://canadaanimabrasil.files.wordpress.com/2011/04/miller1.pdf>. Último acesso em 26/06/2016.

¹⁵² Sobre o filme, Miller afirma: "O filme abstrato obedece a todas as normas do 'cartoon', sendo que sempre surgem inúmeros contratemplos. para terminar o meu filme *Boogie-Woogie* foram necessários cerca de 5.000 desenhos e riscos abstratos, 50 tipos de tintas de divesas marcas, 5 tubos de anilina em pó e 5 vasos de tinta nanquin. O filme foi inteiramente realizado sem o auxílio de câmera e pintado diretamente sobre o celuloide, seguindo os desenhos, os impulsos da pista de som" (SCHEIBY, 1959).

¹⁵³ Outros filmes do período incluem: "*Sound Abstract* (1957, 16mm, 3 min., cor), filme experimental abstrato realizado sem uso de câmera, pintado e sonorizado diretamente sobre película 16mm. As formas abstratas foram coloridas diretamente nos fotogramas e na pista de som, sem o auxílio de qualquer aparelho de cinema. Música sintética de Roberto Miller. Prêmio Medalha de Ouro no Festival Internacional de Bruxelas, Bélgica, 1958. Prêmio no Festival de Cannes, França, 1957; *Alephe* (1959, 16mm, 1min30seg., BP), filmagem de efeito e fotografias em animação de quadro a quadro, para pesquisa de percepção visual. Tema baseado em um trecho do livro "O despertar dos mágicos". Filme para estudo". In: FILMOGRAFIA ROBERTO MILLER.

¹⁵⁴ Podemos aventar aqui uma aproximação com a técnica do fotograma e a fotografia abstrata praticada por diversos artistas como Geraldo de Barros, conforme comentamos acima. Curiosamente, a mesma técnica de

A confecção dos seus filmes abstratos se baseava num processo bem artesanal e minucioso. Após a raspagem do filme para a retirada da emulsão, obtinha o celulóide sobre o qual desenhava com um pincel ou pena bem finos, as formas nas suas diversas fases do movimento. Em seguida, eram aplicadas as tintas coloridas feitas especialmente para esse fim. Outra maneira utilizada e que também causava um efeito bastante interessante era desenhar com a ponta de um estilete fino sobre a emulsão do filme, conseguindo riscá-la de forma que as figuras desenhadas ficavam vazadas sobre o fundo escuro da emulsão. Por cima desse contorno "riscado" era aplicada cuidadosamente a cor escolhida, causando efeitos curiosos quando projetado na tela o filme. Todo o processo de execução de um filme era realizado totalmente sem câmera de filmagem ("Cinema sem câmara". *Página 8*, n. 11, 1980, p. 17-18).

Esse cinema sem fotogramas trazia como fundamentais elementos a cor, o movimento e o ritmo, sendo a música um componente estrutural. Assim como McLaren começou seu caminho no cinema abstrato após assistir a *Dança Húngara nº 5*, filme de animação de Oskar Fischinger feito em sincronia com o ritmo da música homônima de Brahms (DOBSON, 1994), Miller se inspirou no trabalho de sincronização entre imagem e som de McLaren, produzindo animações tendo como trilha sonora músicas de Zimbo Trio, Altamiro Carrilho e Naná Vasconcelos, entre outros.

3.11 Tira de filme pintada à mão por Roberto Miller
("Cinema sem câmara". *Página 8*, n. 11, 1980, p. 18, reprodução preto e branco)

intervenção direta na película do cinema sem câmera gera uma tira de filme sem fotogramas, qual seja, sem a limitação do quadro na captação da imagem por uma câmera cinematográfica.

Nos anos 1950, o circuito Bandeirante foi o espaço encontrado por Miller para expor seus primeiros trabalhos. O artista também recebeu destaque na mostra organizada pela Filmoteca do MAM, "10 anos de Filmes de Arte"¹⁵⁵, para a 3ª. Bienal de Arte de São Paulo, em 1955¹⁵⁶. *Sound Synthetic*, um ensaio produzido sobre o som sintético feito em 16mm com o som gravado na própria película com o auxílio de um estilete, estava entre os filmes que representavam o Brasil. A mostra, um grande panorama de filmes sobre artistas e experimentais de diversos países do mundo, contou com obras de Norman McLaren, Jerome Hill, Hans Richter, Walter Ruttmann, Man Ray, René Clair e uma retrospectiva de Oskar Fischinger.

Miller seguiu uma longa carreira no cinema de animação, produzindo filmes publicitários e trabalhando para a TV Cultura. Muito circunscrito ao universo do cinema de animação, ele deveria ser incorporado como um realizador importante ao percurso do cinema experimental brasileiro¹⁵⁷. A qualidade e o tipo de investigação propostos por ele apontam exatamente para essa confluência entre as artes plásticas e a música, não somente pelos filmes produzidos, mas por demonstrar um conjunto de interesses em comum com outras searas artísticas. Mais um sinal dessa integração é a inclusão do filme *Desenho abstrato* (1960) na Mostra do Cinema Novo, organizada pela Cinemateca Brasileira e que integrou a programação paralela da 6ª. Bienal, em 1961¹⁵⁸. O curta de Miller figurou ao lado de filmes-gênese do Cinema Novo: *Aruanda* (1959), de Linduarte Noronha; *Arraial do Cabo* (1959), de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro; *O mestre de Apipucos* (1959), *O Poeta do castelo* (1959) e *Couro de gato* (1960), de Joaquim Pedro de Andrade; *Um dia na rampa* (1959), de Luiz Paulino dos Santos; *Apelo* (1960), de Trigueirinho Neto; e *Igreja* (1960), de Sílvio Robato.

Evidência de uma nova configuração do cinema brasileiro a partir do final dos anos 1950, tal inserção vem acompanhada de um arrefecimento das atividades cineamadoras no

¹⁵⁵ O catálogo da exposição, depositado na Cinemateca Brasileira, nos dá uma rica mostra do que chegava ao Brasil em termos de cinema experimental nos anos 1950 e quais eram as obras brasileiras consideradas artísticas. Entre os filmes brasileiros estavam: *Vadição* (1954), de Alexandre Robatto, *A casa de Mário de Andrade* (1955), filme de Ruy Santos com comentários de Gilda de Mello e Souza, e *A esperança é eterna* (1954), de Marcos Marguiles sobre a obra do pintor Lasar Segall.

¹⁵⁶ A recepção ao cinema experimental no período, no entanto, era mista. No artigo de Caio Scheiby, "Um discípulo brasileiro de Norman McLaren", de 1959, percebemos sinais de descontentamento com o cinema experimental. O crítico narra a manifestação de estudantes da Escola Paulista de Medicina contra a exibição de filmes de McLaren. Ele recorre a Miller, "representante" brasileiro de McLaren, para esclarecer os rumos do cinema experimental de animação no Brasil.

¹⁵⁷ Consideramos que essa falta de interesse tem relação direta com a pouca atenção dada à preservação dos filmes de animação de Miller. Muitos deles se perderam e poucos estão disponíveis para visionamento. Roberto Maia, filho de Miller, afirmou que parte do seu material está sob a guarda da mulher de Miller, em processo de digitalização.

¹⁵⁸ Programação consultada em <http://www.bienal.org.br/exposicao.php?i=2323>. Último acesso em 25/06/2016.

Bandeirante. Se, de um lado, Miller afirmava um cinema experimental brasileiro, em consonância com um movimento internacional e por ele reconhecido, de outro, o cinema eminentemente amador perdia sua força de interesse dentro do clube. O Bandeirante também perderia a centralidade no cenário da fotografia nacional com a ascensão do fotojornalismo, que apontava para um novo mercado de profissionais e novas demandas voltadas à prática fotográfica. O fotoclube deixava de ser o único espaço de aprendizagem, e o fotojornalismo "convocou o fotógrafo a participar de uma relação direta e imediata com o mundo, disseminando um tipo de estética com a qual o experimentalismo gratuito do fotoclubismo não coadunava" (COSTA; SILVA, 2004: 108).

No cinema, a preocupação social e o interesse pelo Brasil apareciam agora numa chave mais política, interessada nos liames do abismo social que se aguçava com o intenso processo de industrialização e o inchaço das grandes cidades. O cinema de experimentação estética mais radical se uniria a essa preocupação sócio-política, culminando na obra de cineastas como Glauber Rocha e no cinema marginal de Rogério Sganzerla e Júlio Bressane.

Trabalhos mais eminentemente formalistas continuariam através de experiências de artistas plásticos que filmaram em Super 8, como Cícero Dias, Claudio Tozzi, Lygia Pape, Marcelo Nietsche, Abrão Berman, Mario Cravo Neto, Rubens Gerchman, Yole de Freitas, entre outros¹⁵⁹. Como hipótese, podemos aventar que o cinema brasileiro viveu intensamente o dilema entre uma arte verdadeiramente brasileira, em busca do nosso específico nacional, e a necessidade quase sufocante de constituição do cinema brasileiro via industrialização. Diante dessa dupla exigência nacionalista, pouco espaço era reservado para um cinema mais preocupado com a *aisthesis* e uma evocação mais direta dos sentidos. Atendo-nos a um dos personagens principais de nossa história, não deixa de ser curioso notar o abandono do desejo experimental no percurso dos filmes amadores de Thomaz Farkas. De *Estudos*, filme eminentemente experimental, chegamos a *Cenas de Grande Cidade* (1951), provavelmente um filme dedicado a São Paulo, espaço urbano que foi foco de sua investigação fotográfica do período. Em *Cenas da Bahia* (1954)¹⁶⁰, uma nova atenção é dada ao Nordeste, foco que

¹⁵⁹ A EXPOPROJEÇÃO 73, exposição com curadoria de Aracy Amaral, conjugou o trabalho desses e de outros artistas plásticos que exploravam diversas mídias audiovisuais, como o Super 8, o 16mm, o slide e a ambientação sonora. Uma reedição da mostra foi organizada pelo SESC, em 2013, e trouxe algumas obras de 1973 e trabalhos de novos artistas plásticos que trabalham com audiovisual, como Cao Guimarães e Lia Chaia. O catálogo das duas edições podem ser consultados em: <http://www.expoprojecao.com.br/>. Último acesso: 27/07/2016.

¹⁶⁰ Thomaz Farkas fez um registro do grupo de Pixinguinha tocando em um dos festejos de comemoração do IV Centenário da Cidade de São Paulo, em 1954. Tal registro foi recuperado e compõe o curta-metragem *Pixinguinha e a Velha Guarda do Samba* (2007), dirigido por Ricardo Dias e Thomaz Farkas. O filme pode ser visualizado em http://portacurtas.org.br/filme/?name=pixinguinha_e_a_velha_guarda_do_samba. Último acesso: 30/06/2016.

culmina com o financiamento e a produção de filmes da "Caravana Farkas"¹⁶¹ a partir do final dos anos 1960.

Novos horizontes e perspectivas surgirão para o cinema amador nos anos 1960. O Festival de Cinema Amador JB/Mesbla condensa esse novo cenário, agora afastado do universo clubístico e totalmente inserido no meio cinematográfico da época. Todos estariam envolvidos nos festivais que lotaram o Cine Paissandu na década de 1960: críticos como Alex Viany, profissionais como Roberto Farias e Joaquim Pedro de Andrade, e realizadores como o jovem Bruno Barreto, Rogério Sganzerla, Andrea Tonacci, José Carlos Avelar, André Luiz Oliveira, dentre outros. A entrada desses novos personagens altera o perfil da produção cineamadora e os discursos sobre a profissionalização do cinema nacional. Um novo campo rico e promissor para a história do cinema amador brasileiro se inicia nos anos 1960, agora distante do universo conservador do meio clubístico e mais próximo dos debates políticos que vigoraram nos anos 1960. Nossa narrativa, porém, termina aqui.

¹⁶¹ "Caravana Farkas" foi o nome dado a um conjunto de documentários produzidos por Farkas a partir de 1968, um mapeamento das manifestações populares no Brasil e que contou com uma força de trabalho formada por jovens cineastas como Sérgio Muniz, Geraldo Sarno, Eduardo Scorel, Paulo Gil Soares, Maurice Capovilla, entre outros. Dentre os filmes produzidos, podemos citar: *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), *Subterrâneos do futebol* (Maurice Capovilla, 1970) e *Hermeto, campeão* (Thomaz Farkas, 1981).

Considerações finais

Quando o percurso desta tese começou, uma pergunta sempre me acompanhava: o que é o amador, afinal? Como o trabalho de pesquisa proposto poderia lidar com um personagem que permeava toda a história do século XX e chegava aos dias de hoje ainda forte e presente? Essas perguntas ecoavam, de um lado, um certo arrebatamento em relação ao crescimento vertiginoso das imagens amadoras em todas as esferas da vida pública e privada no mundo contemporâneo e, de outro, a dificuldade em explicar como o amador não está necessariamente implicado nesses registros próximos da vida, relativos ao mundo e difundidos por milhares de telas de celular. Acho que não seria errado afirmar que o grande corpo da produção amadora, tanto no passado como no presente, é composto por esses registros sem começo ou fim, soltos em baús, em arquivos públicos, armazenados hoje em HDs ou na cybersfera, formando um grande corpo de imagens que atualmente são ressignificadas como materiais de criação e temas de pesquisa.

A verdade é que o conceito de amadorismo ainda é muito pautado por essas imagens precárias, fortuitas e imediatas. O percurso teórico e histórico aqui proposto buscou, antes de tudo, revelar a riqueza da produção amadora em diversos tempos e espaços, chamando a atenção para esses amadores mais engajados, dispostos a utilizar o cinema como forma de expressão. Talvez por isso a insistência de identificar, sempre que possível, os diferentes vetores da prática amadora, que estabeleci como o familiar, a produção ficcional e o experimental, mas que, como vimos, vão muito além dessas funções.

A riqueza desse universo e sua relação com o cinema brasileiro definitivamente foi outra surpresa que me acometeu no caminho da pesquisa. Bem munida de perguntas e hipóteses, a leitura das colunas de *Cinearte* e os textos do *Boletim Foto-Cine* confirmaram algumas das ideias, mas também desestabilizaram várias outras. Para mim, a fantasia e o sonho de *Cinearte*, também revertidos em negação da realidade, deveriam permear as colunas amadoras da mesma forma: o desejo do moderno fazia com que Sergio Barreto Filho visse câmeras amadoras e cineastas aprendizes em todo lugar. Mas os anúncios em cidades e periódicos diversos apontam para um mercado consumidor promissor. O maior indício, todavia, é o fato de que, em 1923, um ano após o lançamento do Pathé-Baby na França, uma das maiores empresas no ramo dos equipamentos cinematográficos abriu uma firma

especificamente para o mercado amador brasileiro: a *Société Franco-Bresilienne du Pathé Baby*. Aliada à fantasia e ao desejo de moderno, existe toda uma estrutura comercial entre a França e o Brasil que precisa ser entendida.

Não bastando a abertura de um novo campo de pesquisa sobre o mercado de equipamentos no Brasil, a relação tecida entre o velho cinema de família produzido pelos cinegrafistas fotógrafos (Gilberto Rossi, Antônio Campos, Silvino Santos, entre outros) e os filmes familiares (amadores ou profissionais) feitos com as pequenas câmeras revelou um gênero e uma economia que merecem estudos mais detidos. Além da relação entre a prática e a estética fotográfica, creio que seja preciso entender como funcionava essa economia de filmes de encomenda para além do conceito de "cinema de cavação". Como esses filmes eram encomendados? Onde e de que forma eram projetados? Como entender o filme de família como um gênero que perpassa tempos e mídias? Nunca é demais referir também o campo vasto dos filmes domésticos depositados em arquivos de extremo interesse que ainda não tiveram a atenção histórica que merecem. Todas as pequenas referências apresentadas na tese tinham como intuito trazer esses materiais para a linha de frente.

Se o que me guiava em relação ao primeiro período analisado era a tentativa de superar a fantasia de *Cinearte*, a relação com o *Boletim Foto-Cine* foi pautada por duas pré-concepções. A primeira era a de que o contato entre a fotografia moderna e o cinema amador me parecia um dado que só precisava de confirmação com a pesquisa mais detida nesse universo. Desde que descobri a realização do experimental *Estudos*, de Thomaz Farkas, filme desaparecido e raramente citado, achei que o Bandeirante se converteria numa verdadeira mina de filmes experimentais, contribuindo imensamente para a história do cinema experimental no Brasil. Meu olhar buscava a todo custo encontrar experiências com o cinema empreendidas pelos fotógrafos modernos, desejo que se mostrou cada vez mais distante com a leitura do *Boletim*. O ambiente conservador se fazia sentir muito mais fortemente do que qualquer ímpeto de rompimento com o *status quo*.

Em termos metodológicos, tenho de assumir que o forte desejo me impediu de ver inicialmente o sinal mais evidente da relação do Bandeirante com o cinema experimental no Brasil: o texto "Cinema Abstrato", escrito por Roberto Miller. No momento em que o texto e o trabalho de Miller assumiram o devido lugar em meu horizonte, pude perceber que sim, apesar do ambiente conservador, o cinema experimental teve o seu lugar no contexto clubístico e que não seria despropositado relacionar os experimentos de Geraldo de Barros e o cinema sem câmera de Miller. Ambos estavam inseridos no espaço das artes plásticas, não somente pela forma como trabalhavam, mas pela inserção no universo de museus e outras

instituições culturais da época. Tal perspectiva também me deu a liberdade de mergulhar no universo de imagens dos fotógrafos amadores do Bandeirante, mais acessíveis depois que passaram a integrar o acervo do MASP em 2016, e tentar imaginar o que teriam sido os filmes amadores de Marcel Giró e Jean Lecoq.

A segunda pré-concepção era a de que o discurso industrialista e a tentativa de emular a norma hollywoodiana seriam ainda mais presentes nos anos 1950 por influência da Vera Cruz. Mas pude perceber que eles não foram tão predominantes, e a filmografia levantada mostra um diálogo mais intenso com um campo profissional pautado pelo cinema de cunho educativo e voltado à cultura brasileira. Essa vertente também se configurou como traço de união entre o final dos anos 1930 no Rio de Janeiro e o começo dos anos 1950 em São Paulo, denotando a realidade profissional mais duradoura para diversos cineastas, como apontado no percurso da tese.

Tanto em *Cinearte* como no Foto-Cine Clube Bandeirante, o desejo de modernidade era marcado por um sentido de inadequação, de eterna necessidade de acertar o passo com algo que nos é externo. É necessário compreender, porém, tais manifestações como uma expressão legítima de reação e construção de busca de autonomia do cinema brasileiro, via ideário industrialista, e de discussões mediadas pelas contradições vividas por um país em que ser moderno, de antemão, era lidar com o atraso, a inadequação, a diferença. Assim como apontou Ismail Xavier (1978), em nada o ideário de *Cinearte* foi tocado pelo modernismo brasileiro, projeto de autonomia da arte brasileira marcado por aquilo que nos era particular, o verdadeiramente nacional. Através da recusa da nossa realidade, a modernidade em *Cinearte* assumiu ares por demais ideológicos e distantes da discussão artística dos anos 1920. Mas é preciso reconhecer que Adhemar Gonzaga e Sergio Barreto Filho eram figuras que reagiam a um novo mundo, este sim moderno, no qual o cinema se tornava o filtro da realidade, um estágio inicial em que a dominação econômica, política e ideológica dos países hegemônicos já estava instalada. Não deixo de me admirar com a diligência de Sergio Barreto Filho na escrita de suas colunas semanais e na energia investida no incentivo à produção amadora no Brasil.

Quanto ao segundo momento, as questões da modernidade artística que permeavam a produção fotográfica do Bandeirante já estavam inseridas numa discussão mais equilibrada entre cosmopolitismo e nacionalismo. O Brasil não era negado e a apropriação de inovações artísticas estrangeiras era retrabalhada a partir da cor local. Tal perspectiva não chegaria ao cinema amador da mesma maneira, mas a atenção ao folclore e às regiões afastadas dos grandes centros urbanos já eram sinais de que não era necessariamente o padrão de

Hollywood, o fechar de olhos para o que nos era mais próximo, o que influenciava a imaginação de cineastas amadores ou em vias de profissionalização.

Em sua discussão sobre se a fotografia moderna brasileira poderia ser tida como experiência de vanguarda, Helouise Costa aponta para como ela "não se pautou por uma utopia subversiva de transformação social, nem pelo ideal de invenção de um novo Homem", mas sim "pela vontade de reconstruir o imaginário da nação segundo sua própria visão de mundo" (2016: 16). Chamo a atenção para esse aspecto porque, se a seara amadora dos anos 1950 construiu uma nova visada em relação ao Brasil se comparada à experiência de *Cinearte*, a utopia revolucionária só tomaria forma nos anos 1960, um novo paradigma, portanto, para pensarmos a questão do moderno.

A verdade é que o conjunto: modernização, ideário industrial, nacionalismo, expressão cultural, cinema brasileiro e amador forma um complexo caleidoscópio. Considero esta tese um pequeno passo na compreensão dessas inter-relações. Existem diversas maneiras pelas quais o cinema amador participa e espelha muitos dos dilemas nacionais aqui elencados. Como conclusão, queria somente indicar o que, seguindo uma linha cronológica, se delineia nas relações entre o cinema amador e o cinema brasileiro. O já indicado Festival de Cinema Amador JB/Mesbla, que tem a primeira edição em 1965, vai congrega muitos representantes do meio cinematográfico na causa comum por um cinema brasileiro mais profissional e mais atento às questões da realidade. Outros temas reforçam o debate político da época, como o papel da mulher no cenário cinematográfico e o espaço do curta-metragem como uma possibilidade de expressar "o que se tem a dizer". Não podemos deixar de notar também o lugar assumido pelo mercado de equipamentos nesse incentivo à produção em formatos amadores. A loja de departamento Mesbla, que publicou muitos anúncios no *Boletim Foto-Cine*, se "atualiza" ao relacionar o cinema amador à cultura jovem que ali se consolidava. A publicidade do festival deixa isso claro: uma mulher empunha uma câmera 16mm com um braço direcionado para frente, fazendo o gesto de ação ou apontando para o futuro.

Lançado em 1965, o Super 8 é o último formato em película para o público amador. A bitola populariza ainda mais a feitura de pequenos filmes ao baratear os equipamentos e facilitar o processamento de películas. Nos anos 1970, os filmes podiam ser comprados, rodados, editados, enviados para revelação e entregues no mesmo dia até mesmo em um posto de gasolina. A filmagem amadora assume assim uma nova presença. A estética caseira, a precariedade, a proximidade com o íntimo, o grupo que filma como uma extensão da família, serão traços explorados por diversos artistas, denotando a dimensão assumida pela bitola Super 8 e sua estética marcante no imaginário popular: um misto de imagem granulada,

câmera mais móvel e errante, temas mais próximos do cotidiano banal, espontaneidade e evidente precariedade. Essa presença no imaginário social é o que explica em parte o interesse contemporâneo pela estética Super 8, tão aplicada na publicidade e no cinema. O Super 8 funciona como imagem-lastro de amadorismo e de espontaneidade.

A popularização incentiva a produção de filmes por artistas plásticos interessados em utilizar novas mídias e por cineastas de diversas tendências e ambições. Também eclética, a produção experimental em Super 8 se detém no homem, e a câmera é situada no presente, mas, no Brasil dos anos 1970, esse presente também é marcado pela contestação, pela agonia, pela resposta, no nível até mesmo físico, ao regime moralista e autoritário da ditadura militar. Rubens Machado Junior (2009, 2011) dedicou especial atenção a esta produção, pesquisa que também se fundamentou na prospecção de filmes e em sua catalogação, trabalho sintetizado na Mostra Marginália 70, realizada em 2001 no Itaú Cultural.

Por outro lado, o Super 8 não se veria livre do desejo de profissionalização e inserção no mercado, questão defendida por Abrão Berman, organizador do Super Festival Nacional do Filme Super 8 (1973-1983), capitaneado pelo GRIFE – Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais, espaço que centralizou a produção superoitista do período. Depois viriam o vídeo cassete, o Hi8 e vários formatos de vídeo ainda analógicos. Diante da ubiquidade das câmeras digitais, o universo de imagens analógicas se torna uma espécie de pré-história da cena contemporânea, na qual viver e filmar se tornam quase sinônimos.

Nosso trajeto termina aqui da mesma forma como começou, com uma enumeração de personagens e vertentes da figura do amador no cinema e na cultura audiovisual brasileira. Habitar este universo de fontes, arquivos e filmes foi como adentrar um labirinto cheio de espelhos planos e distorcidos: às vezes, uma feição do amadorismo surgia de forma clara; noutras, o que inicialmente parecia tão pequeno ia assumindo outra estatura. Entre reflexos e refrações, fui tecendo esta primeira narrativa sobre o cinema amador brasileiro. Espero que, partindo deste trabalho inicial, novos caminhos e visadas possam surgir.

Referências Bibliográficas

ALLARD, Laurence. L'amateur: une figure de la modernité esthétique. **Communications**, 68, 1999. p.09-31.

ALLEN, Robert C. e GOMERY, Douglas. **Film history: theory and practice**. Boston: McGraw-Hill, 1985.

ALMEIDA, Claudio Aguiar. O cinema como agitador de almas: Argila, uma cena no Estado Novo. São Paulo: Annablume, 1999.

AQUINO, Carlos; GONZAGA, Alice. **Gonzaga por ele mesmo**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1989.

AQUINO, Livia. **Picture ahead: a Kodak e a construção de um turista-fotógrafo**. Campinas, 2014. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

ARAÚJO, Vicente de Paula. **A Bela Época do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX**. Bauru: EDUSC, 2001.

AUTRAN, Arthur. **Documentos para a história do cinema brasileiro**. São Paulo: Acervo Cinemateca Brasileira, 2006. Acesso F71(81)(04)*A957d.

_____. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. São Paulo: Hucitec, 2013.

BARCELLOS, Alberto. Cinema sem câmara. Página 8, n. 11, 1980, p. 17-18.

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

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

BARTZ, Carla Dórea. **Coal Face, um filme de Alberto Cavalcanti**. São Paulo, 2003. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

BAZIN, Andre. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BENDER, Flora Christina. **A Cena Muda**. São Paulo, 1979. Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

BLANK, Thaís Continentino. **Da tomada à retomada: origem e migração do cinema doméstico brasileiro**. Rio de Janeiro, 2015. Tese de Doutorado apresentada ao Centro de

Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Tecnologias da Comunicação e Estéticas, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

BLANK, Thaís Continentino; LINS, Consuelo. Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. ENCONTRO DA COMPÓS, XXI. Anais do XXI ENCONTRO DA COMPÓS 2012, Juiz de Fora: 2012.

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

_____. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1995.

BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e história do Brasil**. São Paulo: Contexto, 1994.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film history**: an introduction. Nova Iorque: McGraw-Hill, 2003.

BOSI, Alfredo. Paulo Emílio Salles Gomes: Cataguases e Cinearte na formação de Humberto Mauro. In: **Discurso** - Revista do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Ano VIII, n.08, 1978. p. 46.52.

BOURDIEU, Pierre. **Photography**: a middle-brow art. Cambridge: Polity Press, 1990.

_____. O mercado de bens simbólicos. In: MICELI, Sergio (org). **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.98-181.

BOUSQUET, Henri. L'âge d'or. In: KERMABON, Jacques (org.). **Pathé**: premier empire du cinema. Paris: Centre George Pompidou, 1994, p.48-73.

BRAKHAGE, Stan. In defence of the amateur. In McPHERSON, Bruce R. **Essential Brakhage**: selected writing on filmmaking by Stan Brakhage. New York: McPherson & Company, 2001. p.141-150.

BRASIL, André.; MIGLIORIN, Cezar. Biopolítica do amador: generalização de uma prática, limites de um conceito. In: **Revista Galáxia**, São Paulo, n.20, dez.2010, pp.84-94.

CALADO, Igor Almeida. **Imagens do Recife (1920-1959)**: cidade, imaginário e cinema pernambucano. Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Centro de Artes e Comunicação, Curso de Cinema e Audiovisual, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2015.

CANEPA, Laura; SUPPIA, Alfredo. Perspectivas sobre o cinema amador de ficção no Brasil. In **Revisa Laika**, v.2, n.4, dez.2013.

CAPELATO, Maria Helena *et alli*. **História e Cinema**: dimensões históricas do audiovisual. 2ª ed. São Paulo: Alameda, 2011.

CARIJÓ, Armando de Moura. Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros, Relatório da Diretoria, biênio de 2/6/34 a 2/6/36" Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1937.

In: AUTRAN, Arthur. **Documentos para a história do cinema brasileiro**. São Paulo: Acervo Cinemateca Brasileira, 2006. Acesso F71(81)(04)*A957d.

CATELLI, Rosana Elisa. **Dos "naturais" ao documentário: o cinema educativo e a educação do cinema entre os anos 1920 e 1930**. Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2007.

CAVALCANTI, Alberto. **Filme e realidade**. Rio de Janeiro: Editora Artenova e Embrafilme: 1977.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHAUVIN, Raymond. **Anotações pessoais e diários**. Acervo Museu da Comunicação Social Hipólito José da Costa, Porto Alegre.

CLEVELAND, David. Don't try this at home: some thoughts on nitrate film, with particular reference to home movie systems. In: SMITHERS, Roger; SUROWIEC, Catherine A. **This film is dangerous: a celebration of nitrate film**. Bruxelas: FIAF, 2002. p.191-197.

COIMBRA, Ana Luisa de Castro. **Memórias e imagens da Bahia no documentário de Alexandre Robatto Filho**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Vitória da Conquista, 2011.

COSTA, Helouise. Escola Paulista de Fotografia: uma vanguarda possível?. In: **Seminário Vanguarda e Modernidade nas Artes Brasileiras**. Campinas: Unicamp, 2005. pp.1-16. Disponível em: http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/helouise_costa.pdf. Acesso em: 29/04/2016. pp.1-16.

_____. Da foto como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo na década de 1970. In: **Anais do Museu Paulista**, v.16, n.2, jul.dez. 2008. p.131-173.

_____. O Foto Cine Clube Bandeirante no Museu de Arte de São Paulo. In: PEDROSA, Adriano (org.). **Coleção Museu de Arte de São Paulo Foto Cine Clube Bandeirante**. São Paulo: MASP, 2016. pp. 13-25.

COSTA, Helouise e SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)**. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

_____. Modernos ou vanguardistas: a construção do moderno na arte brasileira da primeira metade do século XX. In: **Seminário Vanguarda e Modernidade nas Artes Brasileiras**. Campinas: Unicamp, 2005. pp.1-16. Disponível em: http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/fatima_morethy.pdf. Acesso em: 29/04/2016.

CRAVEN, Ian; SHAND, Ryan (eds.) . **Small-Gauge Storytelling: discovering the amateur fiction film**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.

CRETON, Laurent. L'économie et les marchés de l'amateur. In: **Communications**, 68, 1999. p.143-167.

CZACH, Liz. Home Movies and Amateur Film as National Cinema. In: RASCAROLI, Laura; YOUNG, Gwenda.; MONAHAN, Barry. **Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, The Web**. London: Bloomsbury, 2014. pP. 27-37.

DEREN, Maya. Amateur vs. Professional. In: McPHERSON, Bruce R. **Essential Deren: collected writings on film by Maya Deren**. New York: McPherson & Company, 2005. p.17-18.

DIOGO, Lígia. **Vídeos de família: entre os baús do passado e as telas do presente**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2010.

DOBSON, Terence. **The film work of Norman McLaren**. Canterbury, 1994. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Filosofia da University of Canterbury.

ELSAESSER, Thomas. The New Film History as Media Archaeology. **Cinémas: Journal of Film Studies**, vol.14, n.2-3, 2004, pp.75-117.

ESPADA, Heloisa. Geraldo de Barros no Foto Cine Clube Bandeirante. In ESPADA, Heloisa (org). **Geraldo de Barros e a Fotografia**. São Paulo: IMS e Senac, 2014. pp.36-50.

FABRIS, Annateresa. Figuras do moderno (possível). In: SCHWARTZ, Jorge (org). **Da antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950**. São Paulo: Cosac & Naify/Fundação Álvares Penteado, 2002.

_____. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**. Vol.1. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**. Vol.2. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

FARKAS, Thomaz. **Notas de viagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.9-25.

FEITOSA, Raul. **Bandeirante**. 70 anos de história na fotografia. Balneário de Camburiú: Editora Photos, 2013.

FELDMAN, Ilana. **Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. São Paulo, 2012. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Ciências da Comunicação, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

FELICE, Fabricio. **"A apoteose da imagem": cineclubismo e crítica cinematográfica no Chaplin-Club**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Centro de Educação e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2012.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. **Labirinto e identidades: panorama da fotografia no Brasil [1946-98]**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. B.J. Duarte: invenção e modernidade na fotografia documental. In: DUARTE, Benedito Junqueira. **B.J. Duarte: caçador de imagens**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.12-21.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **O cinema Super 8 em Pernambuco**. Recife: Edições Fundarpe, 1994.

FOSTER, Lila. **Filmes domésticos: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira**. São Carlos, 2010. Dissertação de Mestrado apresentada ao Centro de Educação e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, Universidade Federal de São Carlos.

_____. Brazilian Amateur Cinema and Fictional Films from Foto-Cine Clube Gaúcho. In: CRAVEN, Ian; SHAND, Ryan (eds.) . **Small-Gauge Storytelling: discovering the amateur fiction film**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013. pp.164-180.

_____. Cuidadores da memória. In: **Filme Cultura**, n.59, 2013, pp.16-19.

FOSTER, Lila; LEÃO, Roberto S. A presença da Pathé-Baby no Rio de Janeiro e a coleção Paschoal Nardone no acervo AGCRJ. **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**, n.09, p. 341-353, 2015.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Crônica do Cinema Paulistano**. São Paulo: Ática, 1975.

_____. **Burguesia e cinema: o Caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

_____. Cinema brasileiro: o período silencioso. In: **Cinemateca Portuguesa. Ciclo de cinema brasileiro**. Lisboa, 1987. pp. 15-42.

GAUDREAULT, André. Un renversement de perspective. In: **Cinéma et attraction – pour une nouvelle histoire du cinématographe**. Paris: CNRS Éditions, 2008. pp.21-38.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

_____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

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

GOULART, Isabella Regina Oliveira. **A ilusão da imagem: o sonho do estrelismo brasileiro em Hollywood**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

GUNNING, Tom. New thresholds of vision: instantaneous photography and the early cinema of Lumière. In: SMITH, Terry (ed.). **Impossible presence: surface and screen in the photogenic era**. Chicago: University of Chicago Press, 2001. pp.71-99.

HOWE, Maija. The Photographic Hangover: reconsidering the aesthetics of the postwar 8mm home movie. In: RASCAROLI, Laura; YOUNG, Gwenda; MONAHAN, Barry. **Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, The Web**. London: Bloomsbury, 2014. pp.39-50.

HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.

ITAÚ CULTURAL. **Panorama do Super 8 Cinema e Vídeo**. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/cinema/home/dsp_home.cfm. Acesso em: 16 fev. 2014.

ISHIZUKA, Karen L.; ZIMMERMANN, Patricia R. (orgs.). **Mining the home movie: excavations in histories and memories**. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2008.

JACOBS, Lewis. Avant-garde production in America. In: MANVELL, Roger (ed.) **Experiment in the film**. Londres: Grey Wall Press, 1949. pp.113-152.

KATELLE, Alan D. The Evolution of Amateur Motion Picture, 1895-1965. **The Journal of Film and Video**, v.38, n.3-4, Summer-Fall 1986, pp.47-57.

LARA, Cecília de. **Comentários e notas à edição fac-similar de 1982 de Pathé-Baby**, de Antonio Alcântara. São Paulo: IMESP, 1982.

LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (Orgs.). **História: novos objetos, novas abordagens, novos problemas**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

LENZINI, Vanessa Sobrino. **Noções de moderno no Foto Cine Clube Bandeirante: fotografia em São Paulo (1948-1951)**. Campinas, 2008. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

LUCAS, Taís Campelo. **O cinema brasileiro visto de “Cinearte” (1926-1942)**. Niterói, 2005. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense.

LUNARDELLI, Fátima. O cineclubismo em Porto Alegre. In: BECKER, Tuio (org.), **Cinema no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995. pp.33-38.

MACHADO, Antônio de Alcântara. **Pathé-Baby**. São Paulo: IMESP, 1982. Edição fac-similar.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

_____. O cinema científico. **Significação**, v.41, n.42, 2014, pp.15-29.

MACHADO JÚNIOR, Rubens L. R. O Pátio e o cinema experimental no Brasil: apontamentos para uma história das vanguardas cinematográficas. In: CASTELO BRANCO, Edward (org.) **História, cinema e outras imagens juvenis**. Teresina: EDUFPI, 2009.

_____. O inchaço do presente: Experimentalismo Super-8 nos anos 1970. **Filme Cultura**, v. 54, 2011, pp. 28-32.

MAIA, Roberto. Roberto Miller, o átomo brincalhão. **Hambre. Espacio Cine Experimental**. nov.2014. pp.20-24.

MAUAD, Ana Maria. **Sob o signo da imagem**: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1990.

McKENZIE, Scott (ed.). **Film Manifestos and Global Cinema**: a critical Anthology. Berkeley: University of California Press, 2014.

MELO, Luís Alberto Rocha. "**Cinema Independente**": produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948-1954). Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2011.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n.45, 2003, pp. 11-36.

MEKAS, Jonas. Cinema em 8mm como arte popular. In: MOURÃO, Patricia (org.). **Jonas Mekas**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil e Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2013. p.78.

MIRANDA, Luiz Felipe. **Dicionário de Cineastas Brasileiros**. São Paulo: Art Editora, 1990.

MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão (orgs). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora Senac: 2000.

MORAES, Julio Lucchesi. Cinema in the borders of the world: economic reflections on Pathé and Gaumont film distribution in Latin America (1906-1915), **Cahiers des Amériques Latines**, 79, 2015, p.137-153.

_____. Notas para uma história econômica do cinema brasileiro: o caso da firma Marc Ferrez & Filhos (1907 – 1917). In: **Revista da Cinemateca Brasileira**, n.02, jul.2013. p.24-39.

_____. O magnata de Valência: capitalistas, bicheiros e comerciantes do primeiro cinema no Brasil (1904-1921). In: **Revista Movimento**, n.01, jun. 2012. p.01-18.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 38, 2003, pp. 11-42.

_____. Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. **Revista Brasileira de História**, v.25, n.49, jan-jun. 2005, pp.125-152.

_____. **Humberto Mauro, Cinema, História**. São Paulo: Alameda Editorial, 2012.

_____. A cultura cinematográfica nas exposições universais: modernidade tradição na Paris de 1925. **Galáxia** (São Paulo, Online), n. 30, p.48-59, dez. 2015

MOURÃO, Patrícia. **A invenção de uma tradição:** caminhos da autobiografia no cinema experimental. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicações e Arte, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

NAPOLITANO, Marcos. Suicidas e foliões: chanchada, carnavalização e realismo no filme Tudo azul, de Moacyr Fenelon. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 51, jan-jun. 2013, p. 133-153.

NICHOLSON, Heather N. **Amateur film:** meaning and practice, 1927-1977. Manchester: Manchester University Press, 2012.

NORONHA, Jurandyr. **O momento mágico.** Rio de Janeiro: EMC Editora, 2008.

ODIN, R. Le Film de Famille dans l'Institution Familiale. In : ODIN, Roger (ed). **Le film de famille:** usage privé, usage public. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995. pp.27-41.

_____. La question de l'amateur dans trois espaces de réalisation et de diffusion. In: **Communications**, v.68. Paris: 1999, pp.47-89.

_____. Il cinema amatoriale. In: Brunetta, G. Piero (org.). **Storia del Cinema Mondiale:** Teorie, Strumenti, Memorie. Vol.05. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2001. pp.319-352.

_____. Reflections on the Family Home Movie as Document: A Semio-Pragmatic Approach. In : ISHIZUKA, Karen L. ; ZIMMERMANN, Patricia R. (orgs). **Mining the home movie :** excavations in histories and memories. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2008. pp.255-271.

ORTIZ, Renato. **Cultura e modernidade:** a França no século XIX. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991a.

_____. **A moderna tradição brasileira:** cultura brasileira e a indústria cultural. 3ed. São Paulo: Brasiliense, 1991b.

PEDROSA, Adriano (org.). **Coleção Museu de Arte de São Paulo Foto Cine Clube Bandeirante.** São Paulo: MASP, 2016.

PEREIRA, Adriana Marinho Martins. **A cultura amadora na virada do século XIX:** a fotografia de Alberto Sampaio (Petrópolis/Rio de Janeiro, 1888-1914). Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010

PINEL, Vincent. Le salon, la chambre d'enfant et la salle de village: les formats Pathé. In: KERMABON, Jacques (org.). **Pathé:** premier empire du cinema. Paris: Centre George Pompidou, 1994, pp.196-205.

POLYDORO, Felipe S. **Vídeos amadores de acontecimentos**: realismo, evidência e política na cultura visual contemporânea. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

PONTES, Heloisa Andrade. **Destinos mistos**: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-1968). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PÓVOAS, Glênio. **Histórias do Cinema Gaúcho**: propostas de indexação 1904-1954. Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica, Porto Alegre, 2005.

QUEIROZ, Eliana. **A Scena Muda como fonte para a história do cinema brasileiro** (1921-1933). Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1981.

RAMOS, Lécio et alli. **Índice Cinearte**. Rio de Janeiro: Fundação Cinemateca Brasileira, 1989.

ROSENFELD, Anatol. **Na cinelândia pulistana**. Editora Perspectiva: São Paulo, 2002.

ROSSATO, L.B. “**Cinema de Amadores**” de Sérgio Barreto Filho em *Cinearte*. São Carlos, 2008. Trabalho de conclusão da disciplina “Cinema silencioso: linguagem e história” do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, Universidade Federal de São Carlos.

SADOUL, Georges. **Historia Del Cine Mundial**: desde los orígenes hasta nuestros días. México, DF: Siglo Veinteuno Editores, 1977.

SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. Campinas, 2000. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

_____. Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20. In: **Revista Brasileira de História**, v.25, n.49, jan-jun de 2005, pp.153-174.

_____. Fazer um filme em São Paulo nos anos 1920: o caso de 'Às armas' de Octávio Gabus Mendes. In: **Rebeca**, v.4, n.8, jul-dez de 2015, pp.1-31.

SETARO, André. **Panorama do cinema baiano**. FUNCEB: Salvador, 2012. Disponível em http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/arquivos/File/imagenswordpress/2012/11/panorama-do-cinema-baiano_web_setembro2014.pdf.

SHAND, R. **Amateur cinema: history, theory and genre**. Glasgow, 2007. Tese. Department of Theatre and Film Studies, University of Glasgow, Glasgow, 2007.

_____. Theorizing Amateur Cinema: Limitations and Possibilities. In: **The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists** 8, 2 (2008), pp. 36-60.

SILVA, Fabiana de Fátima Bruce da. Recife, 2005. **Caminhando numa cidade de luz e de sombras: a fotografia moderno no Recife na década de 1950**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco.

SINGER, Ben. Early home cinema and the Edison Home Projecting Kinetoscope. **Film History**, v.2, n.1, 1988, pp.37-69.

SOARES, Natália de Castro. **A cor no cinema silencioso do Brasil (1913 - 1931): produção e linguagem**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

SOUZA, Carlos Roberto de. **A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil**. São Paulo, 2009. Tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

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

_____. “Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência”. In: CAPELATO, Maria Helena *et alli*. **História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual**. 2ª ed. São Paulo: Alameda, 2011.

_____. **O estado contra os meios de comunicação (1889-1945)**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2003.

STEINBERG, Silvia. “Cinearte – a forma de um ideal”. In: Cinearte. Seminários Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro/Cinemateca do MAM: Rio de Janeiro, 1991.

SUSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TEPPERMAN, Charles. **Communicating a New Form of Knowledge: Tracing the Amateur Cinema League and Its Films (1926-1954)**. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Cinema and Media Studies, University of Chicago, 2007.

_____. **Amateur cinema: the rise of the North American moviemaking, 1923-1960**. Oakland: University of California Press, 2015.

VALADARES, Paulo. "B.J. Duarte: a trajetória do caçador de imagens". In: **B.J. Duarte: caçador de imagens**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.192-197.

VELLOSO, Monica Pimenta. “As distintas retóricas do moderno”. In: OLIVEIRA, Claudia de; VELLOSO, Monica Pimenta; LINS, Vera. **O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930**. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

XAVIER, Ismail. **Sétima arte, um culto moderno: o idealismo estético e o cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

_____. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** São Paulo: Paz e Terra, 2005. p.41-65.

ZIMMERMANN, Patricia R. The Amateur, the Avant-Garde and Ideologies of Art. **The Journal of Film and Video**, v.38, n.3-4, p.63-85, Summer-Fall 1986.

_____. Hollywood, Home Movies, and Common Sense: amateur film as aesthetic dissemination and social control. In: **Cinema Journal**, Vol.27, n.04, Summer, 1988, p.23-44.

_____. **Reel families:** a social history of amateur film. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

_____. Cinéma amateur et démocratie. **Communications**, 68, 1999. Le cinema en amateur. p. 281-292

_____. Morphing History into Histories: from Amateur Film to the Archive of the Future. In: ISHIZUKA, Karen L.; ZIMMERMANN, Patricia R. (orgs.). **Mining the home movie:** excavations in histories and memories. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2008. pp.275-288.

Revistas e periódicos

BOLETIM FOTO-CINE. São Paulo: Foto-Cine Clube Bandeirante, 1945-1982 Mensal. Acervo Foto-Cine Clube Bandeirante.

CINEARTE. Rio de Janeiro: Sociedade Anônima “O Malho”, 1926-1942. Semanal. Disponível em: <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/>

MOVIE MAKERS. Nova Iorque: Amateur Cinema League, 1926-1953. Mensal. Disponível em: <http://mediahistoryproject.org/>

Sítios eletrônicos

Banco de Conteúdos Culturais, <http://bcc.org.br/>

Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo, <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/>

Center for Home Movies, <http://www.centerforhomemovies.org/>

Enciclopédia Itaú Cultural, <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>

Filmografia Brasileira, <http://cinemateca.org.br>

Hemoroteca Digital da Biblioteca Nacional, <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>

Media History Project, <http://mediahistoryproject.org/>

Pathé Baby Collection, <http://rbsc.princeton.edu/pathebaby/films>

PhotoSeed, <http://photoseed.com/>

Anexo

Imagens

Lista de figuras

1. Anúncio Rossi-Film (<i>circa</i> 1920).....	222
2. "Um pouco de técnica", v.1, n.8, abr.1926.....	224
3. "Um pouco de técnica", v.1, n.9, abr.1926.....	225
4. "Um pouco de técnica", v.1, n.35, out.1926.....	226
5. "Um pouco de técnica", v.2, n.59, abr.1927.....	227
6. "Um pouco de técnica", v.2, n.71, jul.1927.....	228
7. Autorização para funcionamento da <i>Société Franco Bresilienne du Pathé-Baby</i>	229
8. O cinema no lar Pathé-Baby.....	230
9. Grande concurso Pathé-Baby.....	231
10. Cine-Kodak BB - A mais moderna, a mais "chic".....	232
11. A. Mourão & Cia., representante Pathé em Manaus.....	232
12. Sergio Barreto Filho em "Os Fans Films".....	233
13. O cinema é uma nova forma de arte.....	234
14. Lia Torá, do <i>star system</i> de <i>Cinearte</i> , é o exemplo para as jovens atrizes amadoras.....	235
15. Humberto Mauro faz escola com <i>Brasa dormida</i>	236
16. Sergio Barreto Filho na filmagem de <i>Idade das ilusões</i> de Rui Galvão.....	237
17. Inspiração expressionista em <i>The fall of the house of Usher</i>	238
18. Filmagem de <i>Ingenuidade</i> de Jorge Julien.....	240
19. Filmando <i>Medo</i> , primeira produção do Cine-Club de Porto Alegre.....	241
20. Jurandyr Noronha, cineasta amador.....	242
21. Obituário Sergio Barreto Filho.....	243
22. Primeiro <i>Boletim Foto-Cine</i> (circulação interna).....	244
23. Novo formato <i>Boletim Foto-Cine</i>	245
24. Tocador de discos adaptado por Farkas para acompanhamento musical de projeções em 16mm.....	246
25. <i>Adventure in Abstraction</i>	247
26. "A Página do Cine-Amador" de Antônio da Silva Victor.....	248
27. Eventos e palestras realizadas pelo departamento de cinema.....	249
28. II Concurso Cinematográfico Nacional para Amadores.....	250

29. Jean Lecocq recebe o prêmio por <i>Aldeia em Paris</i> das mãos do diretor cinematográfico Antônio da Silva Victor	251
30. "Eficiente ou efetivo: fazendo a defesa da filmagem imaginativa"	252
31. Geraldo de Barros no Congresso Anual da UNICA	254

AOS OPERADORES CINEMATOGRAPHICOS, AMADORES OU PROFISSIONAES, DE TODO O BRASIL

Após quinze annos de ingente esforços, vejo, em parte, realisado o meu sonho dourado: tornou-se um facto a cinematographia no Brasil.

Tendo embarcado de minha terra natal, em 1911, fui obrigado, pelas contingencias da vida, assim que cheguei ao Brasil, a internar-me pelo Estado de Matto Grosso a serviço photographico de uma companhia pastoril. Labutei e consegui adquirir algum peculio.

Com o tempo, mudei-me para a capital de S. Paulo e aqui fundei a EMPREZA ROSSI-FILM, productora de fitas de cinema.

Com a inauguração de um dos maiores cinemas desta capital, publiquei o primeiro numero do ROSSI ACTUALIDADES, jornal cinematographico que logrou attingir o seu centesimo numero e que proseguirá regularmente na sua publicação quinzenal, enquanto merecer, como tem merecido, o apoio dos poderes publicos e principalmente a sympathia que o publico lhe devota.

Desejando agora, que a cinematographia corresponda ao progresso geral patente e grandioso do Brasil, resolvi ampliar, alargar a todo o territorio

brasileiro a esphera de acção dos operadores da ROSSI FILM, circumscripção, hoje, apenas ao Estado de S. Paulo e regiões proximas.

O character accentuadamente regional do ROSSI ACTUALIDADES não poderia perdurar por mais tempo. Era preciso evoluir, progredir. Por isso, o objecto unico das minhas cogitações nesse sentido, tem sido encontrá-la uma fórmula pratica, efficiente e ao meu alcance, de espalhar, por todos os recantos dessa querida Patria, um exercito de operadores cinematographicos que colham reportagens interessantes para o ROSSI ACTUALIDADES tornando-o um jornal mais noticioso, instrumento de propaganda do Brasil entre os proprios brasileiros que amariam e admirariam ainda mais a sua patria por conhecerem melhor a bravura e actividade da sua gente e a pujança e grandeza de sua natureza.

Consegui, pois, encontrar a fórmula que me parece mais pratica e efficiente para realizar o meu desideratum.

Comprarei, por um preço compensador, todos os negativos interessantes que quaesquer operadores cinematographicos, amadores ou profissionaes, tiverem filmado em todo e qualquer recanto do Brasil.

Para maiores esclarecimentos, espalharei por todo o paiz, 10.000 exemplares da primeira edição desse opusculo que contem, alem de suggestões e as condições para serem adquiridos os negativos, os preços que pagarei pelos trabalhos acceitos.

Certo estou de ter, com isso, ao mesmo tempo comprehendido a verdadeira funcção da cinematographia e cumprido um dever de gratidão para com esse povo que tão bom acolhimento me proporcionou.

GILBERTO ROSSI

DIRECTOR da Empresa Productora de Fitas de Cinema
ROSSI-FILM

21 — IV — 1926

Cinearte

9

UM POUCO DE TÉCNICA

REVELAÇÃO. — “Cuidados a empregar”. — A revelação de uma imagem ou de um film com cinquenta metros de comprimento que tenha é uma operação de grande facilidade desde, porém, que se disponha do material absolutamente necessário e o operador possua os conhecimentos que é mister para a executar a contento. Muito raro será que se tenha precisão de revelar um film de 120 metros de uma só vez, contendo o mesmo assumpto e impressionado ao mesmo tempo. Em geral sobre um film de 120 metros ha scenas diferentes, assumptos varios, com iluminação e distancia diversas.

Assim sendo, é mister em primeiro logar cortar o negativo. Para esse effeito é necessario marcar-o á proporção que forem sendo impressionados, de modo a separar os assumptos, desde que não se disponha do material necessario para a revelação em conjuncto.

Como dissemos em outro artigo, é mister que não se conte com o banho revelador para melhorar o valor do negativo. Operando-se sempre com grande quantidade de banho revelador, impossivel se torna modificar-lhe a intensidade de accôrdo com as necessidades do negativo, como se faz commummente com um “cliché”.

O banho deve ser sempre conservado á temperatura entre 12 e 18 grãos centigrados, temperatura constante, porquanto de sua constancia depende o tempo em que o negativo se conservará nelle.

Por meio de chassis ou de tambores procede-se á operação, porquanto, pequena que seja a extensão do film, sua manipulação manual o expõe a constantes arranhaduras.

Os chassis são soltos e o operador trabalha com elles dentro de uma cuba, vertical ou horizontal. A cuba horizontal contendo menos liquido pôde-se empregar

nelles

banhos mais escolhidos, e acompanhar a revelação á medida que ella se desenvolve no banho. Pôde-se ter mesmo mais cubas preparadas com outros banhos de diferentes intensidades, de modo que, mudando o chassis de um para outro, se venha a obter por fim um “cliché” irreprehensivel.

O tambor trabalha sobre uma armação que permite a sua elevação e abaxamento. Essa armação repousa sobre a cuba e, desde que mergulhada, imprime-se ao tambor um movimento giratorio que dá ao film nelle externamente enrolado ensejo a entrar em contacto com o banho revelador. Sendo continua a acção do banho, mesmo quando a porção do film emerge do banho em virtude desse movimento giratorio, ella mantém sua intensidade.

Terminada, ou chegada ao ponto a revelação, é o tambor retirado, passando para outra cuba cheia de agua pura onde existe armação semelhante e sofre ahi a lavagem, passando immediatamente ao banho fixador em outra cuba com hyposulfito dissolvido.

Para a lavagem final pôde o tambor mergulhar inteiramente em uma cuba cheia dagua, mas se fôr possivel ahi mesmo produzir o movimento giratorio, melhor.

Uma precaução que se deve tomar

sempre é não esticar o film demasiadamente, quer sobre o tambor, quer sobre o chassis.

(Continúa).

OS DEZ MANDAMENTOS DO AMOR

(POR POLA NEGRÍ)

- 1) Desconfie das paixões fulminantes, todas não passam de puro “flirt”...
- 2) Procure fazer com que sua voz tenha sempre um tom sonoro e doce;
- 3) Sê attrahente e “coquette”;
- 4) Use os melhores perfumes;
- 5) Use a indiferença com arte;
- 6) Não dê uma expressão falsa ás suas feições;
- 7) Estude a vida;
- 8) Seja amorosa, mas não exagere o seu temperamento;
- 9) Se tem vocação artistica, procure um marido que a entenda;
- 10) Não deixe de fazer vêr á pessoa amada, que o coração tem má memoria.

A industria cinematographica hespanhola está em grande actividade e já se pensa em prohibir a entrada de films estrangeiros! E a filmagem brasileira?

Para a sua nova comedia “The Better Ole”, Syd Chaplin escolheu Doris Hill.

A F. B. O. contractou Matt Moore para o principal papel em “A Poor Girl's Romance”.

Helene Chadwick é a “leading-woman”, de Tom Mix, em “Hard Boiled”.

ALAN CROSLAND, ANTES DE DIRIGIR UMA SCENA DO FILM DA PARAMOUNT, “PECCADORES NO CÉO”, COM RICHARD DIX E BEBE

UM POUCO DE TÉCNICA

Excusado é dizer que todas essas operações devem ser feitas em laboratórios iluminados por luz que não impressione a emulsão negativa.

Nove vezes sobre dez empregam-se banhos que dão imagens violentamente contrastados e raramente apresentam caracteres artísticos. Uma das formulas mais empregadas é a seguinte:

Agua — litro	1
Metol — grammas	3
Hydroquinone — grammas	5
Sulfito anhydro — grammas.....	60
Carbonato de potassa — grammas	40
Brometo de potassio — grammas.	2

É uma boa formula incontestavelmente, principalmente, porque accentua os contrastes. Dura bastante tempo, oxidando-se muito lentamente.

Outras existem, entretanto, podendo-se quasi affirmar que cada operador tem a sua preferida.

Muitos preferem as que têm por base o acido pyrogallico. Nós nos alistamos entre estes, porque consideramos o banho á base do pyrogallico como o que

produz melhores resultados em cinematographia como em photographia.

A formula é a seguinte:

	grammas
Agua	1.000
Sulfito de soda anhydro.....	60
Carbonato de soda	15
Carbonato de potassa	10
Prussiato amarello de potassa..	5

Esta solução conserva-se indefinidamente; no momento de usar juntar de 4 a 8 grammas de acido pyrogallico por litro.

Os chassis e as banheiras devem sofrer rigorosa limpeza para não manchar os films quando fôr usado esse banho.

Formula ao diamidophenol:

	grammas
Agua	1.000
Sulfito de soda crystalisado fresco	80
Diamidophenol	8

Essa formula é notavel pela rapidez do seu effeito.

Formula ao paramidophenol:

	grammas
Agua	1.000
Sulfito de soda anhydro.....	60
Lithina caustica	3
Brometo de potassio.....	1
Paramidophenol	7

Esse banho ennegrece muito rapidamente; isso não traz inconvenientes aos films, sendo sufficiente para corrigir o enfraquecimento, junta-se mais pequena quantidade de paramidophenol depois de revelados 50 metros de films.

Revelador á base de glicinia:

	grammas
Agua	100
Glycinia	1,5
Sulfito de soda anhydro.....	7
Carbonato de soda.....	28
Brometo de potassio	q. s.

Esse banho é bom, conserva sua energia por muito tempo, mas é extremamente lento. Bom para as cubas verticaes. Demora de meia hora a hora e meia conforme a temperatura e a idade do banho.

Formula ao adurol:

	grammas
Agua	1.000
Sulfito de soda crystalisado.....	60
Adurol	6
Carbonato de soda crystalisado.	60
Brometo de potassio	q. s.

Bom revelador. Não mancha as mãos como o metol. Conserva-se bem.

Formula Kodak:

	grammas
Metol	1
Hydroquinone	3,5
Sulfito de soda anhydro.....	30
Carbonato de soda	17
Acido pyrogallico	4

Dissolver cada corpo separadamente em agua quando fazendo com todo litro e meio de solução concentrada.

Quando se emprega toma-se 400 grammas dessa solução extendendo-se em 3.600 grammas d'agua. Brometo de potassio "quantum satis". Dura a revelação de 16 a 20 minutos, á temperatura de 18 grãos centigrados.

Durante a filmagem da produção de "Marcel L'Herbier" "Feu Mathias Pascal", cujas montagens, aliás, foram desenhadas pelo nosso patricio Alberto Cavalcanti Vê-se, cinco operadores, telegraphista encarregado do "haut parleur", como se diz em França, electricistas, etc.

30 /

Cinearte

27 — X — 1926

UM POUCO DE TECHNICA

CABINE DE PROECÇÃO DO CARTHAY CIRCLE THEATRE, LOS ANGELES.

FRITZ LANG, DIRIGINDO "METROPOLIS", DA UFA.

Muita gente pensa que a tela de um Cinema é cousa de pouca importancia, que não merece que della se cuide.

E' um engano. Nada é de desprezar em uma projecção para o fim de assegurar a irreprehensibilidade da mesma.

Em primeiro lugar devemos recomendar que a superficie da tela seja absolutamente lisa e de cor uniforme.

Ha telas moveis, telas feitas de tecido, té-

las de papelão, telas metallicas. Ha telas absolutamente brancas, telas de tonalidade levemente azulada ou esverdeada, telas de coloração metallica.

Telas fixas, sendo a pintura feita directamente sobre a parede opposta ao aparelho de projecção.

Já vimos aqui mesmo no Rio de Janeiro telas que por processo prismático reflectiam as scenas sobre um espelho.

As telas de vidro despolido estiveram durante muito tempo em evidencia.

O que é necessario em absoluto é a perfeita opacidade e polidez da tela.

Um ponto que dê margem á reflexão dos raios luminosos estraga uma tela.

A existencia de poros, de ondulações, de defeitos, enfim, na superficie produzem os mesmos resultados. Em varios Cinemas, em que não se fazem projecções diariamente,

WILLIAM BEAUDINE, DIRIGINDO MARY PICKFORD, EM "SPARROWS", DA UNITED ARTISTS.

Harold Griesen, director artistico, Waldemar Young, Mitchell Leisen, desenhista, Marshall Neilan, director e Mary Pickford, discutem as "montagens" de "Dorothy Vernon of Haddon Hall".

o uso de telas de panno, só extendidas quando se vae fazer a projecção, é constante. Essas telas de panno que se enrolam depois do espectáculo, exigem cuidados especiaes. Não ha cousa mais desagradavel ao publico do que a projecção feita sobre um panno que não esteja devidamente esticado. Ha varios processos mecanicos para obter esse "desideratum". Não vale a pena delles nos occuparmos aqui. Só a pratica ensina ao operador os meios ne-

cessarios para esticar a sua tela feita de panno.

A tela ideal seria translucida e a projecção em vez de feita do lado do publico passaria a ser feita do lado opposto. Isso, porém, como os leitores bem podem imaginar, demandaria a perda de um enorme espaço precioso — o que teria de ficar entre o aparelho e a tela — que não poderia ser occupado pelo publico. E, sabendo-se como se sabe, que os

grandes Cinemas são hoje construidos com a preocupação, aliás muito justa, de aproveitar toda a capacidade do edificio para accommodar espectadores que dão a renda, vê-se, desde logo a impossibilidade de adoptar esse processo que ao publico daria outra impressão que elle hoje não tem, da projecção cinematographica.

✱ Esteve no Rio, o Sr. Manoel Pina Freixo, proprietario dos Cinemas de Santos.

4. "Um pouco de técnica", v.1, n.35, out.1926

A cabine de projecção do Carthay Circle Theather, Los Angeles

A estrutura do circuito exibidor e das cabines de projecção também tem como paradigma o cinema norte-americano.

UM POUÇO DE TECHNICA

VIVAGEM SEPIA

Preparar a solução seguinte:

1 Nitrato de urânio, grammas.....	8
2 Acido oxalico, grammas.....	6
3 Ferrocyaneto de potassio, grammas.....	5
4 Agua, cent. cubicos.....	1.000

Mesma technica que com as anteriores.

VIVAGEM CARMIN

Preparar a seguinte solução:

1 Sulfato de cobre, grammas.....	4 a 5
2 Ferrocyaneto de potassio, grammas.....	5 a 6
3 Citrato de potassa, grammas.....	200
4 Agua, cent. cubicos.....	1.000

E' mister, dissolver primeiro o citrato e depois, juntar os outros corpos. Em caso

contrario, correr-se-ia o perigo de formação de um precipitado de ferrocyaneto de cobre muito difficil de se dissolver.

A Companhia Eastman Kodak tem um volume publicado com varios conselhos praticos para os technicos e amadores.

Desses livros extrahimos alguns dados que servirão aos nossos leitores.

"Como se sabe, existem duas especies de colorantes utilisaveis, para fins cinematographicos: os colorantes acidos e os colorantes basicos.

Uma mistura de colorantes acidos e basicos turva-se; quando os dois colorantes são da mesma natureza a mistura conserva-se limpida.

Para que um colorante seja utilisavel é mister que não ataque a gelatina estendida

sobre a pellicula. Ha colorantes que têm propriedade, mesmo quando dissolvidos a 1 por cento.

A acidulação em excesso do banho pôde tambem produzir efeitos analogos sobretudo em temperaturas elevadas.

Por taes motivos é preferivel empregar soluções bem diluidas; DOIS DECIMOS POR CENTO é o sufficiente ás mais das vezes para cobrir. Ha sempre interesse em empregar o menos possivel de acido num banho; esse acido deve ser volatil, o acetico, por exemplo, afim de ser eliminado durante a seccagem.

"The Winning Oar" é o titulo do ultimo film de George Walsh exhibido nos Estados Unidos, Dorothy Hall tem o principal papel feminino.

O CINEMA AMADOR

O Cinema parece disposto a tomar o lugar da Photographia também. Substituindo as machinazinhas Kodacks e outras, já vão aparecendo na mão de muita gente as pequenas machinas de Cinema.

CINEARTE, na ansia de progredir, vae dar mais atenção a esta secção de technica, que passará a ser fornecida em doses maiores e o Cinema amador será uma das nossas principais cogitações.

Dará, além de tudo, mais um impulso á industria brasileira. Passar de amador a operador de verdade, não é cousa impossível. E o que são muitos dos nossos productores, artistas e operadores, senão adoráveis amadores?

MAIS UM PROCESSO DE CINEMA FALADO

Dizem as ultimas noticias dos Estados Unidos, que as experiencias definitivas com o Movietone, para a obtenção de films falados, deram resultados admiráveis, muito além da expectativa. A Fox, que explora o novo invento, pretende empregar-o na filmagem dos seus jornaes.

NOVA DIMENSÃO PARA O FILM

Em Paris trabalha-se intensamente para a redução das dimensões do film. Os nossos leitores, talvez, conheçam os films Pathé-Baby. Pois é, justamente, para a largura dos films usados nesses aparelhos que projectam os industriaes francezes modificar os films padrões actuaes. Isso importa na redução do custo do film, economisando anualmente milhares de contos. É uma idéa apenas, que se lança, mas já está causando sensação no mundo da industria cinematographica.

UM POUCO DE TECHNICA

Filmando Ronald Colman em "The Magic Flame" da U. A. Nas scenas exteriores usa-se muito esta penhora para abrandar a luz do sol, não esquecendo ainda assim os rebatedores.

A revisão e o "corte" dos films é um dos mais importantes trabalhos do Studio. Aqui vê-se Everett Douglas da M. G. M. no seu trabalho, com um dos aparelhos mais usados para este fim.

TEREMOS CINEMA NO BRASIL...

Inventaram na Alemanha uma nova qualidade de pellicula tão sensível que qualquer scena interior, de agora por diante, poderá ser filmada com a iluminação natural, isto é, sem o uso de qualquer aparelhamento de iluminação. São incalculaveis as vantagens que offerece este invento. O film foi experimentado pela primeira vez numa scena nocturna, em Berlim, no interior de um "cabaret", e a photographia sahiu tão nitida como si se tivesse empregado uma centena de projectores fortissimos. Scenas nocturnas apanhadas nas ruas de Berlim sahiram tão claras, que até os números dos automoveis foram facéis de distinguir, assim como o rosto dos passageiros no interior dos bondes.

Fritz Kaufmann, director allemão, levou a effeito varias experiencias em Paris, e pretende usar a nova pellicula no seu Studio.

As economias, no que diz respeito a electricidade, com o novo invento, serão incalculaveis; além disso tornará o trabalho dos artistas muito mais confortavel.

A filmagem brasileira 'está precisando mesmo deste celluloido...

UM NOVO INVENTO

W. C. Jeapes, da British Screen Classics, inventou um pequeno aparelho adaptavel a qualquer machina cinematographica, que permite a passagem de um primeiro plano para o "long shot", sem a menor interrupção na representação.

Paul Vincenti é um novo artista europeu, húngaro de nascimento, contractado pela First National. Estréa em "The Stolen Bride", ao lado de Billie Dove e Lloyd Hughes.

QUANDO UM CINEMA EXHIBE **METRO** ou **FIRST**. USA SEMPRE A TABOLETA: "LOTAÇÃO ESGOTADA".

6. "Um pouco de técnica", v.2, n.71, jul.1927

A coluna passa a dedicar mais atenção ao cinema amador delineando mais claramente o público alvo da seção.

Nos dizeres "O cinema amador" e "Teremos cinema no Brasil" percebemos a próxima relação entre o aprendizado amador e o fortalecimento do cinema brasileiro nos moldes de *Cinearte*.

nio do Couto, renunciando o lugar de socio organizador. (Aprovados).

Indicações: 1º, do socio Sr. José da Silva Bernardes, para occupar o cargo vago de director-secretario (eleito); 2º, do socio Dr. Gustavo Fernandes da Oliveira Guimarães, para membro efectivo do conselho fiscal (eleito); 3º, da inscripção no quadro social da Sociedade do Sr. José Domingos Machado, ficando o mesmo com todos os direitos e equiparado aos socios organizadores (aprovado); 4º «Quando um socio efectivo, benemerito ou honorario venha a occupar cargos na directoria ou conselho fiscal da Sociedade, o seu voto não influirá em assumptos alheios ás funções do cargo que estiver exercendo» (aprovado); 5º Em virtude das renuncias acima mencionadas, fica alterado o art. 47, na sua letra d para: «5º 1º pertencimento aos socios organizadores» (aprovado).

Empossados os eleitos, e nada mais havendo a tratar, foi lavrada a presente acta, que, lida conforme, foi assignada por todos os socios presentes.

Rio de Janeiro 5 de dezembro de 1923. — A directoria.

SOCIEDADES ANONYMAS

SOCIÉTÉ FRANCO-BRÉSILIENNE DU PATHÉ-BABY

JUNTA COMMERCIAL DA CAPITAL FEDERAL
Primeira secção

Certifico que, por despacho da Junta Commercial de 18 de dezembro de 1923, se archivaram nesta repartição, sob o numero 6.497, os seguintes documentos referentes á Société Franco Brésilienne du Pathé-Baby, a saber:

Publica fôrma da carta de autorização do Governo, um exemplar do *Diário Officiel* de 9 do corrente, que publicou o decreto n. 16.218, de 28 de novembro ultimo, referente áquella autorização, seguido dos estatutos e demais actos correlativos, recibo de deposito de 10 % do capital destinado ás operações no Brasil, feito no Banco Francez e Italiano, guia e talão do pagamento do sello respectivo, feito na Recebedoria do Distrito Federal. Eu, João Hygino de Araújo, 1º official da secretaria desta junta, passei a presente certidão.

Rio de Janeiro, 19 de dezembro de 1923. — João Hygino de Araújo (sobre

tres estampilhas do valor de 50\$000). Estava a chancellia da Junta Commercial da Capital Federal. Visto, em 19 de dezembro de 1923. — Isidoro Campos, director. (7.733)

COMPTOIR TECHNIQUE BRÉSILIEN

JUNTA COMMERCIAL DA CAPITAL FEDERAL
Primeira secção

Certifico que, por despacho da Junta Commercial de 10 de dezembro de 1923, se archivou sob o n. 8.486, o seguinte documento referente ao Comptoir Technique Brésilien, a saber: Acta da assembleia geral extraordinaria, realizada em 4 do corrente, que approvou os balanços dos annos de 1918 a 1922, bem como a acta do conselho fiscal realizada em 29 de novembro ultimo. Eu, João Hygino de Araújo, 1º official da secretaria desta junta, passei a presente certidão. Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 1923. — João Hygino de Araújo (sobre tres estampilhas do valor de 50\$000). Estava a chancellia da Junta Commercial da Capital Federal. Visto, em 11 de dezembro de 1923. — Isidoro Campos, director. (7.729)

SOCIEDADE ARMAZENS GERAES BRASIL

ACTA DA SEXTA SESSÃO DA ASSEMBLÉA GERAL ORDINÁRIA

Aos vinte dias do mez de novembro de mil novecentos e vinte e tres, reunidos na sede social á rua São Bento n. 18 sobrado, os accionistas infra assignados representando 245 acções do valor nominal de um conto de réis (1:000\$000), ealla uma constituiram esta assembleia ordinaria convocada por annuncios nos jornaes desta capital tudo na fôrma dos nossos estatutos.

Assim, legalmente constituída esta assembleia geral ordinaria o presidente da sociedade abriu a sessão, declarando que, de accordo com as disposições do art. 21 (letras f e g) dos estatutos da mesma sociedade em nome da sua directoria e na fôrma preceituada para a sua convocação, submetta ao exame, discussão e votação da mesma assembleia, os seguintes assumptos:

a) o balanço e conta de lucros e perdas relativas a todas as transacções da sociedade no anno de 1922 e o parecer do conselho fiscal que os approva;

b) a acta da 5ª assembleia geral ordinaria datada de 20 de outubro de 1923, e escripta as fls. ns. 108 a 121 deste livro;

c) o relatório de todas as occorrencias e da situação economica financeira desta sociedade, durante o respectivo anno;

d) a eleição do conselho fiscal.

Declara ainda o Sr. presidente que sobre os cinco assumptos mencionados sujeitos aos estudos, discussão e deliberação desta assembleia poderia prestar todas as informações necessarias para habilital-a a julgar com justiça os actos da sua directoria para que assim ella possa continuar a merecer a confiança dos accionistas.

Em seguida declarou que pelo art. 40 dos estatutos, não podia presidir a presente assembleia pelo que pedia fosse eleito um dos accionistas presentes para substituil-o na direcção dos trabalhos.

Foi então aclamado presidente o accionista Dr. Agricola Ewerton Pinto, o qual assumindo o exercicio de suas novas funções, agradeceu a prova de confiança que acabara de receber, e convidou os accionistas presentes, Dr. Plínio Augusto Cavalcanti e Octavio Ewerton Pinto, para occuparem respectivamente os logares de 1º e 2º secretários, ao que foi promptamente attendido.

O presidente aclamado após, justificar os assumptos supra mencionados, passou a submettel-os á discussão na seguinte ordem:

1º, mandou que o 1º secretario procedesse á leitura dos alludidos documentos (de 1 a 3) referentes ao 4º anno social de 1 de janeiro a 31 de dezembro de 1922;

2º, que se effectuasse a eleição do conselho fiscal, o qual sem discussão e delongas ficou assim organizado:

Dr. Agricola Ewerton Pinto,
Dr. Plínio Augusto Cavalcanti,
Guido de Souza Mursa.

Terminada esta eleição o presidente salientou em synthese, todos os assumptos que foram tratados e plenamente approvados pelos accionistas presentes, e nada mais havendo a tratar declarou encerrada a sessão.

Compareceram a esta 6ª assembleia geral ordinaria e assignaram o respectivo livro de presença accionistas representando 245 acções ou mais de 2/3 do capital social.

O 1º secretario desta assembleia geral ordinaria redigiu e mandou escrever a presente acta, que leu e assignou com o presidente, 2º secretario e todos os outros accionistas que nella tomaram parte.

Rio de Janeiro, em 20 de novembro de 1923. — Agricola Ewerton Pinto, presidente da assembleia geral. — Plínio Augusto Cavalcanti, 1º secretario. — Octavio Ewerton Pinto, 2º secretario.

DOCUMENTO N. 1

BALANÇO EM 31 DE DEZEMBRO DE 1922

Activo	
1. Accionistas.	115:200\$000
2. Posse dos armazens.	68:000\$000
3. Obras e benfeitorias.	30:191\$250
4. Moveis e utensilios.	10:000\$000
5. Saccaria.	5:555\$000
6. Caução.	6:480\$000
7. Caução da directoria.	26:180\$000
Deposito.	180\$000
Deposito de luz.	15\$000
8. Impostos.	5:883\$000
9. Armazenagem a cobrar.	32:413\$320
10. Despezas de consignação.	10:617\$554
11. Devedores por conta corrente.	99:618\$370
12. Dinheiro em caixa.	1:941\$560
Dinheiro no B. Mercantil.	23:202\$070
Total.	417:398\$569

Passivo	
1. Capital.	250:000\$000
2. Acções em deposito.	20:000\$000
3. Consignações.	11:739\$900
4. Contas a pagar.	171\$500
5. Credores corrente.	38:680\$660
6. Lucros e perdas.	46:192\$040
Total.	417:398\$569

bre choupana, onde encontrou uma misera creatura.

Soube porem que essa infeliz era a esposa de seu perseguidor e voltou para junto do Sr. FORTUNE, sentindo-se forte com o apoio que lhe promettera sua companheira de desdita.

JOHN andava em busca de MARY decidido a levá-la para sua nova casa, elevada á custa do dinheiro de seu avô.

Encontra porem ao lado de sua victima aquella outra desditosa, que elle ludibriára e que se oppõe agora a que pratique mais uma infamia.

Entretanto, o Sr. FORTUNE vendo-se só, abandonado de todos e arruinado, pensa na morte.

Mas eis que DAVID regressa da guerra e procura o irmão, para obrigá-lo a dizer-lhe onde está MARY. Encontra-o numa reunião eleitoral, em que se tratava da candidatura de JOHN á senatoria.

Não podendo mais conter sua indignação, sobe á tribuna e inutilisa a candidatura do irmão revelando suas torpezas.

Tudo, porem, acaba bem. DAVID encontra MARY junto do Sr. FORTUNE que é salvo pelo proprio filho, que elle expulsára de casa e que ainda vivia, no momento em que pretendia atirar-se ao rio, pondo fim a seus sofrimentos.

JOHN regenera-se, e pede á esposa que o perdõe.

E uma nova vida, de bondade e de amor, fará com que todas aquellas creaturas encontrem, enfim, a felicidade.

Artistas da Paramount

(Continuação da pag. 25.)

— Porque sou pago para o fazer — respondeu JACK HOLT. «E tambem porque não quero enganar o publico, que me favorece com applausos e elogia o meu trabalho.

As actrizes não são menos corajosas. No photodrama «Frote e Franca», a intelligente e formosa actriz AGNES AYRES arrisca a vida muitas vezes.

Não quiz uma substituta apesar das advertencias leitas pelo ensaiador e pelo pessoal tecnico. A toda a velocidade, abalrou com outro automovel. Quando terminou esta scena tinha no rosto uma lividez de morte. Uma hora depois, as razões que ella apresentou toram as seguintes: «Quero apparecer na tela como o publico quer que eu seja. Nas occasões de verdadeiro perigo, não admitto que me substituam

Mathias, depois Malestan — *Derigal*.

O Capitão, depois o Arlequim — *Hermann*.

Maria Lafont — *Lise Jaux*.

O tio Binie, depois o Dr. Pardannel — *Charpentier*.

Correntino — *Arnaud*.

(CONTINUAÇÃO)

Mas JACQUES, com sua mãe, tinha resolvido viver sem o dinheiro ganho tão mal por MALESTAN. A mãe e a noiva de JACQUES haviam montado um atelier de chapéus com capital fornecido pelo Dr. PARDONNEL.

E mais uma vez MALESTAN se viu abandonado e só.

Só, não, pois que alguém o visita, de uma maneira insolita. E' o homem, que se supõe esquivo — é PEDRO CHOMEL, que escala a janella e salta um dia em frente de seu inimigo, dizendo que é MONTBRUN e se vai vingar.

E os dois lutaram!

Venceu o jovem que, para não atar MALESTAN exigiu que elle escrevesse uma nota deixando toda a sua fortuna á familia MONTBRUN, que fôra enganada por elle.

Mas o outro toma um revolver na gaveta e mata-o!

Quanto a JACQUES, em seu officio de *chauffeur*, achava que devia fazer o bem. E era as pequenas mininnettes que elle salvava das mãos dos velhos conquistadores por processos bem engenhosos.

II. CAPITULO — O BURLÃO

Dois typos, dois «piratas», como os chamamos agora, ha-

viam descoberto os pontos vulneraveis da vida de MALESTAN. E eram tantos... Por isso resolveram explorar sua victima. Fundaram um jornal chamado *O Furão* e por suas columnas começaram a atacar o homem.

MALESTAN via agora tudo sair-lhe ás avessas. Todos liam o *Furão* e até seus creados resolveram deixá-lo ao ver que até elles eram envolvidos na má fama do seu patrão. MALESTAN despediu-os e pediu á agencia que lhe mandasse um copeiro.

Tambem JACQUES lêra esse jornal e procurou seu pai, com piedade, sendo então informado de que aquillo ia acabar, pois o redactor d'aquella tolha havia pedido para fallar com MALESTAN e devia chegar dentro em pouco. De facto elle não tardou a chegar. JACQUES despediu-se mas em vez de sahir escondeu-se para ver o que se ia passar e socorrer seu pai se tanto fosse preciso.

O chantagista entrou e exigiu: queria um milhão de francos para se calar!

MALESTAN reconheceu nelle um tal PARKER, que estivera com elle no presidio,

(Continua no proximo numero.)

BELLO CONSELHO

Para fixar o pó de arroz á maneira das actrizes, experimentem o creme de cera purificado de Soc. C. P. Frank Lloyd. E' o melhor fixativo: conserva o pó por largo espaço de tempo e é um excellente tonico para a epiderme.

O Cinema no Lar Pathé-Baby

O cinema em sua propria casa, permittindo obter no circulo da familia, sem nenhuma installação especial, projecções de todas as dimensões.

O aparelho completo 425 mil réis
Film, cada..... 10 mil réis

DEMONSTRAÇÃO PERMANENTE
E GRATUITA

9, Rua Uruguayana, 1.º andar -- Rio de Janeiro
473, Avenida 15 de Novembro -- Petropolis

NOTA — Nos pedidos, que nos dirigirem por carta, queiram mencionar: Serviço E. S. T.

Grande concurso **Pathé-Baby**

300\$000 de premios em dinheiro

MODELO
DO
PROJECTOR
PATHE'-BABY

- 1 — A solução consiste em recortar e compor com os pedaços, que serão collados, sobre uma folha de papel branco o PROJECTOR PATHE'-BABY.
- 2 — Cada solução deverá ser acompanhada de uma phrase curta allusiva ao Pathé-Baby: Exemplo: «Chove! Não importa. Pathé-Baby nos diverte em casa».
- 3 — Citar o numero approximado de soluções que receberemos.
- 4 — As soluções sómente serão recebidas em carta dirigida ao PATHE'-BABY, rua Rodrigo Silva, 36, Rio, Departamento de Propaganda. Não se recebem soluções entregues por outra fórma, nem se dará mais de um premio a cada solucionista.
- 5 — As soluções serão julgadas por uma comissão que classificará os concorrentes, tomando em consideração:
 - a — A perfeita composição do Projector PATHE'-BABY.
 - b — A phrase mais suggestiva que acompanhará cada solução.
- 6 — No caso de haver mais de uma solução merecedora de um dos premios, este será entregue ao que mais se approximar do numero de soluções que recebermos.
- 7 — Cada solucionista assignará seu nome e seu endereço por extenso, sendo que publicaremos os nomes dos vencedores nesta revista, cujos premios remetteremos immediatamente após o encerramento deste.
- 8 — Este concurso encerra-se no dia 15 de Outubro. Só classificaremos as cartas cujos envelopes tenham o carimbo do Correio até 15 de Outubro.

Lista dos premios

1º — Premio.....	100\$000	3º — Premio.....	50\$000
2º — Premio.....	75\$000	4º — Premio.....	25\$000

e mais 5 premios de 10\$000 cada um aos que forem collocados em
5º, 6º, 7º, 8º, 9º logares.

A mais moderna, a mais "chic"

Que linda, que pequenina e, contudo, que completa e perfeita é esta camera de cinema para amadores, o Cine-Kodak BB!

Um artista afamado emprestou-lhe sua arte ao traçado, dotou-a de linhas suaves e simples e ainda a adornou de lindas cores - azul, cinza, preto e marron, a escolher. Fornecemos os aparelhos com mala da mesma cor.

Com essa pequena camera se podem tomar "fitas" Kodacolor (em cores absolutamente naturais) tão facilmente como as fitas comuns, em preto e branco. Pode-se-lhe adaptar tele-objectiva. Tem velocidade common e meia velocidade.

Veja nas casas do ramo ou peça-nos solto.

KODAK BRASILEIRA LTD.
Caixa Postal 849 - Rio de Janeiro
Fabrica sempre a marca Eastman Kodak Company

10. Cine-Kodak BB - A mais moderna, a mais "chic"
(*O Dia*, Rio de Janeiro, 24 de outubro de 1930)
Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

A. Mourão & Cia.
RUA MARECHAL DEODORO, N. 29 — CAIXA DO CORREIO, N. 317
MANAUS
GRANDES ARMAZENS DE FAZENDAS E MIUDEZAS
POR ATACADO

Não ha em Manaus maiores stocks! nem sortimento mais completo de artigos do nosso ramo, que importamos em grande escala e directamente dos fabricantes, dos quaes obtemos vantagens que nos permitem vender a preços que não temem concorrência.

E' de toda a utilidade uma visita ao nosso estabelecimento, tendo muito a lucrar quem aqui fizer as suas compras.

Recebemos em consignação todos os generos do INTERIOR.

Somos agentes dos afamados aparelhos PATHÉ BABY, com que se pode apreciar qualquer fita cinematographica, mesmo nas localidades onde não haja electricidade. Aparelho portatil, manejo facilissimo, films de paisagens e mil assumptos instructivos, — toda gente deve querer em casa um PATHÉ-BABY. Fazem-se demonstraões e projecções na tela, a quem queira obter um PATHÉ-BABY.

CASA MATRIZ NO PARA' — FUNDADA EM 1870
RUA 15 DE NOVEMBRO, N. 57

11. A. Mourão & Cia., representante Pathé em Manaus
(*Jornal do Commercio*, 18 de janeiro de 1925)
Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

O FAN

ORGÃO OFFICIAL DO "CHAPLIN-CLUB"

Rio de Janeiro, Outubro de 1928

ANNO I

NUM. 2

Almir Castro
Claudio Mello

Octavio de Faria
Plinio Süsekind Rocha
Sergio Barreto Filho

NÓS, DE NOVO

E' de praxe que o segundo numero de um jornal consagre o seu artigo de fundo a agradecer à imprensa e ao publico o bom acolhimento recebido. E, mais, as regras tambem que se contem historias e historinhas sobre a tiragem que te de ser augmentada para satisfazer os leitores.

São o segundo numero do "FAN" sem nenhuma dessas coisas. E' que esse orgão traz por programma tanta liberdade e tanta independencia que preferiu dizer a verdade a construir castelos... Prefere rir abertamente sobre o acolhimento que teve do que inventar successos e adivinhar ao mesmo tempo ao leitor já experimentado um pequeno sorriso no canto da bocca. E, como os leitores são poucos, mas escolhidos, podemos nos entregar livremente ao sport de fazer ironia sobre nós mesmos...

Ao brilhante acolhimento da imprensa — se exceptuarmos a muito amavel nota de "A Esquerda" — que agradece vivamente, não mais penhorada pelo cuidado que nos foi dispensado quanto é sabido que esse orgão communmente não cuida de cinema, não se prezando as noticias annuicias que as agencias enviam — e duas notinhas de "O País" e "O Globo" — também agradecemos — correspondendo um muito mais estrondoso acolhimento por parte do publico. Nunca houve successo tão grande de bilheteria jornalística. O facto do "FAN" ter formado de jornal e preço de revista, foi, parece, o "furo" determinante da excepcional venda que infelizmente mal deu para cobrir a despesa do primeiro pago para levar o jornal ao distribuidor.

Não nos convem explicar mais detalhadamente as causas do successo. Seria aconselhar a leitura do artigo de fundo do nosso 1.º numero, portanto fazer nuncio, reclame... Não vale a pena. Nem nos fica bem.

Pode parecer que ficamos despidos... Em parte, talvez. Mas, não é bem isso. O que ficamos, foi surpresos. Julgavamos que o meio comportava ainda varios jornais e revistas de cinema... considerando cinema alguma coisa mais do que annuncio e enredo de film. A descepção foi grande.

Mas, foi provavel. Deu-nos coragem para cuidar logo do segundo numero. E, para o publico o mais depressa possível. E, o mais parecido com o outro, naturalmente no que pudesse ser.

Para não ser vendido, tambem, provavelmente... Para os recobertos de jornais das redações forrarem os berços molhados de seus garotinhos. Para a esta de palha dos Sarras. Exibidores...

Mas, tambem, para que esse e aquele — qual podemos dizer os nomes — sejam e talvez guardem o exemplar que receberam. Mais ainda, entretanto, para nós mesmos, que temos a coragem de nos considerarmos a "Chaplin Club" mais um membro e a promessa de varios outros, não menos illustres.

Será preciso acrescentar que vamos de vento em popa!

Cinema russo e cinema brasileiro

"De todas as artes, a mais importante para a Russia, a meu ver, é a arte cinematographica".

(LENING).

E' com essa epigrafe que o Sr. Leon Moussine encabeça o seu novo livro: "Le Cinema Sovietique". Yemente manifesto de communismo cinematographico, essa obra tem não só o interesse de um acto de fé de entusiasmo, como o de uma documentação lida que muito interessa.

Eu não quero nem sequer dizer que não sou comunista. Seria exceder os limites dessas columnas que não se preocupam nem de politica, nem de sociologia.

Mas, não me é possível entretanto deixar sem um grande aplauso todo o movimento cinematographico que se vem efectuando na Russia nova.

Discutir o valor das obras em si, para não, seria falar levemente. As grandes realizações não chegaram ainda até cá. Ou, de lá, que chegou — "Ivan, o Terrivel" — não basta para um julgamento publico, se bem que particularmente já me tinha esclarecido bastante sobre o valor das novas theorias. E, quanto a "Harem da Morte", não.

(Continúa na 3.ª pagina.)

DAVID WARK GRIFFITH

Foi pensamento commun que poderia ter interesse para os que se preocupam com o cinema encontrar aqui algumas informações sobre a obra de grande director e mesmo sobre o que se escreveu mais recentemente a seu respeito. (Não se assustem os "fans" que não daremos dados biographicos sobre a familia de Griffith; nem sequer diremos quando nasceu).

E' conhecido o primeiro film que dirigiu: "The Adventures of Dolly", em 1908. E' conhecido tambem que o seu ultimo trabalho para a United Artists é "The Battle of Sexes", 1928. São pois 20 annos de trabalhos. E, 20 annos de trabalhos nos studios representando toda a vida activa real do cinema, que se pôde em consequencia estudar através a obra de Griffith.

Sua carreira iniciou-se, confusamente, na Biograph. Escreve scenarios que lhe são pagos a 15 dollars, e, ás vezes, toma parte em films, como figurante.

Dizem, um bello dia, passa elle a ser director. Sobre como a mudanca se dá ha divergencia nas opiniões. A razão parece estar com o bom senso e com Robert Florey ("Filmland") que explicou o facto naturalmente, por um progresso lento na consideração dos directores da Biograph. Mas, não obstante, a historia que Arnaud e Dolayon contam a respeito, em "Le Cinema Pour Tous" repetido Leon Saxe, é interessante e merece pelo menos attenção. Segundo essa versão teria sido no decorrer de uma grande film que se deu a revelação dos talentos de Griffith. Teria vindo em socorro do director do film que empacára deante de serias dificuldades, que elle, Griffith, quasi profeta, previra logo no inicio dos trabalhos. Por pilheria — ridicularizando sempre por causa do seu immenso nariz — "the big nose man" — teria sido indicado para solucionar a questão. Por falta de outro recurso, accito. Os riscos de costume deante das suas exigencias para receber a incumbencia. As dificuldades vencidas. E depois a victoria.

Tem qualquer coisa de lenda que agrada. Mas, será verdade? Os autores garantem a autenticidade quando dizem que o proprio Griffith lhes confirmou talão isso no Criterion, em Londres. Mas, ha ainda difficuldades... Referem-se a uma grande film, e só mesmo um grande film se admitiriam os detalhes dados sobre o desespero dos produtores deante dos primeiros insuccessos na sua realização. Ora, é sabido que o primeiro film que Griffith dirigiu data de 1908 — "The Adventures of Dolly". Não será esse, com certeza, o "grande film". Nem creemos que nessa data, ou antes d'elle, já se

fizessem grandes films. Porque, lembrando, a historia se refere a um film de grande custo...

Em qualquer hypothesis que é certo é que foi "The Adventures of Dolly" o seu primeiro film como director. Trabalhou mais cinco annos da Biograph, realizando uma serie de films de metragem geralmente inferior a mil metros e de que Robert Florey em "Filmland" nos dá uma lista completa que é de grande interesse como documentação.

Não ha ainda grandes films seus a citar. Esse não é o periodo de sua verdadeira grandeza. Griffith prepara scenarios. E, sobretudo, firma a sua rota o nucleo de artistas com que, mais tarde, vai então realizar suas obras primas.

Esse periodo é mesmo um dos mais interessantes do cinema, que então tem apenas muito poucos nomes a citar. E, nem um film. Um verdadeiro periodo de formação. Formação não só de directores, como de artistas. Griffith, Mack Sennett, Ince — os tres grandes nomes do momento — são verdadeiros focos, centros no redor dos quais se agrupam os futuros grandes artistas do cinema. So Mack Sennett vai dar o mais celebre dello, Chaplin, é simplesmente por não descoberto. Seu esforço pessoal é muito pequeno. Com Griffith, todavia, não se dá o mesmo. Griffith firma os artistas. Exatiss. Certeza. E de tal maneira que, quando em 1913 abandona a Biograph pela Reliance Majestic, elle o seguem, Lillian como Dorothy Gish, Henry B. Walthall como David Butler, Blanche Sweet como Mae Marsh...

Na Reliance Majestic Griffith só fez quatro filmes, realizando apenas duas: "The Battle of Sexes" e "The Eagle".

Por ser uma especial com a fabrica passou a produzir por conta propria. E' o periodo de Griffith independente, o momento clinico de sua carreira. Os artistas de antes continuam sob as suas ordens; formam-se novos, Richard Barthelmene entre outros. E, successivamente, 1915, 1916, 1917, 1918 vem "Nascimento de Uma Nação", "Intolerancia", "Corações do Mundo" e "The Great Love". A fama espalha-se. Aclamam-no theatros; conciliabulos com primeiros ministros para discutir os planos de um film sobre a guerra. A propria fortuna avorilha...

Mas, não é a fortuna que o preocupa. Nem são as aclamações. Quando o cinema quasi todos procuravam um meio de vida, de enriquecer, Griffith realisa o milagre de desprendimento, de desprezo pelo dinheiro. Realizará a sua

concepção sobre cinema, não importa quão possa ser as consequências...

Fundando a United Artists em 1919 os primeiros films que realiza são mais do que obras primas do cinema. São verdadeiras reivindicações de uma arte nova que se quer libertar de todas as convenções do teatro, vencer o puritanismo scenario, educar artisticamente uma multidão laica. Assim "Lyrio Partido" em 1919, rompendo com a tradição idilica do "good-end". Assim "Horizonte Sombrio" em 1920, verdadeiro manifesto de realismo cinematographico, culminando na celebre scena do nascimento da criança que a pudicia do meio atrozado não podia conceber. O lance artistico, a campanha puritana movida em torno do segundo, puramente verdadeiro, arruinará Griffith... O que?

E assim todos nós compreendemos a razão de ser de "As Duas Orquídeas da Tempestade", de toda a serie de films que Griffith foi obrigado a fazer para, de quando em quando, ainda pôder dar "Ilus dos Sonhos" e "Orixizex de Sattana". Todo o sacrificio que na sua pessoa a arte fez à industria.

Hoje mesmo em que as necessidades commerciaes mais do que nunca exigem de Griffith sacrificios sem fim, restam uma esperança.

De que, entretanto com "Batallas dos Sexos" e outras bilheteria, Griffith, ou melhor a ganancia dos produtores, deixe passar um "Lyrio Partido" qualquer. (A force com que a scena climatica de "A Dança da Vida" foi dirigida deixamos, não obstante o resto, o direito de esperar muito ainda dello). Porque, se os produtores commerciaes vem certo e sabem com um millesimo de approximação as possibilidades de bilheteria de cada film, ás vezes erram. Porque então não imaginam que Joseph Schenck se engane uma vez?

—

Agora, uma rapida referencia à biographia sobre Griffith. Não contando as revistas de cinema que encontram nelas o melhor material possível para artigos, salienta-se logo o documentado estudo de Robert Florey em "Filmland" (tambem, do mesmo autor, um artigo em "Deux Ans Dans Les Studios Americains") e, mais sob o ponto de vista da critica artistica, a parte que Leon Moussine lhe consagra em "Le Naissance du Cinema", capitulo "Aurore Americaine". De interesse tambem, no livro de Arnaud e Dolayon: "Le Cinema Pour Tous", é o capitulo "Hors du Camp de France" onde é contada detalhadamente a historia a que nos referimos a respeito do inicio da carreira de Griffith como director.

OS FANS-FILMS

Meus caros amigos,

Convidado, logo após o meu ingresso nas fileiras do "Chaplin Club", para dirigir uma secção, no mesmo orgão official, especializado nos films feitos dos fans para os fans e pelos fans, dediquei-me a aceitar a incumbencia e a dir, ao julgar que é de nos todos, uma sorte de departamento cinematographico, o qual, do angulo da proximidade, preparasse os artigos do club para, num futuro não muito longinquo, concorrerem todos para a realização de pelliculas de amadores, as quaes, projectadas convenientemente, uma bela noite, na sede do club, dentre dos socios que a elles quizessem assistir, servissem assim como uma especie de theatro de thema, melhor diria, sobre o qual considerações seriam accitadas e consignadas nas actas das sessões do club.

Seria inutil esquecer o alto valor de uma tal iniciativa, a qual, aliás não é minha. Nos Estados Unidos, varios clubs, á feição do "Chaplin Club", ceitam convilar seus socios, moradores de uma cidade onde se acha a sede, para concorrerem com a sua inclinação para a factura de um film de amadores, e, encarecendo a continuidade, os tres tomando conta do guarda-roupa, outros ainda colendo villas e jardins sobre as collições, e assim por diante. Não se trata de um sonho; é uma realidade e actual prompto a ceder, a quem quizer examinaes, cartas e prospectos sobre o assumpto.

Mas, a questão é de films de amadores, não de films profissionais. Como se poderá facilmente comprehender, essa questão é mais a de um passa-tempo do que a de uma iniciativa exigindo considerações da parte dos que fazem do cinema um meio de vida; mas, esses mesmos deveriam, antes de mais nada, reconhecer que esses films de amadores são, ás vezes, realidades dentro das normas da Verdadeira Cinematographia, e, excludo á parte das difficuldades impostas pelas cameras deficientes, apenas de feitas para os amadores.

O jornalismo official cinematographico, sendo como é uma obra de professional de cinema, não tem prestado muito bom acolhimento aos amadores, a não ser de Janeiro de 1928 para cá, isto é, uma questão de mezes. Como é natural, as cameras e os projectores para amadores necessitam de ser, antes de mais nada, extremamente portatéis, e a redução nas proporções que torna os appaerhos necessarios aos escenarios e ao desproso, fálhos de radio, partidos dos profissionais ainda mais fálhos de bom senso. A revista americana que, hoje em dia, mais vem tocando no assumpto, é a friza isso mesmo nas suas columnas. E no entanto, é ella mesma quem o diz, films bem accitados, feitos em casa, com o de casa e para de casa, podem ser realizados com pelliculas reduzidas, cameras pequenas, etc.

Nesse caminho que o "Chaplin Club" se lança agora. Começamos pela E' innumeravel o numero de "cinemas para amadores" que têm sido postos ao mercado. Entre outros citarei o projecto de uma camera Pathé-Baby, fabricada pela Pathé — Consortium e mais conhecidos nos Estados Unidos como "Pathé", o projecto de camera Kodak, fabricada da Eastman Kodak de Rochester, Estado de Illinois, Estados Unidos, a camera transformavel em projecto da Q. R. S. de Chicago, tambem do Estado de Illinois. Cito somente esses tres modelos porque o primeiro já está estabelecido no Brasil, o outro ainda em via de estabelecimento e está prestes a lançar a sua Livraria Cinematographica, e o ultimo, dizem, vai ser lançado brevemente.

Os films usados em todos os projectos que se conhecem actualmente restringem-se a tres tamanhos: o film de 35 millimetros, tambem chamado "standard", o film de 16 millimetros, introduzido no mercado pela Eastman Kodak, e o film de 9 millimetros, fabricado exclusivamente pela Pathé-Consortium, nos seus laboratorios de Vincennes, arredores de Paris. O film "standard" apresenta quatro perfurações de cada margem dos quadros; no film de 16 millimetros a perfuração ainda é marginal, mas a cada quadro corresponde á uma perfuração de cada lado; em fim, no film de 9 millimetros a perfuração se apresenta no intervalo de um quadro para o outro.

Ante ao Rio de Janeiro, qualquer casa de photographia se encarregará de entregar um "magazine" com film "standard", maren Kodak ou Agfa, á vontade do comprador. O "magazine" é a caixa de ferro, é prova de luz, no qual se guarda o film virgem, ainda não utilizado. De todas as cameras para amadores,

ADMIRO MAIS JOAN CRAWFORD DO QUE A VÊNUS DE MILO...

Um nome me foi posto e ficou. Eu sou o Dr. Cinema, dono de um vício que não faz mal a ninguém, mordido pelo "camera coccus", de cama, atacado do "cinema morbus". O nomezinho me foi posto porque eu vivo a citar Carlito, Murnau ou De Mille, em vez de falar sobre Zola ou Victor Hugo, porque eu mostro uma photographia de Joan Crawford quando devia mostrar uma da Venus de Milo, ou outra de Lupe Velez quando devia chegar a vez de uma Madona de Raphaél. Será isso um crime? Haverá um erro em eu gostar mais de Cinema do que de qualquer outra forma de Arte? Será um crime o que eu faço, querendo demonstrar aos outros a razão de ser dessa minha predileção e dessa escolha? Creio que não! Ora, conversemos. A cabeça do Homem não foi feita seguramente para adorno; e, desde que assim é, usemola para fins superiores e vamos raciocinar um pouco, como todo sujeito de juízo e bom-senso deve raciocinar.

Sinto uma coisa quando assisto a um bom film; essa coisa é assim como um "goso espiritual", uma coisa indefinível, uma especie de "it" que eu proprio não saberia definir muito ao certo. E' indiscutível que, numa assembleia de mil espectadores, oitocentos, pelo menos, não sabem em que consiste a beleza espiritual do film ao qual estão assistindo. Isso poderia parecer um insulto à dignidade do nosso bom publico brasileiro, mas, si pensarmos bem, qual será a proporção de entre os espectadores de um film, de entre os que assistem a esse desenrolar do tal "goso espiritual", que realmente poderá analisar a realidade do Bello, do Artístico residente nelle.

E' duro de se calcular! E' mesmo um terreno muito duvidoso, mas, em todo caso, eu proprio tenho feito experiencias para isso, para calcular a comprehensão, ou antes, a taxa de comprehensão do Artístico em um film, tomando-se o publico em geral, em globo, por campo de analyse.

O CINEMA É UMA NOVA FORMA DE ARTE

(Por SERGIO BARRETO FILHO, especial e exclusivo para "CINEARTE")

Mais de uma vez tenho convidado moças, rapazes e senhoras para assistirem filhas comigo; isso não é de hoje, é velho. Mais de uma vez tenho levado amigos que nunca tiveram quem lhes dissesse a significação de um scenarista ou de um director na execução de um film "artístico"; ponho essa palavra em grypho porque só o film reconhecidamente artistico se prestará para taes experiencias subjectivistas. O film é, antes de mais nada, uma expressão de Arte subjectivista porque é ao "sub eu", a alma, ao espirito ou ao que outro nome tenha que elle toca principalmente. Não ha no Cinema, um materialismo exclusivamente para os olhos como no theatro, e, principalmente no theatro de hoje, porque, logo que o Homem quer se ver objectivado por esse sensualismo a interrupção do "apauhado" cinematographico, colloca deante delle, a realidade patente de que se trata só de uma imagem fugitiva.

Mas no theatro não ha disso. Lá a realidade é patente, e crua, e, o que é peor, é permanente. Eis o grande mal do theatro, eis a alavanca que o faz calir no atoleiro da sensibilidade repugnante, nestes tempos de revistas pornographicas. Eu disse mais acima que tenho levado moças e rapazes para apreciarem Cinema "do angulo artistico" e não "do angulo de um passatempo". Não menti. E' a pura realidade. Eis os resultados obtidos por mim: a não ser em casos de uma falta de cultura mais que notavel, a não ser em casos de uma incomprehensão patente, todos, todos, digo, reconheceram que films de Arte dão sempre um goso, muito superior em espiritualidade em subjectivismo.

Não digo que o Cinema seja maravilhoso todo em si; isso seria uma tolice alem de ser uma prova de má gosto. O que eu digo é que films artisticos delicias mais ao amator da Arte do que quadros artisticos, estatuas artisticas, harmonias artisticas, etc. E' essa a questão de que trato neste momento. Assim como um "black-bottom" não pôde ser uma expressão de Arte, assim também um gesso barato, uma oleographia mediocre e um film em series não poderão jamais ser dignos do verdadeiro amante da Arte. Tenho eu não tenho razão?

Ora, nesse ponto, abramos um parenthesis. Falei bastante de Arte, mas esqueci-me de frizar o significado do verdadeiro amante da Arte e do Bello. Esse significado, e eu peço aos meus condescendentes leitores para analysarem o que tento expôr, não se cinge ao circulo dos que admiram a Arte "sob uma ou duas formas apenas". Compreenderam bem? Ora, vejamos. Forma de Arte não pôde ser a Arte em si, porque essa é geral. Assim como a Estatuaría Grega fixou a plastica divina de uma Aphrodite no marmore de Athenas, assim também a Cinematographia Americana fixou a plastica estonteante de uma Joan Crawford no celluloido de Hollywood. Ha palavras que, melhor do que os nomes dessas duas cidades, exprimam o que são, em que se resumem as Formas de Arte?

A Arte é uma só; isso é indiscutível. Nós mesmos, tanto vocês como eu costumamos dizer: "Isto, isso ou aquillo é artistico". Logo, o que varia é uma forma de que se serve o artista para expressar o Bello ao observador, e não essa Arte uma e indivisível. Aqui a questão já se restringe, já se resume, e nós vamos começando a perceber que o Cinema não é uma Arte Nova, como toda gente, e mesmo os mais altos intellectuaes de Hollywood pensam, mas, sim uma Forma Nova, uma Setima Forma de Arte, que nós chamamos de uma Setima Arte por espirito de assimilação.

Não creio, e eu estou bem certo disso, que haja intolerancia da parte de um amante dessa Nova Forma como eu, em querer explicar, patentear, exemplificar aos outros em que reside a superioridade dessa Nova Forma sobre as outras; eu jamais quiz que ninguém gostasse ou deixasse de gostar de Cinema; o que eu sempre quiz foi que me dessem o direito de subir á tribuna, como agora, e d'aqui expôr as minhas razões, deixando-as á censura de quem as quizesse censurar. Ha dez annos que venho dizendo que o Cinema encerra em si a Plastica, que o Cinema encerra em si a Poesia, que o Cinema encerra em si a Literatura, que o Cinema encerra em si a Pintura, que o Cinema encerra em si a Tragedia Grega. Ha dez annos que eu venho querendo abrir os olhos dos que não tinham elementos (a leitura de revistas e jornaes especialisados) para ver, tenho sido bem sucedido nessas experiencias. Pôde dar-se o caso de muitos concordarem comigo por simples compaixão pelo "pobre maluco Dr. Cinema", mas o facto é que, por isso ou por aquillo, sempre acham alguma coisa de sublime nessa nova expressão de Arte que é o Cinema.

Nesta questão de que trato, o facto do Cinema ser uma Forma Artistica superior a todas as outras, ha um ponto sobre o qual falei muito ligeiramente e que preciso, para melhor comprehensão do assumpto, tornar a pôr em foco. Esse ponto é a questão do Gosto. Quando me occorre a mim discutir sobre a Nova Forma de Arte e expôr as superioridades dessa Nova Forma sobre as outras, vêm-me logo com essa phrase fatal, tão fatal como dois e dois serem quatro, e que, afinal devia completamente a questão:

— Ah, mas si você gosta assim tanto de Cinema, nem todos pensam da mesma maneira: outro pôde gostar mais de theatro do que de Cinema. E depois o Cinema lhe agrada mais e porque é uma arte hybrida; no Cinema ha de tudo, misturado e é por isso que você gosta delle...

Euganam-se! Enganam-se todos os que me dizem sempre isso! Enganam-se redondamente! Enganam-se completa e totalmente! O Cinema não poderia ser uma arte hybrida porque elle começa por não ser uma Arte, e sim uma nova forma de Arte, comprehendendo bem, da Arte. O Cinema é superior a todas as outras formas artisticas porque, si cada uma das outras só dispõe de um meio para tocar o hyper-sensível do observador, sendo esse meio ora o verso, ora o periodo literario, ora o marmore, ora o crayon, e assim por deante, o Cinema dispõe de uma photographia "que vive", de uma acção patente, real e ficticia ao mesmo tempo, mas que leva o observador a sentir, a ouvir uma melodia quando elle vê apenas um violinista executando a sua aria, que leva o mesmo observador a sentir frio quando elle vê a neve do Colorado durante o inverno, etc. Estarei me fazendo comprehender? Não é essa a verdade? Dizem que não ha nada melhor do que exemplos patentes, collidos em factos. Vamos pois aos factos. Si eu conseguir provar que o Cinema apresenta bellezas artisticas por intermedio de formas que não passam das Formas Artisticas (isso que chamamos communmente artes) já acceitas, e com mais superioridade do que essas, creio que estará demonstrada a superioridade da Nova Forma Artistica sobre as outras. Antes, porem, de começar, eu peço licença para fazer notar o papel da photographia e da descoberta da nitro-cellulose no historico da Cinematographia. Posto isso, vamos aos factos.

As Artes são varias mas aquellas ás quaes me refiro em particular são, já se vê, as Bellas Artes; entre ellas, e acima dellas ponho eu o

Chegamos agora no ponto em que nós, os amadores, tratamos de escolher os nossos artistas.

Muito ao contrario do que se pensa, a escolha desses artistas, o seu "typo", como se diz, o que elles realmente parecem na vida real mesmo a despeito do seu genio, tudo isso está sujeito á boa direcção. Um bom director deve sentir o que vê nos seus artistas, deve dizer-lhes que façam estas ou aquellas cousas de um modo ou de outro, porque elles, os artistas, irão apparecer na tela desse ou daquelle modo.

Nem todo William Haines deste mundo poderá ser um typo como o do querido Bill da M. G. M. deante de uma camara de amadores só porque se mette em bellas funduras e em altas cavallarias na vida real; muito provavelmente elle, a despeito do seu genio bellamente fogoso, terá que fazer o sachristão da igreja ou o tabellião de um cartorio. Por que não?

A Lei dos Typos rege a escolha dos artistas.

O Cinema de Amadores, comprehendido como eu o comprehendo, não é, afinal de contas, mais do que um reflexo do Cinema Profissional. E si no Cinema Profissional as cousas se dão assim, por que não se hão de dar do mesmo modo no Cinema de Amadores?

Na escolha dos seus artistas para a realização da sua pelliculasinha, é sempre preferível que o director-amador se recorra de artistas-amadores que possuam já o conhecimento do que é o Cinema. Afinal de contas, o que eu quero aconselhar a vocês é isto: é sempre preferível que o film de amadores seja feito por amadores, por "fans". Comprehenderam a significação dessa qualidade?

Supponhamos, por exemplo, que a gente encontra, entre as nossas amiguinhas, uma pequena com todas as qualidades necessarias para o typo que procuramos. Esse typo, uma moreninha pequena, que desponta para o amor do seu heroe (no film, bem entendido) toda doçura, toda maviosidade, toda dedicação infinita, dedicação essa levada ao infinito, uma mocinha ainda na flor dos seus dezesseis ou dezeseite annos, cheia de cachos ou de um cabelo castanho, uma mocinha que comprehende o erro em que se despenha o seu idolo na vida, e quer salvá-lo, mesmo a despeito da opposição que fazem, dentro da sua casa, ao seu Bill Haines.

Agora, imaginemos que, sendo nós o director, nos dirigimos a essa pequena e lhe explicamos o que é Cinema, qual a nossa intuição, o o que desejamos fazer, lemos-lhe o nosso scenario, explicamos o que ella vai ser nesse scenario, e a pequena vem para cima de nós com qualquer cousa, como:

— Oh, não! Eu não tenho geito! Ah! Ai! Meu Deus! Como é engraçado o que o Sr. quer fazer comigo! O Sr. quer fazer de mim uma artista de Cinema! Oh! Ai! O Sr. está brincando comigo? Ora, deixe de troça!...

E ahi está...

Conforme se vê, o genio da pequena é todo outro, não é aquelle que a gente quer que o espectador vá sentir por meio da pellicula, mas no final das contas vamos nos encenar da mesma maneira.

Eu sei que é muito difficil arranjar uma pequena para trabalhar em um film de amadores. Sei ainda que é

O desenvolvimento do Cinema de Amadores no nosso PAIZ

Uma Questão Importante: A Interpretação

mais difficil do que se arranjar uma Thamar Moema no boudoir para trabalhar em um film de profissionais. O unico recurso é este: a pequena conhecer Cinema como nós, os que vamos fazer o film, conhecemos, e ainda por cima ser tão "fan" quanto nós mesmos.

No Cinema Profissional, é essa Lei dos Typos que rege, até certo ponto, bem entendido, a escolha dos artistas, quando não é o typo do artista contractado que rege a escolha dos "plots" ou enredos a serem scenariados.

Mas si eu fosse descrever aqui, nestas linhas, a infinidade de typos que se apresentam deante dos nossos olhos, seja na tela, seja na vida real, acabaria louco porque eu quereria ter a pretensão de descrever o aspecto dessas gentes que formam a Humanidade inteira.

Para educar um amador no conhecimento dos typos, afim delle ficar sabendo, dentro de algum tempo (um anno no minimo) o que fulana parece ser, o que sicrano poderia parecer, só mesmo carregando-o para a rua e dizendo-lhe:

— Repara como aquelle sujeito que está ali daria a apparencia perfeita de um vigario, si se mettesse numa batina. Nota como aquelle que está junto daquelle pequena de azul se assemelha extraordinariamente com Pedro II. E já tem até as barbas!

O verdadeiro conhecedor do Cinema tem de comprehender que o que faz o artista nesse Cinema não é o que elle quer, mas o que as condições physicas desse futuro artista querem.

Aquelle cego, por exemplo, que fica todo dia na rua do Ouvidor a apregoar os bilhetes de loteria. Não poderia elle servir para o Cinema? Por que não? Em um detalhe emocional de uma pellicula ainda mais emotiva, aquelle cego poderia fazer em um dia, com a ajuda do seu typo e do Cinema, o que não faz em um mez com o concurso das loterias.

No Cinema, a questão toda reside em o artista possuir o typo necessario para o papel que desejamos seja interpretado, o que o interprete desse papel tem que fazer, como se deve mo-

ver, etc., tudo isso é apenas o encargo do director, dito ao artista no momento exacto de se rodar a manivela. A leitura do scenario não tem por fim dar a conhecer ao interprete o que elle deve fazer em tal ou qual scena, como no theatro, não! Essa leitura tem apenas por fim fazer com que o artista se compenetre do "espirito" do typo que elle vai incarnar. Supponhamos um film brasileiro para exemplo do que eu venho frizando, "Barro Humano", por exemplo. Pergunto eu agora: porque foi a Eva Nil chamada de Cataguazes até o Rio para tomar parte em uma pellicula que lhe era completamente estranha? Respondo: porque só o typo della, Eva, estava de accordo com o typo exigido pelo scenario de "Barro" escripto aqui pelo meu inolvidavel amigo, o P. V., a quem até me esqueci de mandar um telegramma de felicitações... mas elle não se zanga por tão pouco.

Mas voltando ao assumpto: logo foi o typo da Eva que impoz a interpretação della. Mas o scenario do P. V., cujas iniciaes tanto podem ser Pedro como Paulo, mas que não deixa por isso de ser um Apostolo do Cinema, foi-lhe lido. E a filmagem? A filmagem foi feita dizendo-se, na hora de se girar a manivela, como Eva tinha que chorar, como Eva tinha que tocar piano, e assim por diante.

E aqui entre parenthesis, apesar de nada ter que ver com o assumpto que venho tratando, não me posso, furtar a elevar, com um calice de champagne entre os dedos, um brado de louvor aos nossos interpretes do Cinema Brasileiro.

— E' a todos vós, artistas do Cinema Brasileiro que dirijo estas minhas palavras. O typo já nasce com a pessoa. A interpretação não passa de uma série de explanações e indicações feitas pelo director, antes e durante o rodar da manivela. Mas saber dar Vida a essas explanações, a essas ordens? Ah, não! Ahi está a Arte, ahi está o ser-se Artista! E vós o sois! Saber-se dar vida a uma ordem do director; saber-se chorar quando elle manda que se chore; saber-se pensar no idolo ausente que se encontra talvez nos braços de uma outra, quando elle ordena que se pense nesse idolo ingrato; saber-se abraçar, tomar entre os braços a cabeça do adorado infiel mas regenerado pelo amor, e dar-se a esse abraço uma expressão de verdadeira Arte; saber-se ter odio do nosso melhor amigo quando o director assim ordena; sa-

ber-se apresentar uma physionomia de cynico quando não se passa de um burguez pacato e sem desejos de grandes conquistas; é nisto que está Arte. E, pois que é nisto que está a Arte; e, pois que eu sei que todos vós filhos deste grande Brasil, sabeis collaborar com o director para a realização dessa Arte que me permittais erguer esta taça ao vosso TALENTO!

— A ti, Eva!
— A ti, Lelita!
— A ti, Nita!
— A ti, Reynaldo!
— A ti, Lia!
— A ti, Sorôa!

— A todos vós, Fantol, Serrano, Araújo, Franco, Côrtes Real, a ti Zango, a quem agradeço em publico a tua dedicatória:

SALVE!

EVA NIL NUMA SCENA DE "BARRO HUMANO"

(Cinearte, v.3, n.152, jan. 1929)

(POR SERGIO BARRETO FILHO EXCLUSIVO PARA "CINEARTE")

Seria inútil querer explicar aos "fans" que me lêem o significado da palavra locação na terminologia cinematográfica. O "location" ou a "locação" para adaptarmos o termo americano à nossa língua é nada mais que um local, sempre um exterior neste caso, que melhor vá de acórdão com as exigências do cenário.

Trazido para o português, a palavra locação sugere a escolha do local, quando no inglês ella apenas quer significar o tal local já escolhido para os fins visados. É essa a razão de se dizer: "Joan Crawford está em locação" perto de Santa Monica com John Oakie..." Isto quer dizer que ella está filmando perto da praia de Santa Monica, em uma locação escolhida por lá.

No Cinema de Amadores havendo, como já fiz ver tantas vezes uma preocupação de se evitarem os interiores, por motivos aliás de economia, as locações, ou por outra, os taes locais onde primeiros-planos, meio-planos, panoramas, bustos, scenas inteiras, têm que ser apanhadas, adquirem uma importância inaudita, e, intrinsecamente, a escolha desses mesmos locais.

No Cinema Profissional, essa escolha está sempre sujeita a um membro do Studio que é quasi sempre um conhecedor profundo do paiz em que esse Studio se acha, bem como um verdadeiro "travelling-man": um homem que tenha viajado e que possa dar todas as informações de um verdadeiro "tourist", de um verdadeiro guia em certos casos, e, às vezes, de um verdadeiro geographo.

É preciso que seja um bom desenhador de plantas, pelo menos de "croquis", um homem que possa, com as informações de outrem reconstruir uma cidade no seu traçado geral, e assim por diante.

A importância de tudo isso e a responsabilidade que pesa nesse membro do "unit" é fácil de ser compreendida; não é a tã que se desloca toda uma companhia cinematográfica para um lugar distante afim de encontrar lá o que se procura. A questão não está em encontrar; está em ter-se a certeza de que se vai dar de cara com o que se quer. Uma praia de piratas à moda do século XVII, umas dunas que possam passar por um deserto arido, uma floresta a dois passos da cidade mas que vá representar nada mais que um "sertão", a fachada de um "bungalow" que vá impressionar o cérebro do espectador como o exterior de um interior já filmado, tudo isso representa para o verdadeiro conhecedor do Cinema uma verdadeira epopéia de conferências e discussões no acto da filmagem das locações.

O director, aquelle potentado sómente submisso à Lei da Propriedade (e neste caso o dono da "fabrica cinematographica não é elle) influe, conforme já disse, na escolha dessa locação. O director influe em tudo no Studio desde que o dono desse Studio lho permita; seria portanto um milagre que não influísse na escolha de uma e de todas as locações.

O homem que conhece os lugares e os accidentes geographicos do paiz, ou melhor dizendo do terreno, tão bem como um verdadeiro explorador, apresenta ao director as photographias, os "croquis" e os levantamentos de plantas que dêem a idéa do lugar. O director tem apenas um partido a tomar, como é natural: o de fiar-se nas indicações que o seu guia lhe dá. "Poderi encontrar aqui os aspectos floridos

O desenvolvimento do Cinema de Amadores no nosso Paiz

Uma Questão de bom gosto: A locação

EM "BRAZA DORMIDA". A ESCOLA DE "LOCAÇÕES" FOI RIGOROSA. HUMBERTO MAURO E EDGAR BRASIL CORTARAM AS MAIS LINDAS PAIZAGENS DOS ARREDORES DE CATAGUAZES.

que desejo, cheio de mangueiras ou laranjeas?" "Pcr creto?" respondem-lhe. "Certifique-se o Sr. mesmo". E temos o nosso director em viagem, á procura de um local para isto ou para aquillo, etc.

Eu não acredito que a mudança dos Studios cinematographicos americanos, nas vespères da Grande Guerra, de New York para Hollywood tivesse sido apenas a consequencia do sol da California; na realidade, Griffith viu isso e compreendeu, n'uma época em que o uso da luz artificial seria considerado uma loucura, que o sol de California era o sol que lhe convinha. Mas ninguém me tira da idéa que elle também tivesse visto a facilidade de se escolhem boas e bellas locações nessa California, e durante um tempo em que se empregavam mais locações do que hoje.

Sim, porque hoje, afinal de contas, quando se trata de pegar umas scenas a bordo de um veleiro, evita-se o mais que se pôde ter-se mesmo que se recorrer a uma locação, dentro de um veleiro de verdade, ao lago da costa californiana; constrói-se a réplica do castello da pópa perto de uma praia, e temos á noite, com reflectores, machinas de fazer vento, machinas de chuva e machinas de trombas d'agua, uma verdadeira tempestade em alto-mar.

O grande valor da California, o factor da California, o factor maximo do seu successo na industria do film reside justamente nesse amontoado de praias e rochas, estradas e montanhas ao sabor e á vontade do director. Não sei si vocês já se esqueceram das produções do anno de 1918. Naquelle tempo não havia "campeões" mas havia bellos films, isso havia, e locações tão bem escolhidas como as de hoje.

Porque, é preciso fazer notar esse facto: as locações, ao contrario de todos os outros ramos da technica cinematographica, não evoluem. Enquanto o scenario se vai aperfeçoando na mão do scenarista, enquanto a iluminação se vai tornando cada dia mais perfeita, enquanto a propria photographia cada anno inventa meios novos que permitam á camera "seguir" o artista nos seus passos, na expressão simples e lata da palavra, a locação é sempre a mesma porque a Natureza não differe muito em quinze ou vinte

annos de vida... Mas voltemos aos nossos films de 1918. Onze annos. Eram films que podiam ser ainda mal scenarizados, ainda em evolução, ainda sem os "detalhes" que fazem a loucura do fan de hoje, ainda sem isto ou sem aquillo; mas... estamos falando de locações apenas. E por isso vou citar algumas para vocês refrescarem a memoria. Lembra-se de "O Ultimo Raid do Zeppelin LZ-7"? Foi o "Azas" de 1918. Quem dirigiu foi o proprio Thomas Ince já fallecido. Os "stars" eram Enid Markey e Howard Hickmann. O film foi estreado em 4 de Abril do anno mencionado em um Cinema hoje desaparecido: o velho Odeon. Pois esse film tinha locações verdadeiramente captivantes.

Nesse mesmo anno de 1918 a Paramount fez exhibir, no Phoenix, Mary Pickford em "Madame Butterfly". Cito este exemplo para fazer o confronto com o outro. Naquelle, o film apresentava o Zeppelin entrando no seu hangar, evoluindo, etc., e tudo isso dentro de paizagens (locações) realmente bellas; na "Madame Butterfly" não se podem obter termos de comparação porque os jardins japonezes são construídos, os efeitos são obtidos por verdadeiras montagens.

De modo que um não pôde ser posto ao lado do outro.

"O Matador de Gigantes" da Fox. Eis outra pellicula que apresentou no mesmo anno mencionado, ha onze annos, locações notáveis. "O Matador de Gigantes" pertenceu á série de contos para creanças com Jane e Katherine Lee.

Ainda poderia mencionar, sempre no mesmo anno, "Sereias Humanas" da Universal, com Jack Mulhall, e "Uma Filha dos Deuses" da Fox com Annette Kellerman; ambos apresentaram locações á beira-mar, perto de rochas, penhascos, etc., dignos de serem mencionados ainda hoje.

Hoje em dia, não haja duvida, as locações têm uma certa superioridade; mas essa superioridade não é devida a um progresso realizado pelas proprias locações, ou melhor dizendo, pelo aperfeçoamento do seu methodo de escolha. Essa superioridade é devida á propria photographia e ao verdadeiro tumulto de angulos e "flous" que atacaram essa photographia de um certo tempo para cá. Interessante de se notar: o francez tem um gosto especial de escolher locações, mas como Cinema para elle é mesmo fazer linguica ou "hot-dog", por isso nem ligam... O francez poderia escolher locações bellissimas como de facto escolheu no principio, mas elle não sabe o que é Cinema, e é ali que o negocio encrenca...

Quando aquelle membro da comitiva de Hoover, ainda ha pouco, saltou no Cães do Porto e disse que, si pudesse, transplantaria todo o material da sua matriz para o Rio, elle não fez mais do que affirmar uma verdade incontestavel e que só os cegos não pôdem perceber: a cidade do Rio de Janeiro é em tudo superior a Los Angeles para os fins da industria cinematographica. A uma hora "no maximo" do centro da cidade pôde-se encontrar a floresta virgem; pôde-se encontrar oceano, bahias, ilhas, praias desertas, cidades, arrabaldes, enfim: "tudo quanto requerem as mais diversas espécies e modalidades de locações".

O Rio de Janeiro em seu perimetro urbano, suburbano, ilhas e portos visinhos, praias, e Cidade de Niterov apresenta para o amator a maior variedade de locações com que elle poderia sonhar em todo o mundo. Como uma especie de verdadeiro exemplo, lá vai esse conselho: Tome o bonde de Jardim-Leblon na Galeria (Termina no fim do numero)

Cinema Brasileiro

(De PEDRO LIMA)

nedetti Film varios "tests", mas até agora ainda não foi encontrado quem podesse servir para as condições estipuladas.

Carmen Santos já iniciou a filmagem de sua nova produção independente, cujo título é "Lábios sem Beijos".

E' uma historia moderna, repleta de incidentes interessantes, mostrando a mocidade de hoje, com os seus prazeres e as suas magoas...

Será galã deste film, Paulo Morano, que fez parte do "unit" da Benedetti, tendo mesmo apparecido na scena da piscina de "Barro Humano".

E' aquelle rapaz que apparece dansando dentro da piscina, papel este que marcou a sua estréia no Cinema...

A empresa que Carmen Santos acaba de organizar, é uma das que possui actualmente os melhores aparelhamentos cinematographicos, que estão entregues á direcção de Edgard Brasil, que operou os films "Brasa Dormida" e "Sangue Mineiro", da Phoebe de Cataguazes.

"Religião de Amor", tem quasi terminado o trabalho de camera.

As scenas religiosas do film, as mais difficeis de serem tomadas, já foram iniciadas, esperando Gentil Roiz acabal-as ainda esta semana.

Esta produção da Aurora Film será a melhor que o director de "Altare da Praia" e outros films pernambucanos terá apresentado, como prova de que soube acompanhar o desenvolvimento que o nosso Cinema vem tendo ultimamente.

No elenco do film, que consta de Gina Cavallieri, Stella Mar e Raul Schnoor, foi incluída Esperança de Barros, que vem se notabilizando nos papeis de

NITA NEY

A Benedetti Film está em preparativos para a filmagem de sua nova produção *Cinearte* intitulada "Saudade".

Este film, que terá o mesmo "unit" de "Barro Humano", irá trazer sensacionais revelações ao publico, apresentando algumas novidades para o nosso meio de Cinema. Quanto ao elenco do film, ainda não está definitivamente escolhido.

Tudo depende da escolha do novo galã, que sirva para o typo preciso no film.

Toda a semana tem feito a Benedetti

RONALD ALENCAR, ELISA BETTY E OUTROS, NA "ESCRAVA ISAURA".

SERGIO BARRETO FILHO, ENTRE ARTISTA E FIGURANTES DA "A IDADE DAS ILLUSOES".

creadinha, com o seu typo moreno e cheio de personalidade. Como é sabido, Esperança de Barros ia ser a estrellá do film "Flor do Pantano", da A. U. B. que não poudo terminar a filmagem devido a certos elementos existentes, que causaram a dissolução da empresa.

Mas, revelada mesmo assim ao nosso Cinema, Esperança de Barros ficou na nossa filmagem. Sem fazer questão de papeis de destaque, porém, procurando sempre amparar o nosso Cinema, já prestou seu auxilio a "Barro Humano", foi um estímulo a

AMATEUR CLUBS

League Service

THIS DEPARTMENT of AMATEUR MOVIE MAKERS is devoted to news and to occasional suggestions which may be of benefit to amateur clubs. It is, however, not the only aid which clubs or those wishing to form clubs may obtain. The Amateur Cinema League maintains a club consulting service which is available without charge to all amateur clubs and to League members who may wish to organize clubs. If you wish that assistance you have only to write to the *Club Consultant*, Amateur Cinema League, 105 West Fortieth Street, New York City. He will advise you concerning club organization, club conduct, photoplay production and technical details connected with production.

Advanced Cinematics

AN amateur group in Rochester, N. Y., seeking true cinematic values, is producing a film version of Edgar Allen Poe's *Fall of the House of Usher*. The story, retold in a highly stylized form in order to interfere as little as possible with cinematic expression, is divided into three episodes, the first covering the arrival of the visitor and the death of Lady Madeline, the second, the mental conflict of the brother and the resurrection of Madeline, and the third the visitor's flight and the destruction of the house.

Special effects are frequently used to enhance the emotional force of the dramatic situations; the lighting is nearly all artificial, both arcs and incandescents being employed. A soft effect was obtained by using a 43 mm. f.1.5 lens. Melville Webber has the direction, settings and costuming,

AN IMPRESSIONISTIC SET
for the *Fall of the House of Usher*

J. S. Watson, jr. photography and lighting while the cast is made up of Herbert Stern as Roderick Usher, Hildegard Watson as Lady Madeline and the housekeeper (seen only in shadow) and Melville Webber as the visitor.

One-hundred-sixty-four

Edited by Arthur L. Gale

LADY MADELINE RISES FROM THE TOMB

Interesting Cinematic Treatment of Edgar Allen Poe's *Fall of the House of Usher* Now Being Produced by an Amateur Group in Rochester, N. Y.

Hartford Organizes

ENTHUSIASTIC amateurs of Hartford, Conn., at a meeting February 8, in the Harvey and Lewis Company Building, formed a city wide amateur movie club. Hiram Percy Maxim, president of the Amateur Cinema League, opened the meeting, serving as temporary chairman, pending the election of officers. A. H. Dockray, of the Eastman Kodak Company addressed the meeting and amateur films were shown, the prize for the best presented being won by Robert Morris. Officers elected are Robert Morris, president, F. N. Tilton, vice-president, F. L. Way, treasurer, H. E. Cowles, secretary and L. W. Hatrey, editor. A committee was appointed to prepare the program of the next meeting and to submit names of prospective members.

Thames on Fire

THE film division of the Reading (England) Dramatic Society, with one amateur photoplay already to its credit, has enlarged and organized under the name of the Thames Valley Photoplayers. A committee is at work on another photo-

play the production of which will begin round Easter time. The first production of this British group was a two-reel comedy on 35 m.m. film, *The Flower Show*; months of hard work preceded its release, special sets were erected, a hundred extras were used for one scene alone, local enthusiasm causing them to come forward and the Reading Constabulary even took part in the action. Direction was in the hands of H. Clifford Humphrey and E. C. Browne and E. G. Long did the camera work. The club has a staff of six technicians.

In Miniature Playhouse

THE last meeting of the Philadelphia Amateur Motion Picture Club was held in the "Model Theatre", a miniature picture house of that city. In this little theatre, complete in every detail, although seating only twenty persons, a varied and interesting program was offered. James E. Richardson, talking machine expert, spoke on the correlation of music and motion picture action; an extensive demonstration of lighting effects was given by Elias Nusbaum, followed by the screening of both amateur and professional films by

J. W. Robbins. The meeting ended with an open discussion of various types of screens led by Mark Schwab.

Feminism at New Haven

AT a recent program of the Motion Picture Club of New Haven, the screening of the 1927 *Bandbox* was featured. This film was produced and photographed by the women of the club, the masculine members not having been allowed to know anything about it until it was shown at this meeting. It is a study of recent feminine fashions. The program included the exhibition of *The Norfolk Case*, a photoplay produced by the club for the Photoplay Magazine contest and the Club Newsreel of New Haven events.

Western Massachusetts

THE dramatic division of the Movie Club of Western Massachusetts has been active. The scenario and working script of *Plenty of Jack* has been written by a club group and production is under way. All the work, except laboratory processing, will be done by club members. *From Poverty to Riches*, the club's first photoplay was shown at a recent meeting. With their first film already produced, the Western Massachusetts group is now working for smoother technique.

Rochester Active

THE Rochester Cinema Club has been formally organized and has had two meetings. Sixty-nine mem-

bers were present at the last meeting where Dr. C. E. K. Mees, scientist of the Eastman Kodak laboratories, lectured on "The Formation of the Photographic Image," using motion pictures made at Kodak Park illustrating by microscopic photography the actual turning of gray particles of photographic sensitized material to black in the developing process. This is the first time such a film has been shown. *Hey Hay*, the second release of the Motion Picture Club of the Oranges, was screened before the club. In preparation for photoplay production, an exhibition of unusual professional films is to be given soon. The officers of this club are George Eastman, honorary president; Dr. C. E. K. Mees, president; Mrs. Helen Probst Abbott, vice-president, and George W. McBride, secretary-treasurer.

In Wilkes-Barre

FRED C. JAYNE and Ace Hoffman. League members are actively at work forming an amateur movie club in Wilkes-Barre (Pennsylvania). The Wilkes-Barre Camera Club has offered its cooperation and a meeting place. Mr. Hoffman offers extensive equipment for filming interior scenes if the club, when organized, will produce a photoplay.

THE POWER OF SUGGESTION THROUGH SHADOWS IS FORCEFULLY UTILIZED IN THE ROCHESTER VERSION OF *The Fall of the House of Usher*

Chicago Thriller

THE Movie Makers Club of Chicago has announced for its next meeting a Surprise Evening. Members were requested to bring their cameras and have been told nothing of the program. We hazard the guess that there is an arc-light hidden somewhere in the lens pile.

South Bend Seething

A COMMITTEE of enthusiastic South Bend (Indiana) amateurs is at work on club organization writes J. Emerson Kurr, of that city. The committee includes several South Bend women movie makers.

Morris Heads Club

THE members of the Amateur Movie Makers Club of California (San Francisco) have elected Charles S. Morris president and plan an active membership campaign to insure attendance for future meetings, programs for which are already arranged.

Nazira Premiere

MARCH 31 has been definitely set as the date and the New Century Club, 124 South 12th Street, Philadelphia, as the place for the first public presentation of *Nazira*, produced by the Zutto Players of Philadelphia. Amateur Cinema League members are especially invited by the club to be its guests on this occasion.

(Continued on page 201)

One-hundred-sixty-five

JORGE JULIEN, O DIRECTOR E J. LAND O OPERADOR DE "INGENUIDADE".

Conforme prometti no ultimo numero de "Cinearte", tomo desta vez, para assumpto da nossa chronica, a carta que o amigo e collega Jorge Julien me fez, para participar a filmagem de mais uma peçucula de amadores.

Transcrevo para as nossas columnas a missiva do amador Julien, interrompendo-a apenas, aqui ou acolá, afim de applicar-lhe os meus comentarios pessoais, ou para responder a uma ou outra indagação do proprio Jorge Julien.

O primeiro paragrafo da carta do nosso amigo é assim (como direi?) um pouco benevolo demais. Sinto-me até um tanto embaraçado, ao transcrever-o para estas columnas.

Mas vamos por a modestia a parte e transcrever-o —

"Prezado Sr. — Um amador que trabalha com uma camara, seja ella qual fôr, e que está fazendo um film, e que s'interessa com os resultados obtidos no final da operação, nunca deveria deixar de gostar desses artigos. Deveriam lê-los, relê-los, procurar comprehender muito bem o que elles encerram. Quando encontro um artigo illustrado com graphicos, fico satisfeito porque nada mais me agrada como um artigo instructivo acompanhado de graphicos escriptivos".

Neste ponto da missiva, pergunto a mim mesmo o que devo responder ao collega que me escreve. O gosto, parece-me, depende da vontade e não do dever. De uma coisa tal como destes artigos, gosta quem quer. Ninguém é obrigado a gostar delles; e, si não fôr a aceitação que têm tido, sendo que essa carta do collega Julien é disso uma prova, eu lhe garanto que já teria abandonado o meu posto aqui no "Cinearte". No ponto, porém, a que chegámos, fazer isso, a não ser que se tratasse de uma força maior, seria o mesmo que lancar um signal de desprezo, um insulto, á face de todos os amadores do Brasil.

Continuando, porém. Então o amigo "goza", quando apparece um artigo com os respectivos graphicos? Muito contente por saber disso. Repare que o amigo, com isso, o que faz é encorajar-me para que arranje mais artigos e para que desenhe mais graphicos.

"Recomecei a filmagem do meu film, e com grande satisfação communico-lhe que melhor não podia ser; correu tudo ás mil maravilhas, apesar dos cabellos branquearem de tantos excessos. A gente não deve gritar com os artistas, é a primeira vez que "posam" para uma camara, têm medo dos olhos indiscretos dessa camara, apesar d'eu não saber porque. Não é bicho que morda..."

Sim! Não é bicho que morda. Mas olhe, amigo Jorge! Não é verdadeiro "fan", quando entra em contacto pela primeira vez com a objectiva da camara, tem assim uma impressão semelhante ao collegial catholico que vai fazer a primeira communhão, de accordo com os ritos da sua crença.

Isso de gritar com os artistas, por seu lado, não é serio. E' preciso a gente dar o desconto, por que o artista nem sempre é um genio. E depois, amigo, em materia de Cinema, quem possui uma cabeça só para adorno não vai pra frente... Olhe: uma vez, alguns annos atraz, uma revista americana fez uma "en-

HELENA JULIEN E NINO CAVALHEIRO NUMA SCENA DO MESMO FILM.

"Como estou quebrando a cabeça com o Cinema Falado de Amadores, queria saber si os discos virgens que as casas do ramo vendem já vêm sulcados, isto é, com os sulcos. Estou quebrando a cabeça e creio que faço alguma cousa sobre o Cinema Falado de Amadores; mas por enquanto ainda não me decidi. Mais tarde lhe darei noticias a respeito".

Escute, amigo: vamos falar um pouco sobre o phonographo. Nos Studios phonographicos, a gravação é feita toda ella pelo processo electrico. Este processo pôde resumir-se no seguinte:

Deante do microphone electrico, o artista canta ou recita o seu trecho. As ondas sonoras, transformadas pelo microphone em vibrações electricas, correm pelo fio electrico até uma outra sala, onde fica o qual regula a altura do som, por intermedio do que se chama o "controller". Assim pois, o som é gravado apenas na altura conveniente á reprodução posterior; nem alto demais, nem baixo de menos. Essa gravação é feita por uma agulha sensibilissima, adaptada á ponta de um "pick-up", que é o reproductor electro-magnetico. Um amplificador igual aos usados nosapparehos de radio, bem como um alto-falante permitem ao "gravador" controlar a altura do som enregistrado pelo "pick-up".

Esse som, transformado pelo microphone em ondas electro-magneticas, passa pois pelo amplificador, desse vai ao alto-fallante, é ouvido pelo "gravador", sendo controllado então na sua altura, é levado ao "pick-up", faz vibrar a agulha, e grava então o trecho executado nos sulcos já preparados de ante-mão na superficie de um disco de cera, sendo que a gravação é produzida aos bordos do sulco e não no fundo, e sendo tambem que essa gravação é produzida no sulco em uma especie de linha sinuosa. D'ahi, quanto mais alto será o som gravado.

Após a gravação no disco de cera já sulcado, este é levado ao laboratorio chimico, onde, por um processo de galvanoplastia, a cera é metallisada. E por fim, mettido numa prensa, o disco de cera metallisada, denominado "a matriz", vai servir, tal como o negativo photographico, para a impressão de tantos discos quantos se julgarem necessarios. Dessa vez porém, o disco já não é de cera. E' fabricado com uma pasta dura de ebonite. E eis pois, em resumo, como se fabrica o disco phonographico.

Agora, pergunta o amigo Julien si o processo Kodacolor pôde ser adaptado á Motocamera Pathé.

Não, respondo. Primeiro porque o film Kodacolor é um film especialmente preparado para o dito processo. Segundo, porque ha a necessidade absoluta daquelle philtro em tres cores, ao qual me referi quando expuz as bases do Kodacolor. Seria absolutamente impossivel adaptar o philtro á objectiva da Motocamera Pathé. E mesmo que assim fosse possivel, onde encontrar o film Kodacolor, mas com uma largura de 9 millimetros? E depois, como projectal-o, si haveria a necessidade de outro philtro? Seria uma utopia pensar em tal adaptação. A Kodak e a Pathé são incompativeis. Tanto que os films Pathé, em New York, não são de 9 mm., mas de 16, como prova o catalogo que eu tenho aqui sobre a meza.

(Termina no fim do numero)

HELENA JULIEN

CINEMA DE AMADORES

(De SERGIO BARRETTO FILHO)

quête" entre os artistas de Cinema de Hollywood, para vêr até que ponto ia a intelligencia delles. Pois os resultados foram todos positivos. Empregaram "tests" intellectuaes, e os artistas, entre os quaes estavam Mary Pickford, Betty Compson, Tom Mix, Pola Negri, etc., sahiram-se optimamente de todos elles.

"Seguem, junto a esta, umas photographias, e, desde já, agradeço a publicação. Na primeira estamos eu, como director, J. Land, como operador, e mais um companheiro, como ajudante de operador. A segunda é uma scena do film com Helena Julien e Nino Cavalheiro. A terceira é Helena Julien, a interprete de "Ingenuidade", o film a que me refiro".

Muito bem. Todos os amadores gostarão de apreciar es seus photos. A Sta. Helena (sua irmã, por acaso?) é muito photogenica e tem um typo agradável. O photo n. 3 é o que mais agrada. O seu film, "Ingenuidade", tem pelo visto um ambiente campesino, e será, parece, a "Alma Camponeza" do Cinema de Amadores.

Filmando "Medo", primeira produção do Cine-Club de Porto Alegre. O interior acima conseguiu-se encostando uma porta a um muro e completando a montagem com cortinas. Notem-se os reflectores com a lampada Nitraphot e a camera Cine-Kodak.

Recetido de Satiro Borba, um dos amadores que melhor têm compreendido as nossas palavras de incentivo, o artigo sobre o Cinema de Amadores que a seguir offerecemos aos nossos amigos e colegas, com o desejo sincero de que as suas palavras sejam bem recebidas, e os seus conselhos bem acolhidos por todos.

A Satiro Borba, que nos promete uma série de colaborações, os nossos melhores agradecimentos.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES EM TORNO DO CINEMA DE AMADORES NO BRASIL

Antes de dizer duas palavras sobre tão importante assumpto é mister fixar que estas conjecturas referem-se sómente ás organizações de amadores, tendo em vista que um amator isolado não poderá competir com um núcleo de amadores bem orientado e disposto, já pela falta de colaboração, já pela deficiência financeira, cuja relação, neste caso, poderá se representar pela proporção de 1 para n, variando este de dois até ao infinito.

Discutir aqui as vantagens de taes organizações seria desnecessario, porque todos os amadores de facto estão perfeitamente ao par do que seja o Cinema de amadores no Brasil. E' uma classe que apenas começa a apparecer e por isso deve merecer dos seus primeiros compenches o maximo cuidado e a melhor attenção, afim de que os primeiros trabalhos que appareçam sirvam de incentivo e não de desanimo aos novos adeptos que porventura venham a apparecer.

Futuramente, quando tivermos firme o nosso Cinema de Amadores, poderemos obter tambem a organização de clubs, como se ha em alguns paizes da Europa e da America do Norte, que, em determinadas épocas, insituem concursos cinematographicos com valiosas recompensas aos primeiros classificados. E' inutil fazer ver ao leitor o impulso que tem o Cinema de Amadores em face de taes clubs. Cada "productor", si assim se p-de denominar, se esforçará o mais possivel por supplantar os seus "concurrentes" e dahi a perfeição cada vez maior dos trabalhos.

Além disso, o amator que tomar a serio o desempenho de suas obrigações como "operador", "director", ou qualquer outro cargo que occupar na "produção", terá cumprido com um dever de patriotismo, qual seja o de auxiliar a industria nacional cinematographica, pois desta modesta classe que

CINEMA DE AMADORES

(De SERGIO BARRETTO FILHO)

é a dos amadores é que sabem os profissionais, que mais tarde não de ser os verdadeiros propugnadores desta formidável industria de propaganda internacional.

O Cinema de Amadores pode, tambem, ser o ponto de partida para o estudo de usos e costumes, quando se tratar da filmagem de algum facto de uma época differente da nossa, em que seja necessario entrar em scena e guardar roupa daquelle tempo, ou mesmo a reprodução de um quadro celebre, de uma escultura ou de um trabalho architectonico.

A produção de um film de enredo empreendida por um grupo de amadores bem dispostos e bem orientados não é cousa muito difficil de se conseguir. Apenas um pouco de cuidado na selecção dos typos, uma direcção

intelligente e um bom trabalho de operador é o bastante.

Lembra-me agora a primeira produção em que tomei parte. Que de difficuldades se nos apresentaram para a filmagem. A par do desconhecimento tecnico em que nadavamos, a curiosidade dos transeuntes que se amontoavam em redor de nós, apesar do local ser um tanto ermo. Foi por occasião da filmagem de "A ponte fatidica", no Rio Grande do Sul. Acresce que havia no enredo um papel caracteristico que despertava a attenção e a risota dos bastidores, tornando mil vezes mais difficil a interpretação. Este papel havia sido confiado a mim, que o ia desempenhando na medida do possivel. Confesso que passei um máo bocado quando me atirei de uma altura de oito metros dentro de um riacho com dois metros apenas de profundidade, e tendo a perna direita amarrada para fingir de pernetta.

Mais tarde, com a organização de um club de amadores, removemos em grande parte as difficuldades principaes, passando a trabalhar mais desembaraçadamente, tanto por dispormos de mais experiencia como por termos escolhido um enredo mais facil e com poucos personagens. Mesmo assim os imprevistos desagradaveis andavam á sobra. Assim, durante uma madrugada em que sahiamos para filmar uma scena especial, com um gallo embaixo do braço e uma maleta na mão, fomos detidos por um vigilante nocturno que nos estragou o dia de filmagem e nos fez passar por um máo quarto de hora.

Impeçhos como esses surgem a cada passo na trilha do amator. Mas com geito e paciencia resolvem-se todas as difficuldades. E' por isso que hoje, enquanto preparo o enredo de um proximo film já estou pensando nas possibilidades da execução e na maneira mais pratica de levá-la a bom termo. Não ha de faltar á ultima hora um policial — que não foi chamado — para prender-nos por nos ver de garrucha na mão encostado a um muro, ou um proprietario exaltado — quando menos se espera — a nos dar um tiro de sal por nos ver transpor a cerca de sua propriedade.

Tornando ao assumpto passo a descrever a maneira pela qual se collocar entre os methodos mais praticos, tanto pela facilidade que dá ao desmenho como pela simplicidade de sua divisão.

Partamos do principio, isto é, do "projecto", que deverá ser o primeiro pensamento de quem quer se

metter na camisa de onze varas que é a Cinematographia.

Dito "Projecto" constará de duas partes: "Orientação" e "Execução". A primeira vista, a segunda parte se nos afigura uma consequência da primeira. Entretanto, entre ambas medeia uma grãds distancia. Note-se, portanto, que a orientação deve ser tão perfeita e segura quanto possivel, afim de que durante a execução não se tenha de latetear uia descuido que porventura tivesse havido. Estudemos, pois, cada uma das partes com particular attenção.

A "Orientação" com-se de cinco pontos, cada qual mais importante, que são, por ordem de necessidade:

1. — "Camara e Projector" — Esta é a parte primordial de todo o projecto. Por isso deve-se ter o maximo cuidado na sua aquisição. Nem se deve munir de um aparelho muito pequeno, não satisfaria, nem de muito grande que acarretaria, em virtude do preço do film, uma despesa enorme no "Orçamento", de que trataremos mais adiante.

A objectiva é o que deve merecer mais cuidado de parte do amator por isso que é a parte mais importante de toda a "engrenagem". Seria preferivel trabalhar-se com duas objectivas, uma normal, para filmagens communs, e uma telephica, si houvesse em praça, para filmagens especiaes. Um filtro de lous para nuvens ao lado de alguns rolos de film, completa a bagagem do operador. Muitas vezes, durante a filmagem, acontece notar-se a falta de mais alguns utensilios necessarios. Porém o amator intelligente com facilidade remediará a falta de um para-sol ou de uma plataforma panoramica ou de um photometro, etc.

2. — "Enredo e Elenco" — Estão aqui duas cousas em que nunca pensa o amator que se dispor a fazer sózinho um film de enredo, por julgar que á ultima hora seria facil de conseguir um e outro. Puro engano. O enredo, por ser a alma do film deve ser a parte do projecto que demande mais estudo e meditação, e o elenco, por ser o que mais apparece, necessita sermeticulosamente escolhido. O enredo deve ser leve, de um assumto commum, sem complicações, que bem desenvolvido seja de molde a attrahir a attenção do espectador, e, para evitar transtornos, que tenha poucos personagens, tres ou quatro apenas, mas que sejam typos bem escolhidos e cada um dentro do seu papel. Por exemplo, não devemos collocar

(Termina no fim do numero)

Em "A Ponte Fatidica", na primeira versão, o villão (Satiro Borba) é desmascarado pelo herói (Antonio Diomedis) offerecendo-lhe luta. Na segunda versão essa scena foi supprimida.

Filmou-se o interior acima com luz combinada.

19. Filmando *Medo*, primeira produção do Cine-Club de Porto Alegre;
Em "*A ponte fatídica*", na primeira versão, o vilão (Satiro Borba) é desmascarado pelo herói (Antonio Diomedis)
- (*Cinearte*, v.6, n.260, fev.1931)

Maquillagem

Com dois números de antecedência, publicamos aqui a primeira parte da nossa prometida explicação a respeito da arte da maquiagem no Cinema. Vamos agora apresentar aos nossos leitores a segunda parte do artigo, fato é, o modo como se devem usar pós e cosméticos com sucesso completo.

Em primeiro lugar, todo o rosto a descoberto é perfeitamente limpo. Em seguida, faz-se uma massagem com o "cold cream" até que uma certa parte desse creme seja absorvida pela pele. Com o auxílio de uma toalha, retira-se então todo o resto do creme, o que se deve fazer com muito cuidado, para que não fiquem riscos de creme sobre a pele do rosto.

Em seguida, as atrizes tomam o "grease paint" de cor amarela, e os actores o mesmo "grease paint" porém de cor alaranjada, e cobrem com elle toda a pelle do rosto (incluindo as pestanas e os lábios), toda a pelle das orelhas, do collo, e dos braços. O fim d'esta operação é fazer com que desapareça completamente todas as diferenças de cor naturaes que se podem notar na pelle do Homem e da Mulher. O resultado é sempre cómico de se observar, porque os olhos apparecem diminutos e a face toma uma expressão irreel, devida á cor do "grease paint".

Aplicar-se a "grease paint" mencionada, a qual vem em longos bastões em regra geral, fazem-se alguns toques com o bastão, cinco ou seis sobre a face, pescoço e orelhas, e em seguida vai espalhando-se a graxa com a ponta dos dedos, em forma de círculos concentricos, sobre toda a face. É importante que essa graxa seja espalhada com bastante cuidado na linha da cabelleira que fica sobre as fronte, ou de outro modo poderá apparecer uma linha branca de aspecto feio.

A maquiagem detalhada é a operação que vem em seguida, e a sua regra mais importante resume-se em começar essa operação pelos olhos. Estes são os meios mais importantes de expressão que o artista possui, e as possibilidades de expressão nos Filmes são realizadas por meio dos olhos. Em consequencia pois, a maquiagem dos olhos deve ser feita com muito cuidado. Tanto os homens como as mulheres, no Cinema, preparam a maquiagem de seus olhos da mesma e geral maneira; apenas os actores do sexo forte fazem as cores e o delineamento menos pronunciado.

O processo dado e explicado abaixo é para os olhos que apparecem muito proeminentes sobre o rosto. Como o objecto da maquiagem dos olhos é torná-los largos, e dar-lhes uma apparencia de mais profundidade, o artista cujos olhos já são normalmente profundos deve usar outro methodo de maquiagem para os olhos. O que deve ser evitado a todo preço na arte da maquiagem é a possibilidade de se cometer um erro ou simplesmente um engano. O artista que se maquilha deve manter diante de si o seguinte lema:

"Não ha possibilidade de se retocar um Film Cinematographico."

O primeiro passo no preparo dos olhos consiste em retirar, com uma toalha limpa a "grease paint" das palpebras. Em seguida, com a ponta de um dos dedos (o dedo mindinho é mais geralmente usado porque elle é melhor e mais sensível) applica-se carmin de leve sobre toda a palpebra, adelgaçando-o misturando-o com a "grease paint" na linha das pestanas, ao lado do nariz, e nas extremidades mais á vista dos olhos.

Em seguida, repita-se a mesma operação sobre a pestana de baixo, com muito cuidado e bem de leve, misturando o carmin sobre toda a pestana inferior.

Agora, com um palito molhado levemente, em sua parte mais grossa, n'uma cor que poderá ser vermelho escuro ou vermelho claro, faça-se uma linha relativamente carregada, desde um pouco mais abaixo do ponto onde se costuma denominar "a ponta do nariz" até o ponto em que as palpebras se encontram. Nas extremidades das palpebras, ou melhor, dos olhos, desenhe-se uma linha recta com a mesma cor. Essa linha deve partir do proprio ponto onde as duas palpebras se encontram, e devem estender-se desde ali, em direcção ás temporas, mais ou menos por um quarto de pollegada, dependendo isso da forma da face. Trocando-se o lado largo do palito pelo lado fino, termine-se a linha com um ponto muito fino.

Então, com o auxilio de uma cor vermelha semelhante, porém, mais clara, faça-se uma pequenina linha no ponto de junção das duas palpebras, ao lado do nariz. É necessario, porém, ter-se a certeza de que a linha fica tão junto da ponta dos olhos quanto possível. Este é o ultimo passo para a maquiagem dos olhos, resultando n'um augmento apparente que é um beneficio para o effeicente da propria belleza do artista.

Se os olhos são negros, as cores devem ser mais fracas. Queremos dizer, ao emvez de vermelho, use-se amarello.

Depois dos olhos, em ordem de importancia, vêm os lábios. A primeira coisa a notar aqui é que toda maquiagem artificial dos lábios, principalmente aquella chamada "cupid's bow" (arco de Cupido) que já teve tanta voga em tempos passados, e que hoje em dia é encorajado tão mal. É preciso seguir o contorno natural dos lábios. Não se deve empregar tambem um ver-

Jurandyr Noronha e Florim da Silva da "Sociedade Brasileira de Cinematographistas Amadores"

Cinema de Amadores

melho muito carregado, porque quando os lábios filmam assim muito salientemente, os olhos parecerão diminuidos, o que será um desastre para o Film.

Quanto aos dentes, não requerem nenhuma maquiagem especial. Elles satisfazem perfeitamente a camera, assim como se apresentam ao operador. Se apenas um dente se mostra avariado em lugar proeminente da bocca, o artista deve procurar immediatamente um bom dentista. Para os dentes cuja cor se vai mostrando amarelada aos poucos, existe um esmalte de theatro com que se podem pintar os dentes de algum valor para o trabalho Cinematographico, a ser executado deante da camera. É um preparado sem perigos de especie alguma, e que não se retrado facilmente, depois que terminou o trabalho junto á camera.

Os defeitos do nariz podem ser corrigidos com preparados adequados, e que serão applicados á pelle ainda secca, de accordo com as instruções variaveis que vêm com as diversas qualidades. O preparado é applicado sobre a parte defeituosa, da mesma maneira que sobre o resto da face.

Em seguida fixa-se o cabelo. A tendencia geral, hoje em dia, é fixar o cabelo, linha por linha, seguindo o modo ou estylo, dentro do perfil, que melhor se adapta á cabeça do artista. Os cabelos soltos, voando sobre as pestanas são um mau recurso, visto que podem sombrear os olhos em momentos em que certos recursos se tornam imprecindiveis. E depois, é preferivel pentear os cabelos para traz, antes que penteie-os sobre a testa, visto que assim irão ensombrar as palpebras dos olhos.

Uma vez penteados e fixados os cabelos, volte-se a cuidar dos olhos e applique-se o chamado "mascaro" ás sobrancelhas e ás pestanas. Nunca se deve usar o lapis para as sobrancelhas. O effeito seria falso e artificial.

Sempre deve empregar-se o "mascaro" com uma escova, escovando-se as pestanas sem tocar a pelle. O mesmo quanto ás sobrancelhas.

Coisas assim como o que se chamaram as "moscas" para o rosto não devem ser empregadas, a não ser em que um film historico, onde as "moscas" sejam mais uma exigencia do vertuario que da maquiagem. N'um Film que se desenvolvesse na corte de França, por exemplo.

Com os retoques finais applicados da maneira precedente, o ultimo ponto resume-se em empoar toda a pelle coberta agora com o brilhante "grease paint".

O pó de arroz deve ser litteralmente cosinhado para o que serão precisos alguns minutos. O pó absorverá, aos poucos, a graxa, deixando as cores intactas. Então, esfregando de vagar todo o rosto, retire-se o excesso do pó sobre a face. A proporção que elle cahe em forma de massa, carrega consigo toda a graxa do "grease paint". Se a primeira applicação do pó não retira toda a graxa, repita-se a operação. Finalmente, com um outro pompon, empõe-se mais uma vez toda a pelle, suavemente, com o pó. Para uma pelle de cor clara, o pó de arroz poderá ser cor de carne pouco carregada — isto, porém, é mais uma excepção que um exemplo á regra geral.

Antes de deixarmos, porém, esta questão referente ao pó, convém notar aqui que todo artista deve sempre levar consigo, seja um actor ou uma actriz, um pouquinho de pó de arroz, um pompon, um espelho-zinho, e um pouco de algodão absorvente. A razão está em que todo suor, por menor que seja, se torna apparente sobre a superficie de um rosto maquiado, principalmente sobre o labio superior. Isto talvez não seja assim tão visivel para a vista desarmada. As lentes da camera, porém, invariavelmente gosam quando chegam a notar isso, principalmente quando se trata de uma mulher bonita. Em consequencia pois, a todo momento o artista deve examinar a face com o espelho, enxugar de leve o rosto com o algodão absorvente, principalmente o nariz e o labio superior, retirar as gotas de suor, e então applicar o pó de arroz novamente.

O cabelo das fronte deve ficar um pouco grisalho, para indicar uma idade já um pouco avançada. O processo consiste em escovar, e escovar com uma escova, um pouco do "mascaro" branco preparado exclusivamente para esse fim.

As linhas do rosto podem ser accentuadas quando o papel o exige, pintando-se as linhas naturaes do rosto com os lapis apropriados. Essas linhas podem ser encontradas fazendo-se uma careta com o rosto, desenhando-se as linhas d'essa careta, e marcando-se então as linhas desenhadas.

Quanto ás cabelleiras, bigodes, barbas, e assim por diante, representam mais uma parte do vestuario, que propriamente da maquiagem, e são applicadas de maneiras diversas, as quaes dependem do typo fornecido. O chefe do vestuario é quem deve incluir as devidas instruções para o artista, no momento em que lhe fornece as cabelleiras.

O que geralmente se usa para os bigodes e para as barbas é aquillo que se costuma denominar o cabelo postico. Fixa-se ou colla-se o material sobre o rosto, porém, sempre aos molhos, e depois, com o auxilio de umas tesouras, dilacra-se a forma desejada, tal o qual como si se tratasse de um bigode ou de umas barbas naturaes.

Para se obterem os melhores resultados no exercicio da arte de maquiagem, é indispensavel a pratica continua. Seria impossivel encontrar-se duas pessoas com uma physionomia semelhante, e devido a isto, sómente o proprio amator poderá saber quaes os methodos que melhor resolverão o seu caso particular. As experiencias podem ser feitas, apanhando-se varios "stills", á luz artificial no interior dos studios, ou á luz natural, no palco das montagens. Aquelles "stills", ou photographias apanhadas com a camera photographica, devem ser estudadas cuidadosamente, e as cores augmentadas, diminuidas ou trocadas, conforme se mostre preciso.

Lembre-mos-nos, porém, que, quanto mais forte se apresentem as luzes no studio, quanto mais forte seja a luz do sol, mais carregadas deverão ser as cores que teremos que empregar. Para enfraquece-las, teremos que misturalas com o "grease paint" branco. E quando as luzes são fracas, as cores terão que ser igualmente enfraquecidas.

A M.G.M. acaba de adquirir os direitos de Filmagem para Peg O' My Heart, um Film que a antiga Metro já fez com Laurette Taylor figurando e King Vidor dirigindo.

T. Roy Barnes e Hobart Bosworth fazem annos a 11 de Agosto.

Eddie Cantor assignou um novo contracto com Samuel Goldwyn e na forma moderna pela qual se estão fazendo todos os presentes accordos. Eddie, em New York, disse as palavras do contracto e, declarando accetá-lo, declarou o seu nome como assignatura. Samuel Goldwyn, de Hollywood, sciente de tudo, tambem disse o seu nome que, por intermedio de ondas sonoras chegou a New York e foi gravado. Dessa maneira até os contractos, hoje, são "falados".

John Barrymore assignou contracto com a M. G. M. para apparecer em Arsene Lupin, da mesma, dirigido por Tod Browning e tendo Lionel Barrymore, seu irmão, por companheiro.

Sergio Barretto Filho

Seria uma imperdoável ingratidão, não homenageá-lo, abster-me de trazer a público o quanto benéfico, à associação da qual sou Producer, foi em vida, o amigo e mestre Sergio.

A Amadores Brasileiros Cinematographicos, só firmou seus empreendimentos na arte Cinematográfica depois de travar relações com o amador técnico Cinematográfico, orientando-se através da Seção de "Cinema de Amadores", de *Cinearte*, onde a pena de Sergio distribuía o entusiasmo e o incentivo, ora publicando "notas" encaminhadas pela A. B. C., ora transmitindo correspondências suas.

O que sei da competência de Sergio Barretto Filho, como técnico Cinematográfico e jornalista, sabem todos os seus amigos, mormente os que conviviam no mesmo ambiente profissional, onde Sergio dedicava seu talento à Classe dos Amadores.

Apesar da sua saúde impedir-lhe os passos, Sergio, era trabalhador e sobretudo sabia ensinar, sabia entusiasmar e desobrigava-se maravilhosamente da sua missão em *Cinearte*.

A Amadores Brasileiros Cinematographicos, se não fracassou, se já não se extinguiu, como os poucos clubs de Cinematismo conhecidos, deve a Sergio este acontecimento, pois só um dedicado como elle, poderia e quieria auxiliar e estimular os componentes da A. B. C. Julgam os meus amigos e alguns colegas da A. B. C. que eu sou o unico propulsor da existência ainda da A. B. C., enganam-se. O meu amadorismo é mais espinhoso que se possa imaginar. Os obstáculos são innumeráveis e as etapas difficillimas de vencer.

O amadorismo não recebe auxílio da imprensa, um dos que mais força lhe poderia dar. Digo isto para resaltar os serviços de Sergio e a intervenção de *Cinearte*, por intermedio da qual elle me entusiasmava; temos para exemplo do que acima consigno o seguinte facto: "Um grande" jornal desta capital, publicou em 1929 a "nota" da fundação da A. B. C., onde havia sido aclamado orgão official, pelos poderes

estas duas datas, as "notas" sabiam da Secretaria da A. B. C. para a redacção do tal jornal e eram, talvez lidas, atiradas em alguma cesta ou rasgadas: não eram publicadas.

Cinearte, por intermedio do grande Sergio, inescusável mestre, publicava as noticias mais simples que fossem, enviadas pela A. B. C. Isto me animou sempre, e, consequentemente, Sergio Barretto Filho, manteve desta forma, a existência da A. B. C.

A' elle devo o progresso em que se encontra o estado de conhecimento tecnico dos directores technicos e artisticos da associação.

A' elle, não só eu, mas todos os amadores existentes no Brasil, devem a situação da "classe" e a aproximação dos amadores do interior com os da Capital.

Sergio ligava-nos por correspondência e temos exemplos como o do amador Satrio Berba, que visitou e ingressou na A. B. C., por intermedio de Sergio, assim como as relações da associação com a Sociedade de Cinematographistas de Madureira, foram estreitadas por elle.

Citando os empreendimentos amadorísticos que primeiro appareceram na Capital, talvez no Brasil, e que foram guiados por Sergio, termino aqui, para não fugir á indole desta, pois seria necessario muito espaço para satisfazer o desejo que tenho de consignar tudo o quanto elle fez pela A. B. C. e pelo Cinema de Amadores Nacional.

— Tudo isto, Sergio, não fizestes em vão... A Amadores Brasileiros Cinematographicos que educastes, vae provar que foi applicada e estudiosa... Seguirá a tua escola e a directriz por ti traçada está prestes á ser coberta pelos passos de seus directores — a officialização do amadorismo Cinematographico no Brasil.

Para gaudio de teus esforços, como uma homenagem posthuma e para confirmação da existência da arte no País, eu e os meus collegas, directores da A. B. C., estamos trabalhando para a implantação do Cinematismo, como tu o dizias. — "A Escada de Acesso Ao Profissionalismo". E eu digo: — "para continuar a obra de Sergio Barretto Filho e glorificar o Cinema Brasileiro".

Castor Victorino Coelho

A morte de Sergio Barretto foi uma surpresa, e della ainda não tive conhecimento a maior parte dos seus amigos e admiradores. Portanto, reproduzimos aqui apenas alguns telegrammas por nós recebidos, tendo a certeza de que outros virão quando este numero de *Cinearte* sahir:

"Sinceras condolencia morte grande Sergio Barretto Filho. — Mario Rabello".

O nosso bello amado Sergio, o nosso amigo e companheiro, redacção das secções de *Cinema de Amadores* e *Cinema Educativo*, morreu.

Se bem que perseguido por uma enfermidade, ha longos annos, que o impediu a deixar escripto todas as cousas lindas que tinha no seu cerebro admiravel de "fan" e cineasta, esperando mesmo qualquer desenlace fatal a qualquer momento, esta noticia não deixou de surpreender a nós e a todos os seus amigos e admiradores.

Os leitores de *Cinearte* nunca souberam quem era verdadeiramente Sergio Barretto Filho, o "Myself" como era conhecida desde os seus tempos de collaborador de "Palcos e Telas" e ainda hoje pela maior parte dos seus amigos.

E é isso que *Cinearte* vae fazer no proximo numero.

Em sua homenagem, tentará dizer alguma coisa da sua alma, do seu espirito, do seu coração e do seu talento como cineasta.

Por hoje, passamos a penna a Castor Victorino Coelho, do "Cinema de Amadores" que merecia especialmente todo o seu caminho.

"SERGIO BARRETTO FILHO. — Um dos primeiros alumnos de Sergio, não poderia deixar de expor meus sentimentos deante de sua perda.

Sergio Barretto Filho prestava o seu auxilio ao Cinema Brasileiro sob todos pontos de vista. Aqui o vemos numa scena de "Barro Humano".

A sua ultima reportagem. Entrevistando Alfredo Rosa, o tio de Letitia Rosa em "Labios sem beijos".

da primeira reunião extraordinária. E só em 1932 publicou uma outra "nota" que convocava os socios, representantes da imprensa e interessados, para Reunião Ordinária, e, durante o espaço de tempo entre

"Pela perda Sergio, mestre amadorismo brasileiro, Amadores Brasileiros Cinematographicos apresenta condolencias. — A Directoria".

"Surprehendido pela noticia fallecimento saudoso Sergio Barretto Filho, é com vivo pesar venho expressar meus melhores sentimentos por tal occorrença, associando-me a *Cinearte* na perda seu valioso collaborador. — F. M. Bentes".

Foto-Cine Clube Bandeirante

S. PAULO — BRASIL

BOLETIM

N.º 1

MAIO - 1946

A MARGEM
DO NOSSO
IV SALÃO

Se outros mé-
ritos não tivesse
o IV SALÃO
PAULISTA DE
ARTE FOTO-
GRÁFICA que
com êxito além
de qualquer ex-
pectativa se rea-
lizou de 12 de

dezembro a 13 de janeiro últimos, seria suficiente para consagrá-lo o de ter, finalmente, rompido a injustificável indiferença que nossa imprensa vinha mantendo com relação à arte fotográfica.

Na verdade, até então, com raras exceções, nenhuma atenção davam à fotografia como manifestação de arte. Remanesce, sem dúvida, dos velhos preconceitos que viam na fotografia uma simples operação mecânica, negando-lhe o caráter de arte completa e independente, com características próprias e peculiares onde o espírito criador do artista pode se manifestar em toda sua plenitude, servindo-se da objetiva e do material sensível como mero instrumentos, da mesma forma que o pintor se serve do pincel e das tintas, para exteriorizar sua sensibilidade e personalidade.

Este ano, porém, não se limitaram os jornais, como nos anos anteriores, a publicar, na maioria das vezes resumidamente, os comunicados e notícias que o Clube lhes enviava.

Depois de aberto o Salão, nossos prin-
cipais jornais, por iniciativa própria, além

de amplas reportagens e artigos sobre o Salão e a fotografia, abriram suas colunas dedicadas às artes e artistas, à crítica especializada, demonstrando-se alguns, na análise dos trabalhos expostos.

Poder-se-á estar ou não de acordo com alguns dos conceitos que, refletindo as tendências da época (impressionismo, abstracionismo, e outros tantos "ismos" que estão invadindo tudo, procurando "governar" inclusive as artes) apenas julgar bem o que é "moderno" quando não extravagante, enquanto muita coisa ótima é taxada de "acadêmica" ou "pascadista".

Simple questão de pontos de vista que jamais poderão se conciliar.

Isto, porém, não é o que importa. O que tem importância, é que a arte fotográfica já passou a ser considerada, também entre nós, como algo que realmente merece observação e estudo mais atento.

Mais importante que a própria crítica, é o fato dela ter surgido.

E. S.

23. Novo formato *Boletim Foto-Cine*
Mais páginas para divulgação de fotos do clube e publicidade.

The Clinic

Technical comment and timely topics for the amateur

KENNETH F. SPACE, ACL

"Swish pans" One of the simplest substitutes for a dissolve is the "swish pan"—a means of connecting one scene with another that can be produced by any movie camera, 8mm. or 16mm. The effect is made as follows—at the end of one scene, swing your camera swiftly away toward the right before you turn off the motor. At the beginning of the next scene, swing your camera from left to right, ending the swing on the view that you want to film. Continue shooting the normal footage of the scene in the usual way.

When the two scenes are spliced together, the effect will be that of a camera swiftly "panned" from one shot to the other, an especially interesting transition when the two successive scenes were obviously taken on different locations. The secret of a smooth result is to trim the end of the first "swish" and the beginning of the second so that there are but a few blurred frames on either side of the splice.

Rubber substitute A movie maker who is looking ahead to the time when we may not be able to get rubber bands, to use as film binders on reels, is William R. Distin, who writes, "Instead of using a rubber band to retain film in place on the projection reel, I use a small piece of masking tape. I cut the masking tape in pieces, about three and a half inches long, and turn one end under about one inch, to form a tab so that the tape may be easily removed or replaced. The tape does not make the film sticky as some adhesive tapes might. This tape is even better than a rubber band in

many respects, for the bands are likely to dry out and to break, and they often slip down between the film and the side of the reel and become difficult to remove quickly."

Counteraction dissolves When you dissolve from one action scene to another, note the direction of movement in the two successive scenes. If the movement is in the same direction in the two shots, you will get on the screen the effect of forward progress and continuity. If the movement is in opposite directions, the effect will be that of separation—each scene tends to become a unit in itself, in spite of the linking dissolve.

Suppose that you are representing the progress of one train, speeding around curves, through valleys and through tunnels. Then, the direction of movement in each shot should be the same, or approximately the same. But, suppose that you are presenting a montage of different trains, or different methods of transportation. In that case, the direction of movement of one scene might be the reverse of that in the preceding scene. The effect on the screen is very decorative, and your audience will have no doubt that you are showing different trains.

Turntable peephole Thomas J. Farkas, ACL, has built a dual turntable based on the design presented in the League booklet, *Building a Dual Turntable*. However, he has included one interesting innovation.

He found that the open turntable top

obstructed his view of the screen, when he was seated before it in a comfortable operating position; so, he cut a small window in the turntable's top section. By the fit and try method, he discovered the exact spot that would be best for the window. When the window hole was cut and trimmed, it was covered with a piece of glass, fastened in place on the inside of the turntable lid.

A window of this type would furnish a useful means of viewing the progress of the record, if it were desirable to operate the turntable with the cover down. The light in the interior of the case illuminates the record, and the operator may easily see when the selection is about to end.

SCRAPE

Before a splice is made, all emulsion should be removed from the end of the bottom film strip on the splicer. However, it is not necessary to remove any portion of the film base, and, if one scrapes too hard or too long, he may weaken or tear the film base and thus produce a poor splice. There is a happy medium in scraping a splice—it is enough just to remove the emulsion.

Camera truck Shown opposite is the construction diagram for a really solid camera truck, designed by Edgar Boone, ACL. He designed and built it for the particular make of tripod that he uses, but the plan could be readily adapted for other types of tripods, if one changes the clamps for the legs.

An idea of the strength of this truck can be gained from the fact that the

Opening in cover of turntable allows view of screen from operating position

Thomas J. Farkas, ACL

24. Tocador de discos adaptado por Farkas para acompanhamento musical de projeções em 16mm (Movie Makers, v.17, n.8, ago.1942, p.352)
Fonte: Media History Project

Dr. Roberto Machado, ACL
* Dr. and Mrs. Machado show the operation of the twenty four inch, specially built kaleidoscope used in the film.

THE intimate relationship between music and movies has long been recognized, and filmmakers who also have musical knowledge very frequently undertake experiments in combining the two art forms.

Since the advent of Kodachrome, I had been meditating upon the possibility of reinforcing music with screen images of an abstract character. It was obvious that such an effort would call for imagination. If this imagination could succeed in producing something new and different, it might rise to the level of creation.

I like to think that my movie, *Kaleidoscopio*, achieved this latter quality, because I know of no other film that deals with a similar subject matter. While I do not lay claim to positive originality, since it is not possible to know all that other amateurs have done, I think that I may have opened a new field of cine adventure, and I am sure that others, with more imagination and experience than my own, will carry the adventure still further. It is possible that we have actually a new modality in 16mm. filming.

In joining music and abstract filming, one could, of course, make use of animation. In my own case, several factors prevented me from even attempting it. The high costs, a lack of drawing ability and the time required for work in animation, among other things, were more than sufficient to make this proceeding impractical for me.

Once more, chance, as it has done in many other events of my life, solved the problem. One of my youngsters was playing with a kaleidoscope which had been a Christmas present, and it suddenly fell to the floor, breaking the glass which served as a base. Trying to repair it, sticking the glass on, once more, with adhesive tape (which is, by the way, the method that surgeons use in trying to fix everything), I began to study the toy and to observe the very beautiful colors and forms which it was producing. Immediately the inspiration rose in my mind to capture these colored images with my camera and later to synchronize them with phonograph records, obtaining in this way an abstract and rhythmic film which would represent to a certain point, the visualization of the music.

It was then and there that the real problem started, and the headaches. The impossibility of adapting the kaleidoscope to my camera, the focal length of the lens, the lack of the necessary light, the little control in the movement of the objects—and the yelling of my son for his toy—did away with my patience, and with the kaleidoscope, which once more fell to the floor and was shattered beyond repair. That was the beginning of my first attempt at filming visualized music, and the end of the kaleidoscope which had been given to my son Roberto for Christmas. Peace did not reign in my home until I went in search of another kaleidoscope to replace the one which had been sacrificed for the sake of an idea.

When this little family incident was closed, I was convinced that there was no connection between the toy and my [Continued on page 216]

195

ADVENTURE IN ABSTRACTION

Maker of "Kaleidoscopio" tells what went into his film

DR. ROBERTO MACHADO, ACL

16mm. scenes by Dr. Roberto Machado, ACL

* Crushed cellophane, fingers and gleaming glassware were among objects magically transformed.

A Página do Cine Amador

VAMOS DIRIGIR FILMES

Antonio da Silva Victor

E' muito frequente ouvirmos a seguinte observação, terminada a projeção de um filme: "— Si eu fosse o diretor, naquela cena do apartamento eu teria feito assim...".

O que vem depois, si ouvido pelo "acusado", iria por certo provocar-lhe o riso e quem sabe mesmo alguma reação fisicamente agressiva.

A maioria dos que frequentam cinema e de forma especial aqueles que mais estudam e se apaixonam por ele, julga possuir uma "natural" inclinação para dirigir filmes. Por esse motivo, dificilmente afirmamos que este ou aquele diretor tenha obtido os melhores resultados na apresentação de suas obras cinematográficas. Nossa insatisfação é enorme e sempre desejamos mais, mais, cada vez mais.

De qualquer maneira, nem sempre isto é possível e temos a convicção de que si alguém afirmasse ter a direção sido perfeita, outros, por força da imaginação fariam despontar a célebre "peninha". Seria o caso de perguntarmos:— Não existe um trabalho de direção perfeito? Sim, existe. Aí estão para o provar, tantas e inesquecíveis realizações do cinema, indelevelmente gravadas em nossa memória.

As palavras do nosso espectador podem ter alguma oportunidade e até mesmo serem aproveitáveis, após o indispensável trabalho de assimilação que a técnica cinematográfica exigisse. Não seria de todo impossível que ele apresentasse algumas sugestões perfeitamente práticas. No entanto, ele estaria evidenciando um extraordinário grau de convencimento e se aventurando temerosamente, si contando com os conhecimentos artísticos que possui se atrevesse a assumir o encargo de dirigir uma obra de cinema.

Bem poucos se preocupam em conhecer, mesmo superficialmente, quais os principais requisitos a serem preenchidos para a realização eficiente de uma película. Si o fizessem, certamente passariam a ser mais generosos na apreciação de qualquer trabalho que analisassem.

Para estes, por exemplo, é absolutamente indiferente tenham surgido no decorrer da filmagem questões como estas:

que o Diretor tenha sido obrigado, por disposições contratuais, a incluir determinado "astro" ou "estrela" no elenco, por imposição do produtor;

que o Diretor teve de trabalhar com elementos de capacidade artística limitada e, por isso mesmo, absolutamente incapazes de "sentir" os personagens;

que o Diretor teve de entregar o filme para a "preview" dentro de um limitado número de dias;

que o Diretor não poudesse, por determinação do produtor, modificar qualquer parte do cenário, visando obter resultado mais artístico ou dramático;

que o Diretor não contou com uma equipe de técnicos amoldada ao seu temperamento;

que não teve, também, para melhor realização, aquele apoio moral do produtor, uma das maiores razões de alguns filmes terem obtido tanto êxito.

Ainda poderíamos destacar outras particularidades. Contudo, julgamos serem estas o bastante, para ilustrar quão árdua é a função do Diretor.

Recorremos a um artigo de David Lean, o conhecido diretor inglês, para extrair dali outras afirmativas, ratificando as rápidas considerações que registramos:

- 1 — Devemos ser, ao mesmo tempo, práticos e imaginosos — De nada nos vale possuímos belas idéias si não formos capazes de interpretá-las. Já lemos e ouvimos inúmeros e famosos teóricos do cinema e a conclusão das suas digressões, frequentemente, nada têm que as relacione com o trabalho da "câmera" ou mesmo com as instalações do "studio". Teoria é uma coisa e prática é outra. O simples fato de possuímos talento não é o suficiente para alcançarmos sucesso na indústria do cinema.
- 2 — O trabalho cinematográfico é árduo. Devemos possuir enormes reservas físicas e mentais para podermos cobrir o período médio de 12 semanas de filmagens.
- 3 — Devemos ter a capacidade inata de orientar as pessoas e termos um interesse excepcional para as questões do comportamento humano. Os filmes constituem um estudo de indivíduos e suas emoções e, como diretor, somos obrigados a conhecer muito melhor do que qualquer outra pessoa, as particularidades de cada personagem em ação.
- 4 — Devemos possuir um senso dramático muito preciso.
- 5 — Devemos ser um tanto egoístas. Não nos parece possível entender de outra forma quando nos lembramos que temos de fazer o público apreciar o filme segundo a "nossa" concepção. Os melhores filmes, no nosso entender, são aqueles que reproduzem a personalidade de um homem.

6 — Devemos ter pelo cinema um grande entusiasmo e uma ilimitada admiração.

As palavras de Mr. Lean, fruto de sua notável experiência, permitem avaliar quanto se exige do diretor: imaginação, tenacidade, auto-suficiência, segurança de raciocínio, autoridade, conhecimentos técnicos, vitalidade, paciência e principalmente um incomparável e sadio entusiasmo pelo trabalho que realiza.

Si o prezado leitor possuir todos os requisitos, então poderá dizer: “— Si eu fosse o diretor...”.

“CONCEITOS ESTÉTICOS DO CINEMA: HONTEM E HOJE”

Palestra pelo Sr. Carlos Ortiz
Cronista Cinematográfico da “Folha da Manhã”

Está marcada para a noite de 15 de dezembro em nossa sede social mais uma palestra cinematográfica e que será proferida pelo sr. Carlos Ortiz, conhecido crítico, cujas colaborações figuram na seção especializada do matutino “Folha da Manhã”.

O ilustre jornalista, cujas atividades se vem fazendo notar no campo da cinematografia, irá abordar um tema sumamente interessante, estudando historicamente o desenvolvimento da estética cinematográfica, situando e comparando conceitos dos clássicos do cinema antigo e moderno, bem como irá destacar o papel do crítico na orientação do público, através de observações práticas que já teve oportunidade de reunir.

A palestra será ilustrada com projeções — slides e filmes — estando desde já para ela convidados todos os nossos associados e pessoas interessadas.

“CINEMA E FOTOGRAFIA”

Palestra realizada pelo Dr. Benedicto J. Duarte

Como havíamos comunicado aos nossos associados, realizou-se na noite de 17 de novembro, com apreciável afluência de associados e pessoas interessadas, a palestra cinematográfica do nosso consócio e fundador, Dr. Benedicto J. Duarte a qual versou o tema: “Cinema e Fotografia”.

Teve oportunidade o conferencista de salientar a importância e o valor da fotografia como fator marcante da cinematografia, em cujo campo encontra preciosos elementos para transmitir as mais variadas sensações: desde a emotividade, pelo próprio registro dos acontecimentos, até o encantamento visual.

Salientou a relevância da fotografia como elemento de acentuação rítmica, situando o papel dela na moderna cinematografia e sua utilização pelos mais destacados cineastas. Traçou oportunas considerações em torno da necessidade do melhor equilíbrio da fotografia no cinema, tendo fixado, esquematicamente os princípios básicos dessa orientação.

Concluindo o trabalho, que foi muito apreciado pela assistência, o conferencista projetou diversos fotografias de uma película que está realizando em colaboração com diversos técnicos paulistas e depois um “trailer” em 16 mm., parcialmente sonorizado, dessa mesma

produção, através do qual pudemos constatar a excepcional qualidade da fotografia e a oportuna montagem rítmica que apresentou, demonstração evidente daquilo que havia sido matéria da própria palestra.

Encerrando a sessão, estabeleceu-se oportuno e proveitoso debate entre o conferencista e os jornalistas, Saulo Guimarães e Xisto Carvalho, tomando parte também o nosso associado Manoel Tavares.

No clichê, um aspecto colhido por ocasião da palestra.

II.º Concurso Cinematográfico Nacional para Amadores

Reuniu o nosso II Concurso a participação de treze amadores, com a inclusão de 17 filmes, abrangendo as categorias pre-fixadas no regulamento e dando especial interesse aos trabalhos de seleção.

A Comissão Julgadora, composta dos srs. Aldo A. de Souza Lima, dr. Armando Nascimento Jr., Antonio da Silva Victor, Caio Scheiby e Carlos Ortiz, contou, também, como suplente, com a valiosa participação de Geraldo de Barros.

Foram projetados em sessões privadas do júri, somente quinze filmes, por não terem os amadores tido oportunidade de completar dois trabalhos, cujas últimas cenas não lhes chegaram em tempo, do laboratório.

Assim, a Comissão assistiu e classificou com as seguintes notas, cada uma das fitas inscritas:

"No reino das garças", kodachrome, de Armando Laroche, do Foto Cine Clube do Recife, em 8mm.: total 36 pontos.

"Carnaval no Recife", kodachrome, de Jorge Medeiros de Souza, do Foto

Cine Clube do Recife, em 8mm: total 110 pontos.

"Cocktail Esportivo", de Pedro Cabello Campos, do F. C. B., com 167 pontos.

"A Cidade Maravilhosa", de Hermogenio Rangel, do F. C. B., com 79 pontos.

"Cenas de Cidade Grande", de Thomas J. Farkas, do F. C. B., kodachrome, com 282 pontos.

"Congresso dos Cine Clubes", de Hermogenio Rangel, do F. C. B., com 122 pontos.

"Santa Catalina", de Klaus Muller Carioba, do F. C. B., anscocolor, com 267 pontos.

"Bolivia", de Oswaldo Alderighi, do F.C.B., em anscocolor, com 101 pontos.

"Uma visita pela Fazendinha 3 Caravellas", de Armin C. Muller Caravellas, do F. C. B., kodachrome sonoriado, com 338 pontos.

"Alguns dias em Bertioga", de Estanislau Szankowsky, do F. C. B., kodachrome sonoro, com 361 pontos.

"Uma aldeia em Paris" de Jean Lecocq, do F. C. B., sonoro, com 336 pontos.

Aspecto da numerosa e seleta assistência que compareceu á sessão pública de exibição dos melhores filmes do II Concurso Cinematográfico promovido pelo F. C. Bandeirante.

Estanislau Szankowski, o vencedor do 1.º Prêmio, recebe o Troféu "A GAZETA" das mãos do Presidente do F. C. Bandeirante.

Troféu "A GAZETA", para o melhor filme do concurso: "Alguns Dias em Bertioga", de Estanislau Szankowsky.

Troféu "A GAZETA ESPORTIVA": "Santa Catalina", de Klaus Muller Carrioba, como estímulo ao amador.

Livro "Spotlight on film", oferecido pela Livraria Pioneira, ao filme de maior índice técnico: "Catarata", de Benedicto J. Duarte.

Na noite de 20 de janeiro, nas magníficas dependências do Museu de Arte, gentilmente cedidas pelo sr. Prof. P. M. Bardi, foi realizada a sessão solene de entrega de prêmios e exibição dos filmes selecionados pela Comissão Julgadora para o programa festivo.

Apreciável assistência acompanhou com vivo interesse os cinco filmes escolhidos, aplaudindo-os com entusiasmo e contribuindo com esse apoio para maior estímulo aos nossos amadores, que devem empenhar-se para apresentar cada ano melhores trabalhos cinematográficos.

O Departamento Cinematográfico do F. C. B. deseja renovar seus agradecimentos aos ilustres componentes da Comissão de Seleção, pela esplêndida colaboração e criterioso princípio de justiça, na outorga dos diversos troféus, procurando premiar o esforço dos que mais se destacaram e trabalharam, bem como dos participantes do certame, por mais esta demonstração de apoio e cooperação.

"Grande Prêmio São Paulo", de Heremogenio Rangel, do F. C. B., kodachrome sonoro, com 152 pontos.

"Catarata", de Benedicto J. Duarte, do F. C. B., anscocolor, com 550 pontos.

Os filmes "A Viuva", de Cesar Memolo e "Estudo de Continuidade e Movimento", de André Carneiro, ambos de Atibaia, a Comissão Julgadora não classificou, por terem os mesmos sido apresentados fora do regulamento, ou seja, sem os títulos de apresentação. Todavia, reconhecendo as qualidades cinematográficas do filme "Estudo de continuidade e movimento", os juizes recomendaram um voto de louvor ao autor.

Tendo em consideração as notas atribuídas aos diversos filmes, a Comissão efetuou a seguinte distribuição dos prêmios:

DOCUMENTÁRIO — 1.º lugar, "Alguns Dias em Bertioga", de Estanislau Szankowsky; 2.º lugar, "Aldeia em Paris", de Jean Lecocq.

CIENTÍFICO — 1.º lugar, "Catarata", de Benedicto J. Duarte.

Taça ESTÍMULO: "Aldeia em Paris", de Jean Lecocq.

Taça HERCULES FLORENCE, para o melhor filme científico "Catarata", de Benedicto J. Duarte.

Taça BANDEIRANTE, para o filme de melhor colorido: "Uma visita pela Fazendinha 3 Caravelas", de Armin C. Muller Caravelas.

Antonio S. Victor, diretor cinematográfico do F. C. Bandeirante, faz entrega ao sr. Jean Lecocq, do prêmio a que fez jus, com a 2.ª classificação.

29. Jean Lecocq recebe o prêmio por *Aldeia em Paris* das mãos do diretor cinematográfico Antônio da Silva Victor

* Device of camera viewpoint which enabled author to extend apparent length of stairway in scene made an ordinary flight in dwelling house.

TO MOST filmmakers there comes, sooner or later, the impulse to go beyond disconnected shots of children, pets, vacation scenery and friends and to attempt something in the way of an organized, imaginative movie.

The most common trap that one who follows the impulse is likely to fall into is that of a false start. Having mastered the rudimentary, obvious skills of composition and sequencing, he ceases to reflect about them and, all too frequently, does one of three things. He plans more ambitious scenarios; he develops his inventive powers by constructing "gadgets" and making trick shots; or he works toward the purely technical perfection of his camera handling and is preoccupied with exposure, filters and the like.

Two equally competent filmmakers, given similar equipment and the same story, will not turn out equally effective films. The inequality will result from the fact that one person has used his camera more effectively, and the other less effectively. By "effective" I do not mean efficient. Let us see why.

Emotion through framing. The term, "framing," we may define as the conscious selection of a viewpoint for the camera that will evoke a particular reaction from the beholder of the finished movie. Framing can be either elementary or imaginatively intelligent and complex. Elementary framing can be simply holding the camera level and centering in the viewfinder the object to be filmed.

Efficient

MAYA DEREN

It is merely efficient. On a little more advanced basis, it can mean the choice of a pleasing view that follows the time tried rules of graphic composition. But really effective framing may call for tilting the camera, providing a shifting viewpoint with a moving camera or placing an important object off center. In the first instance, efficient framing plays a passive, minimum rôle in the film. It competently shows the object which is to be seen on the screen. In the last instance, effective framing plays an active, maximum rôle.

As an example of how creatively important framing can be when it is used inventively, I should like to refer to a sequence from *Meshe of the Afternoon*, made by Alexander Hackenschmied and myself. The problem was to convey a sense of endless climbing upstairs, with all the fatigue and frustration implicit in such an experience. The stairway which was available was a single, rather short flight, such as might be found in any home. The first shot was taken with a wide angle lens. It included the floor of the room at the bottom of the stairs. It showed the stairway in most of its length, but with a most important omission. It did not show the top landing. In this shot, a girl enters the scene at the bottom of the stairs and goes up, disappearing at the top. Now comes a shot, taken with a three inch lens, from below the action, which lets us see the girl's feet as they travel upward. This shot shows neither the bottom nor the top landing. A last shot, taken from above, presents, for the first time, the top of the stairs. It does not show the bottom of the flight. In it we see the girl coming up the stairs into the camera. In this third shot, the girl travels all the length of the stairs, excluding the few at the bottom which are eliminated in order to prevent the bottom landing from being registered in the scene.

When these three shots are edited into a sequence, the effect on the beholder is that of an endless climb. Actually,

* At the left we see the effect of speed, secured by filming close action at right angle with telephoto lens; center, the human eye for which camera's lens is a substitute in really effective filming; frame at right shows use of wide angle lens, to give both an object in closeup and a background in well defined focus.

16mm. scenes by Maya Deren

or effective?

Stating the case for imaginative filming

only a small stairway was traversed. The framing makes the effect. According to most persons who have seen it, this is an effective sequence. The fact that it was shot in slow motion (sixty four frames a second) adds to the effectiveness, since the rest of the picture was filmed at twenty four frames. But, apart from this fact, the effectiveness was secured without acting, without special equipment and without tricks—simply by inventive framing and editing. The framing was used actively to conceal the real shortness of the stairs and to create on the screen a flight three times as long. It was developed in answer to a definite need, at that point in the film, for projecting visually the sensation of fatigue, frustration and endlessness. Here, called upon to arouse an intense emotion, framing—which might have been dull and elementary—assumed an active and creative rôle. Moreover, as those in the audience watch the feet go up and up, they go through the emotional experience itself. If this experience had been projected only through the pantomimic gestures and grimaces of the actor, the audience would have remained outside, watching her suffering and convinced (or possibly not) by the acting alone.

The camera is an eye. To film effectively, one must realize that, in effect, the camera constitutes the eye of the beholder and that the man who manipulates that camera—thus determining what will be seen by the audience—manipulates and controls that eye. It is elementary knowledge that we are moved by what we see and by how we see it; yet this fact is often neglected as a basic principle of film making. Too few filmmakers remember that,

At top, calm, unhurried effect of panorama with wide angle lens; at bottom, effect of panorama with long focus lens, suggesting nervousness.

Sketches by A. Hackenschmidt

211

* Top, example of dramatic composition, producing emotional effect; bottom, use of shadow instead of figure, to show emotional intent.

if they carefully control what an eye sees, they are almost sure to be in command of what the person behind the eye will feel.

The problem of the film maker then becomes not how to make a thing look like itself, so much as how to make it look like what he wants the audience to feel about it. He must discover how to translate his emotion about something into a visual film expression which he will place before somebody else's eyes and which will, in that other person's mind, be retranslated into the original emotion that motivated the filmer. Only by submitting every element of a sequence—the choice of lens, the framing, the pace, the movement, the direction of movement within the scene, splicing of one shot to another—to the test of whether it will look like what he feels about it, can a filmer evoke emotional tension from his audience.

Such an approach requires of the filmer that he resolutely discard all cinematographic habits and preconceptions of what constitutes the "proper" way and that he come to each shot and each editing task with a completely fresh attitude, drawing on his previous technical experience as a source of inventiveness rather than as an unalterable precedent. It should be said right here that the filming expedients reported in this discussion are purely suggestions. They are solutions that were arrived at in meeting certain specific problems. Since problems are infinite in their variety, so too are solutions; and those offered here can serve merely as guides and should not be built up into rules.

Angles, emotions and eyes. The angle from which the camera views a scene has a natural relationship to emotion. Much has been done in recent years with these angles, but, unfortunately, the thought behind it has too frequently been the desire to "get an interesting angle" with little concern for the relationship between the angle and the emotion to be conveyed by it. Too often the angle has been contrived for its shock value rather than for its meaningful impact. If we think of the angle at which the camera is pointed as represent- (Continued on page 224)

O Congresso e Concurso Cinematográfico da U.N.I.C.A.

Terminou há pouco o Congresso Internacional de entidades cine-adoras, patrocinado pela Union International du Cinéma d'Amateur (UNICA) e que foi realizado em Glasgow, Inglaterra, juntamente com o Concurso Internacional do Melhor Filme Amador.

Sendo o Foto-cine Clube Bandeirante o órgão representativo do Brasil naquele organismo internacional, cuidamos de comparecer aos dois certames, através da valiosa colaboração de nosso companheiro Geraldo de Barros que prontamente se colocou à disposição do Clube e esteve presente aos trabalhos, tomando parte ainda no julgamento dos filmes inscritos pelas diversas agremiações amadoras que compõem a UNICA. O esforço e dedicação do nosso associado não podem deixar de ser louvados, porque graças a ele pudemos alcançar esplêndidas resoluções e que irão em muito beneficiar as atividades cine-amadoristas entre nós. Está de parabéns o nosso delegado, cuja diplomacia e senso político nos levaram a concretizar duas grandes aspirações.

Constitue o Congresso da UNICA, realizado anualmente sob o patrocínio de um país, representado pela sociedade que integra a organização mundial, um acontecimento expressivo e, as diversas questões ali ventiladas, oferecem ensejo para o maior desenvolvimento do cine-amadorismo e, evidentemente, para maior progresso das próprias entidades nacionais. Cabe ao Congresso aprovar todas as matérias que se relacionem com os interesses de suas delegações, bem como fazer aplicar aquelas providências que tenham sido reconhecidas como de utilidade geral.

Assim, no que concerne aos interesses do Brasil, o último Congresso deliberou aprovar as seguintes resoluções:

1.º — Grande Festival Internacional de Cinema Amador, organizado pela UNICA e a ser realizado em S. Paulo, por ocasião dos festejos comemorativos do 4.º centenário de fundação da cidade.

2.º — Prioridade para o Brasil para realização de Congresso e Concurso da UNICA na primeira data livre - 1957.

3.º — Solicitação ao Foto-cine Clube Bandeirante para orientar e incentivar as adesões da América do Sul para tomar parte na UNICA.

Fato expressivo constituem estas resoluções, si lembrarmos o particular de, ter sido o Brasil, pela primeira vez, representado em tão importante reunião e já obtido tantas vantagens. Sem dúvida, muito trabalhou Geraldo de Barros e a colaboração da delegação italiana também muito contribuiu para que pudéssemos obter todos esses votos a nosso favor.

Devemos, agora, trabalhar ativamente para no próximo Congresso, a realizar-se na Espanha, em 1952, também estarmos presentes e batalhando pelas nossas aspirações e também adquirindo maior entrosamento nas inúmeras particularidades de um certame de tão grande significação.

O concurso internacional: O Concurso de Filmes, que constitui outro ponto importantíssimo nas diversas atividades que compõem o Congresso, teve a participação de 14 países: Alemanha, Bélgica, Brasil, Dinamarca, Espanha, França, Holanda, Inglaterra, Itália, Luxemburgo, Noruega, Portugal, Suécia e Suíça.

Foram regularmente inscritos 18 filmes na categoria de Cenário, 19 na categoria de experimentais e 17 na de documentário.

O Brasil esteve presente, pelos filmes: "Solidão", de André Carneiro, na categoria de cenário; "Aldeia em Paris", de Jean Lecocq e "Alguns Dias em Bertloga", de Estanislau Szankowsky, na de documentário e "Estudios", de Thomaz J. Farkas e Luiz Andreatini, na de experimentais.

Nossa participação, com os filmes em apreço, não foi das mais felizes e, confessamos, nos decepcionamos um pouco ao recebermos os resultados. Não está-

vamos, evidentemente, contando com os primeiros prêmios ou maiores honrarias. Mas, estávamos certos de uma apreciação mais positiva dos nossos trabalhos, mesmo lembrando-nos dos inúmeros imprevistos que podem levar um juri internacional a desclassificar um trabalho que não se enquadre perfeitamente a uma possível "fórmula" de julgamento.

Em parte, nossos prognósticos se confirmaram. Geraldo de Barros em seu longo relatório nos diz: "Fusso agora à questão do Concurso de Filmes em que fomos classificados em último lugar. Isso me decepcionou um pouco. Porém, creio que se pode compreender se se considerar o seguinte: os delegados que se reúnem todos os anos são sempre os mesmos e existe uma espécie de "agreement" entre eles (isso é um pouco difícil de compreender para quem não esteve presente ao congresso)".

Evidentemente, não estamos nos desculpando pelo relativo insucesso. Como nosso desejo foi o de participar para aprender e assimilar ensinamentos, acreditamos que, neste particular, atingimos e até mesmo superamos nosso objetivo. Quanto aos trabalhos apresentados, devemos confessar, era o que de melhor nos havia sido oferecido até então. Certamente, possui o Brasil grandes amadores de cinema e

des talvez estejam, avaramente, guardando para si os trabalhos que concluíram, privando-nos da satisfação de vê-los projetados publicamente e também afastando dos menos experimentados, a possibilidade de ganhar ensinamentos.

Desejamos, sinceramente, ver para o próximo Concurso da UNICA, uma grande afluência de filmes para a classificação nacional, afim de comparecermos com uma representação brilhante, reunindo não só o despreendimento e espírito de colaboração destes companheiros que agora concorreram e aos quais prestamos nossas homenagens, mas, também, a maior soma de recursos técnicos e artísticos. Portanto, vamos trabalhar com afinco e produzir com entusiasmo para, pelo menos, ficarmos entre os dez primeiros da classificação final.

Resumidamente, daremos algumas das impressões de nosso delegado, relativas aos nossos filmes: "Alguns Dias em Bertloga", foi prejudicado pelos comentários em português, por ser muito longo e as vezes falho de rendimento na câmara, reduzindo os pontos obtidos na técnica e, pela sua extensão, prejudicando a impressão global. "Aldeia em Paris" foi muito prejudicado por um outro documentário sobre Paris que conseguiu o prêmio de Melhor Filme do Festival, em virtude da com-

O JURI DO CONCURSO INTERNACIONAL DE CINEMA AMADORIL, votando ao fundo, José M. Galceran, da Espanha, Sven A. Hansson, da Suécia, e presidente do Juri, Henri Nordwall, da Inglaterra e Halfrid Kristiansen, da Dinamarca. Na frente: Geraldo de Barros, do Brasil, Conte Pier M. Antoni di Gussola, da Itália, Álvaro Antunes, de Portugal, e Egil Christensen, da Noruega.

Filmografia

1. Cinearte

A filmografia abaixo foi divulgada na coluna “Cinema de Amadores” e não significa, necessariamente, que os filmes tenham sido finalizados. Achamos de interesse, no entanto, registrar todas as informações de rodagens, filmes em preparação, fotos de set e criação de associações divulgadas em *Cinearte*. Algumas produções foram rodadas em 35mm, a bitola profissional, mas são citadas como obras de amadores, uma aproximação entre o cinema amador e o profissional que nos interessa pois sinaliza para o meio profissional incipiente da época. A filmografia e as associações citadas seguirão juntas e em ordem cronológica e a bitola de filmagem será indicada sempre que possível.

- *Escrúpulo* (anúncio de filmagem)
 - Produção: Grupo de amadores do Rio de Janeiro e de Niterói
 - 10 de abril de 1929 (Cinearte, “Cinema de Amadores”, v.4, n.163)
- *Degraus da vida* (anúncio de filmagem com foto)
 - Scenarizado por Lourival Agra com a estrela Lelita Schoen; Operador: Ivo Oliveira; Galã: Walter Bruno; Vilão: Javier Andrade.
 - 24 de abril de 1929 (Cinearte, “Cinema de Amadores”, v.4, n.165)
- *Associação de Cine Amadores Cinearte Film*, São Paulo
 - Anúncio feito pelo amador Sr.Ribeiro
 - 29 de maio de 1929, (Cinearte, “Cinema de Amadores”, v.4, n.170)
- *Garantindo o seu* (anúncio de filmagem)
 - Amador Frederico Seliger
 - 17 de julho de 1929, (Cinearte, “Cinema de Amadores”, v.4, n.177)

- União Cinematográfica de Amadores, São Paulo
 - Anunciado por Alfredo Fomm, São Paulo
 - 17 de julho de 1929 (Cinearte, “Cinema de Amadores”, v.4, n.177)

- Cine-Club de Amadores, Rio Grande do Sul
 - Anunciado por Sátiro Borba
 - 4 de setembro de 1929, (Cinearte, “Cinema de Amadores”, v.4, n.184)

- Ponte Fatídica, 9.5mm, (fotos de filmagem e do diretor com sua câmera)
 - Produção: Cine-Club de Amadores e Grêmio de Actores Theatraes, Sátiro Borba e José Pirillo, Rio Grande do Sul. De acordo com informações do diretor, o filme se perdeu em um incêndio a bordo de um navio.
 - 4 de setembro de 1929, (Cinearte, “Cinema de Amadores”, v.4, n.184)

- Amadores Brasileiros Cinematográficos, Bairro de Pilares, Rio de Janeiro
 - Coluna transcreve notícia publicada no “O Globo” sobre a fundação do grupo.
 - Diretoria – Presidente: Cesar Bueno Paes Leme; secretário: José Maria Vieira; Tesoureiro: Darcy de Frohe; diretor técnico: Castor Victorino Coelho; representante: Augusto Roubau Junior; suplentes do departamento: Carlos Secioso de Sá e Isaltino Lopes; fiscal: Marcilio Monteiro de Souza; arquivista: M.Sylvio Desob Breves; almoxarife: Mário Coelho; sede: Rua Casimiro de Abreu, n.43 – A, Pilares.
 - 18 de dezembro de 1929 (Cinearte, “Cinema de Amadores”, v.4, n.199)

- Ingenuidade, 9.5mm (anúncio de filmagem com fotos do set e atores)
 - Diretor: Jorge Julien; Operador: J.Land; Atores: Helena Julien e Nino Cavaleiro
 - 18 de dezembro de 1929 (Cinearte, “Cinema de Amadores”, v.4, n.199)

- As férias de Durval (anúncio de filmagem)
 - Produção: Amadores Brasileiros Cinematográficos; direção: Cezar Paes Leme; roteiro: Castor Victorino Coelho

- 29 de janeiro de 1930, (Cinearte, “Cinema de Amadores”, v.4, n.205)
- Casamento de Ruy Galvão e Glória Santos, filme doméstico, 9.5mm
 - Operador: Paschoal Nardone; Fotografia: Alvaro Rocha e Sergio Barreto Filho; Data: 26 de abril de 1930; local: Igreja de Santo Antônio.
 - 14 de maio de 1930 (Cinearte, “Cinema de Amadores”, v.5, n.220)
- Medo
 - Produção: Cine-Club de Porto Alegre, 16mm (fotos de filmagem); direção: Sátiro Borba
 - 18 de fevereiro de 1931 (Cinearte, “Cinema de Amadores”, v.5, n.260)
- A ponte fatídica (segunda versão) (foto de filmagem)
 - Produção: Cine-Club de Porto Alegre
 - 18 de fevereiro de 1931 (Cinearte, “Cinema de Amadores”, v.5, n.260)
- O aventureiro, 9.5mm (anúncio de filmagem)
 - Primeira produção da Amadores Brasileiro Cinematográficos; direção: Paes Leme
 - 8 de abril de 1931 (Cinearte, “Cinema de Amadores”, v.6, n. 267)
 - Coluna da “Cinema de Amadores” do dia 21 de junho de 1931 anuncia que o filme (duas partes de 400 imagens cada uma, 8 filmes de rolo virgem Pathé) já foi enviado para revelação nos laboratórios Casa Pathé e que a primeira exibição será na sede do clube com a família dos envolvidos e representantes de “Cinearte” e “O Globo”.
- Regeneração (filme inacabado)
 - Produção: Cine-Club de Porto Alegre; direção: Sátiro Borba
 - 8 de julho de 1931 (Cinearte, “Cinema de Amadores”, v.6, n.280)
- Fora da Lei

- Produção: Amadores Brasileiros Cinematográficos, Rio de Janeiro; diretor: Alberto Morais
- 5 de agosto de 1931 (Cinearte, “Cinema de Amadores”, v.6, n.284)
- Sociedade de cinematografistas Amadores, Meyer, Rio de Janeiro
 - Fundada em 6 de Maio de 1931, relato da reunião do dia 07 de novembro de 1931
 - Presidente: Milton Moreira Maia; vice-presidente: Edgard Newton Lopes; secretário: Newton de Oliveira; 2º secretário: Newton Gabriel de Souza; tesoureiro: Francisco Florim da Silva; 2º tesoureiro: Arlindo Velloso. Cita a presença de Jurandyr Noronha na reunião.
 - 25 de novembro de 1931 (Cinearte, “Cinema de Amadores”, v.6, n.300)
- A lenda do vale
 - cenário a ser escrito a partir do argumento original de Nuripê Bittencourt, Amadores Brasileiros Cinematográficos
 - 9 de setembro de 1931
- Os olhos do morto (roteiro)
 - Produção: Sociedade Cinematográfica de Amadores, Rio de Janeiro
 - 25 de novembro de 1931 (Cinearte, “Cinema de Amadores”, v.6, n.300)
- Cavalheiro das sombras (roteiro)
 - Produção: Amadores Brasileiros Cinematográficos; roteiro: Sátiro Borba
 - 25 de novembro de 1931 (Cinearte, “Cinema de Amadores”, v.6, n.300)
- Fora da lei
 - Produção: Amadores Brasileiros Cinematográficos; roteiro: Castor Victorino Coelho
 - 25 de novembro de 1931 (Cinearte, “Cinema de Amadores”, v.6, n.300)
- Sociedade Brasileira de Cinematographistas Amadores (anúncio)
 - 10 de fevereiro de 1932 (Cinearte, “Cinema de Amadores”, v.7, n.311)
- Arlindo Velloso, fotografia, um dos fundadores da SBICA
 - 16 de março de 1932

2. Foto-Cine Clube Bandeirante

A filmografia abaixo organizada segue a ordem dos concursos e festivais organizados pelo clube e noticiados no *Boletim Foto-Cine* até 1959, ano que cessamos o levantamento das colunas cineamadoras. As informações não aparecem na revista de forma sistematizada, pois são citadas por redatores e em notas sociais, o que causa a irregularidade dos dados sobre bitolas, locais de produção e minutagem.

I Concurso Cinematográfico Nacional para Amadores (1950)

Despejo de Adolfo A. Pinto da Silva

Noite Feliz de Paulo Minervini

O roubo atroz de Henrique Hirschfeld, 5 minutos

No rio de Adolfo A. Pinto da Silva (documentário).

Espetáculo de Sonja Henie

No Madison Square Garden, de Acácio Ribeiro Valli (Kodachrome)

Artificies de Amanhã de Luiz G. Marcondes Nitsch

Brasil x Bolívia de Arnaldo M. Florence e Manoel Morales Filho

Usina Siderúrgica de Mineração Geral do Brasil de D. Ivonete Yazbek Assad (Kodachrome),

Clube de Pesca de Santos – Ilha das Palmas de Pedro Cabello Campos (Kodachrome)

Vamos pescar no Itapura? de Pedro Cabello Campos (Kodachrome)

Viagem ao norte de Jean Lecocq (Kodachrome)

Vista da Bahia e Recife de Jean Lecocq

Haras Jaberave de Estanislau Szankowsky (Kodachrome)

Estudos de Thomaz Farkas e Luiz Andreatini.

Haras Jaberave de Estanislau Szankowsky, com 353 pontos, ganhou 1o prêmio do Clube na categoria documentário em 16mm e Taça Wolff pelo melhor filme colorido. A comissão julgadora deliberou recomendar um “Prêmio Especial” ao filme *Estudos*, de apreciável nível cinematográfico e que por não se enquadrar em nenhuma das duas categorias gerais do certame, fazia contudo, jus a uma distinção dessa natureza.

Comissão julgadora: B.J. Duarte e Carlos Ortiz, Alfredo Vasconcellos e Antônio da Silva Victor

I Festival Internacional de Cinema Amador (Outubro de 1950)

ARGENTINA:

Sli em Nahuel Huapi kodachrome de Carlos Barrios Baron

Sueño Infantil de Julio Ingenieros

Rumbo a Miramar Kodachrome sonoro de Oswaldo C.Vacca

Refúgio, filme de enredo de Roberto Roberite

Todos do Cine Club Argentino

BRASIL:

Estudos filme experimental de Thomas J.Farkas e Luis Andreatini

Parques e Jardins de São Paulo kodachrome de BJ Duarte

Ambos representando o Foto-Cine Clube Bandeirante

CUBA:

Kaleidoscópio, filme experimental em Kodachrome de Roberto Ortega Machado, da A.C.L.
(Amateur Cinema League)

ESTADOS UNIDOS:

Nantucket, kodachrome de Russel T.Pansie – ACL

The unexpected, filme de enredo em kodachrome de Ernest H.Kremer, ACL

Lend me your ear, filme de enredo kodachrome de Mrs. Irma Niedmeyer, ACL

Voorlezer's House em kodakchrome de Frank E.Gunnel, ACL.

FRANÇA :

Délire filme experimental de Roger Masson, Federation Française des Clubs de Cinema d'Amateur.

INGLATERRA:

Mower Madness de C.E e E.S. Marshal, do Institute of Amateur Cinematographers, Londres.

SUIÇA:

Des tenebres a la lumière de A.V. Haeffliger da Bund Schweizerischer Kino Amateurklubs

URUGUAY:

Redención filme de enredo em 8mm de Nelson Cobian, do Cine Club Del Uruguay

II Concurso Cinematográfico Nacional para Amadores (1951)

No reino das garças, Kodachrome de Armando Laroche, Foto Cine Clube Recife, 8mm - 36 pontos

Carnaval no Recife, Kodachrome, Jorge Medeiros de Souza, Foto Cine Clube Recife, 8mm – 110 pontos

Cocktail Esportivo, Pedro Cabello Campos, FCB – 79 pontos

A Cidade Maravilhosa, Hermogenio Rangel, FCB – 79 pontos

Cenas de Cidade Grande, Kodachrome, Thomas J.Farkas, FCB – 282 pontos

Congresso dos Cine Clubes, Hermogenio Rangel, FCB – 122 pontos

Santa Catarina, Anscocolor, Klaus Muller, 267 pontos

Bolivia, Anscocolor, Oswaldo Alderighi, FCB, 101 pontos

Uma visita pela Fazendinha 3 Caravellas, Kodachrome sonorizado, Armin C.Muller
Caravelas, FCB, 388 pontos

Alguns dias em Bertioga, Kodachrome sonoro, Estanislau Szankowsky, FCB, 361 pontos

Uma aldeia em Paris, sonoro, Jean Lecocq, FCB, 336 pontos

Grande Prêmio São Paulo, Kodachrome, Hermogenio, FCB, 152 pontos

Catarata, Anscocolor, Benedito J.Duarte, FCB, 550 pontos

Os filmes *A Viúva* de Cesar Memolo e *Estudo de continuidade e movimento* de André Carneiro, ambos de Atibaia, a Comissão Julgadora não classificou, por terem os mesmos sido apresentados fora do regulamento, ou seja, sem os títulos de apresentação (Boletim Foto Cine, v.05, n.57, jan.1951).

III Concurso Cinematográfico Nacional para Amadores (1952)

Uma viagem de Porto Esperança a Guaicurus de German Lorca

Falsários do FCC Campinas

Viagem ao Araguaia do Sr. Siegmund Steuer

Querotoplastia, de B. J. Duarte

Gastrectomia por úlcera de Estanislau Szankowsky

Margot, documentário com um fio de história de Hermogenio Rangel

A Olaria de César Memolo Jr. (8mm)

A briga de César Memolo Jr. de Atibaia

Estudo de continuidade e movimento de André Carneiro, filme experimental de Atibaia

Solidão de André Carneiro

Último encontro dir.?

Renúncia direção ?, Atibaia

Pescadores de Santa Cruz, de Armando Laroche (Recife)

Reportagens das praias pernambucanas dir.?

A ilha da pedra que canta de Sr. Argemiro R. Falcão (Recife)

A última das Tabajaras de Sr. Iracy de Freitas (Recife)

16 filmes inscritos em 16mm e 8mm.

Comissão julgadora: Sr. Flavio Mota, do Museu de Arte de SP, Agostinho M. Pereira, da Cia. Vera Cruz, Aldo A. de Souza Lima, Jean Lecocq e Antônio S. Victor do FCCB.

Classificação:

Na categoria científicos - 1o lugar *Querotoplastia* em Kodachrome de B. J. Duarte

2o lugar *Gastrectomia por úlcera*, que também ganhou a Taça Bandeirante como melhor filme em cores apresentado no certame

Na categoria documentário:

Margot, documentário esportivo em cores e som de Hermogenio Rangel que ganhou o troféu "A gazeta esportiva"

Categoria 8mm: Enredo - 1o lugar *A briga* de Memolo

Documentário: *A olaria* de Memolo

Prêmio Estímulo: *Estudo de continuidade*

IV Concurso Cinematográfico Nacional de Amadores (1952)

PREMIAÇÃO:

Melhor filme de enredo categoria amador

1o lugar: *Bolso Vazio* de Antônio Vantincinque, José Quintiliano, Leonardo Roggero e Mario Bim Raschine e também o troféu Gazeta

2o lugar: *Falsários* de Alfredo R.Alves e Plácido Soave de Campinas

Melhor documentário categoria amador:

1o lugar: *Um paraíso terrestre* de Jean Lecocq, Kodachrome e troféu Gazeta Esportiva

2o lugar: *Um domingo qualquer* também do mesmo autor

Melhor filme documentário categoria profissional: *Colecistectomia* de BJ Duarte e a Taça Bandeirante de Melhor Filme

Menções honrosas: *Quando o instinto peca* de Nilson Mendes e *Não me deixes* de Armando Laroche, ambos da A.C.A de Recife.

Filmes foram projetados nas festividades do XIV Aniversário do Clube.

I Concurso de Orientação de Cinema Amador (fevereiro de 1953)

Filme Cerro Catedral de Geraldo Junqueira de Oliveira, filme de viagem

Um passeio na Argentina de Tufy Kanji, colorido, 2o lugar

Terezópolis - St. Moritz, Dr. Waldmir Malheiros, filme de viagem

Uma viagem aos Estados Unidos de Sr. Hercules A. Pena, um simples filme de lembrança de viagem

Seca e Água de Marcel Giró, preto e branco

Cirurgia e Aconteceu em Campinas de Manoel Erbolato

II Concurso de Orientação de Cinema Amador (abril de 1954c)

Documentário:

Tierra del Fuego, 16mm de Geraldo Junqueira de Oliveira

Cesária de Luiz Tanizaki

Viagem ao Canadá de Licínio Granja

Viagem aos Estados Unidos de Licínio Granja

Itanhaém de João O. Marques

Bertioga Pitoresca de Tufy Kanji

Fotografando Itanhaém 8mm de Nilson Dias Martello

Ballet Aquático de Nelson Gagliardi

Posteação 8mm de Armando Moraes de Barros

Atletismo de Luiz Tanizaki

Assim vi a Europa de João Freire de Oliveira

Rio de Janeiro numa semana de Zdinek Vetluka

A noiva da colina de Edmundo Faccio

Sem título de Nicolau Jacinto Júnior

Enredo:

O jogador de Antônio Canto, Arnaldo Perozzi e Miguel Tranjam

Ladrão Murmurante de Nilson Dias Martello (8mm)

Cada macaco no seu galho de Leo de Moraes.

V Concurso Nacional de Cinema Amador (1954)

Filmes:

Classificação geral

Categoria documentário:

Terra de Fogo de Geraldo Junqueira de Oliveira (FCCB)

Reconstrução do polegar de Estanislau Szankowski (FCCB)

Xaréu de A.Robatto Filho (Salvador, Bahia)

Cerro Catedral de Geraldo Junqueira de Oliveira

O mundo do mestre vitalino de A.Laroche (ACA)

Cenas da Bahia de Thomaz Farkas (FCCB)

Reportagem do desfile comemorativo do tricentenário da restauração de Pernambuco de A.Laroche (ACA)

Operação de Ridley de Dr.Clovis Paiva (ACA)

Um passeio a Argentina de Tufy Kanji (FCCB)

Reportagem sobre o Rio Santa Cruz de Castorino Rodrigues (ACA)

Figuras de gesso de L. Nogueira de Lima (ACA)

Uma caçada em Mato Grosso de Santos Parra (CASA)

Orquestra Afro Brasileira de Alceu Maynard Araújo - São Paulo

Enredo:

A pratinha, *A. Venticinque*, *O jogador* de A. F. Canto..., *Média três* de Nelson França
Furtado do Rio Grande do Sul

Goiabas de Armando Laroche (ACA)

Categoria gênero ou fantasia:

Desenho Biental, Roberto Miller, São Paulo

Reminiscências do Paraguaçu, A. Laroche (ACA)

Epopeia de uma cidade, Álvaro de Souza Pinheiro e Prado, São Paulo

VI Concurso Nacional de Cinema Amador (1955)

Júri: Eduardo Salvatore, Manoel Morales Filho e Jean Lecocq

Filmes:

Uma excursão ao Prata de Carlos Stellfeld (Paraná) documentário

Sinfonia Moderna de Roberto Miller, SP, 1o lugar categoria gênero

"Til-Ton" Especial de Roberto Miller, 2o lugar categoria gênero

Destino Hollywood de E. Szankowsky, 3o lugar categoria gênero

Vadição de A. Robatto Filho, Bahia, 4o lugar

O cinema não compensa de Haroldo Lopes e Fernando Lopes (São Paulo), enredo (não classificado)

Mitologia Grega de Elcio Lucio Sorrenti Coutinho (Minas Gerais), gênero (não classificado)

VII Concurso Nacional de Cinema Amador (1958)

Trabalho em conjunto com A.C.A de Recife e Foto-Cine Clube Gaúcho

Premiação

Categoria documentário:

Floricromia de Jean Lecocq

A cidade que desperta de Jean Lecocq

Categoria Fantasia ou gênero:

Boogie-Woogie de Roberto Miller

Formas e cores de Jean Lecocq

Contrastes de Jean Lecocq

O naufrago de Nelson P. Furtado

Desembarque de Bruno Hochmeim

Categoria enredo:

Joãosinho de Goiânia de Armando Laroche

Asas Brancas de Armando Laroche

O primeiro bebê de J.Galdão