

Entre a cavação e o ato de documentar:
os limites da produção de filmes em São Paulo nos anos 20 e 30¹

Márcia Juliana Santos²

¹ *A pesquisa que resultou neste artigo é um desdobramento da tese de doutorado e da pesquisa de pós-doutoramento, ainda em desenvolvimento, e que está sendo financiada pela FAPESP.*

² *Pós-doutoranda em História no Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP – Universidade de São Paulo. E-mail: **e-mail: majusan1@hotmail.com***

Resumo

O objetivo deste artigo é analisar a atividade cinematográfica e as dificuldades enfrentadas pelos cinegrafistas e produtores de filmes que atuavam em São Paulo nas décadas de 1920 e 1930. Nesse período, a produção fílmica não ficcional, conhecida como *natural*, se intensificou. Isso ocorreu, em parte, para atender a uma demanda de propaganda do governo e de uma elite econômica que tinham necessidades de registrar símbolos e práticas de poder. Partimos da experiência e dos saberes de alguns cinegrafistas brasileiros e estrangeiros para identificar referenciais técnicos, culturais e sociais pontuados em alguns filmes aqui apreciados. Entrevistas, relatos, memórias, sequências de filmes, críticas e textos de jornais e revistas forneceram pistas para seguir os percursos desses cinegrafistas, muitas vezes chamados pelos críticos da época como “cavadores”. Confrontamos os discursos dos críticos e dos próprios cinegrafistas para entender a formação do cinema em São Paulo e, ao mesmo tempo, identificar as dificuldades técnicas, perpassando pela ausência de financiamento sistemático até a falta de mercado distribuidor.

Palavras-chave: cinegrafistas; *naturais* (filmes); cavação; cinema paulista.

Abstract

The objective of this paper is to analyze the film activity and the difficulties faced by cinematographers and film producers working in São Paulo in the 1920s and 1930s. During this period, non-fiction film production, known as *natural*, intensified. This occurred, in part, to meet a demand by the government for propaganda and an economic elite that had needs for registering symbols and practices of power. We have started off with the experience and knowledge of some Brazilian and foreign cameramen to identify technical, cultural and social reference issues highlighted in a few films considered hereby. Interviews, reports, memoirs, film sequences, and critical texts from newspapers and magazines provided us clues on how to follow the paths of these cameramen, often called by critics at the time as “diggers”. The discourse of critics and filmmakers themselves has been compared, in order to understand the formation of cinema in São Paulo, and at the same time identify the technical difficulties, approaching some themes, from the lack of a funding systematic to the distribution market.

Keywords: cinematographers; *Natural* (film); digging; paulista movie.

Introdução

A produção do cinema paulista é datada do início do século XX. Esse período é marcado pela atuação de alguns cinegrafistas e operadores de câmera que percorriam a capital e o interior captando, criando e vendendo imagens em movimento para a elite abastada, em geral, que pretendia reafirmar seus “rituais de poder”³.

E por que o uso da expressão “cinegrafista” ou “operador de câmera” para definir o ofício? No Brasil, o termo “diretor” não era usual até o início da década de 1950. O pesquisador Antônio Leão da Silva Neto informa que, dos 3.382 filmes sem direção atribuída, 3.134, ou 93%, foram produzidos até este período. O crédito geralmente era concedido ao produtor, que não era necessariamente o operador/cinegrafista, o que justifica as ausências do nome “cinegrafista” nas fichas dos filmes identificados. (SILVA, 2006).

Cinegrafistas ou documentaristas, os pioneiros da produção de filmes em São Paulo preferiam filmar *posados* (ficcionais), reconstituindo a história e a literatura nacionais, fatos policiais noticiados na imprensa entre outros temas que despertassem o interesse do público. Mas, a partir da década de 1920, a maioria intensificou a filmagem de *naturais*, *atualidades* e *cinejornais*, o que representou de fato o lastro de uma experiência que consolidaria a produção de *documentários* a partir dos anos de 1950.

Naturais eram aqueles que relatavam desde as temáticas históricas tradicionais, festividades, inaugurações, até os temas que exaltavam belezas naturais. Passaram a ser identificados à narrativa de efemérides em torno de

³ Os termos “ritual de poder” e “berço esplendido”, ambos consagrados na historiografia do cinema brasileiro, foram cunhados por Paulo Emílio para definir um contexto das primeiras décadas, em que os chamados “cavadores” registravam visitas, viagens de autoridades públicas, celebrações, posses, inaugurações e desfiles militares. Em outras palavras, filmes que eram encomendados por grupos políticos e econômicos que financiavam o registro de suas efemérides. Cf: GOMES, Sales Paulo Emílio. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

políticos, artistas, religiosos e das elites locais. Muitos cinegrafistas atribuíam essa definição para diferenciar o *natural* dos *posados*, os últimos eram encenados e considerados ficcionais.

A intensificação da realização de *naturais*, em meados dos anos de 1920, pejorativamente foi nomeada, ainda à época, de *cavação*. O pesquisador Luís Alberto Rocha Melo⁴ define a prática da cavação associando-a ao ato de “*tirar do natural*”. (MELO, 2011: p.24) Para conseguir dinheiro, os operadores realizavam imagens e ofereciam o produto a quem pudesse interessar. Não se sabe ao certo quem primeiro alcunhou o termo: se os críticos de cinema ou os cinegrafistas. Porém, essa denominação logo seria incorporada ao vocabulário de ambos. Em parte, os filmes de cavação eram criticados por não apresentarem preocupações com o aprimoramento técnico, roteiro ou estética, o que só aumentava os discursos pejorativos dos críticos brasileiros em relação ao ato de “cavar” ou “caçar imagens”. No verbete “documentário mudo”, grafado na Enciclopédia do Cinema Brasileiro, os pesquisadores Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda chamam atenção para o fato de que “a cavação cobre o documentário de encomenda e a propaganda”. (RAMOS; MIRANDA, 2000: p. 220).

O produtor Adhemar Gonzaga ressalta que a estrutura da narrativa de filmes de longa-metragem ficcional, chamados no período silencioso de *posados*, ainda era muito rígida e compartimentada em episódios. Segundo ele, o avanço quantitativo e qualitativo só viria na década de 1930 com os filmes do estúdio carioca Atlântida (GONZAGA; GOMES, 1966: p. 58).

A historiadora Meize Regina Lucas vai além da terminologia “diretor” e “documentarista” para destacar que o documentário teve referência nos *naturais* e

4 É de autoria do mesmo pesquisador o filme “Que cavação é essa”? (Rio de Janeiro, 2008, 35mm, preto-e-branco e cor, 19min), curta-metragem produzido em 2008, reúne filmes do período silencioso. A análise desse período e dos objetivos dos filmes de cavação é feita por meio do suporte fílmico, num exercício de metalinguagem. Para saber mais sobre essa experiência, cf: http://www.cinemateca.gov.br/jornada/2010/f_contemporaneas.php (Acesso em 04 de nov. de 2014).

que muito da técnica documental é parte do legado das primeiras produções do período silencioso no Brasil (LUCAS, 2006: p.69-78).

Após essas definições e considerações iniciais, o objetivo deste artigo é identificar experiências fílmicas e os principais desafios de alguns dos primeiros cinegrafistas que atuaram no cinema paulista no período silencioso. Relacionado a isso, analisarei uma série de críticas de cinema e da historiografia clássica que procuravam qualificar a produção, identificar bons filmes, determinar padrões estéticos, mas, sobretudo, criticar a natureza documental desempenhada por muitos dos homens de câmera de São Paulo nos anos de 1920 e 1930.

“Os maus elementos”: cavadores ou caçadores de imagens

Até os anos de 1930, os textos dedicados ao cinema brasileiro – reproduzidos em revista como a *Cinearte* – desprezavam os filmes feita, sobretudo em São Paulo. Tal assertiva pode ser identificada na edição de 23 de junho de 1926 da revista que, ao desenhar o cenário de produção do cinema paulista, fazia as seguintes considerações: “O ambiente de S. Paulo vai se saneando. Pouco a pouco os maus elementos vão desaparecendo da circulação, covardes para a luta que se desenha no horizonte cinematográfico de nossa terra”.

E quem seriam os “maus elementos”? Que tipo de produção era criticada pela revista? Certamente seriam os mesmos que recebiam encomendas, captavam imagens e produziam filmes para fins políticos ou para particulares. A revista condenava a cavação e, de certa forma, boa parte dos *naturais* que eram realizados pela maioria daqueles que iniciaram a atividade no período, sendo brasileiros ou não.

Por certo, boa parte da produção cinematográfica paulista até o final de 1930 foi feita por imigrantes que, anteriormente, já filmavam e fotografavam na Europa. Homens, a exemplo dos italianos Gilberto Rossi, Arturo Carrari, Victor Capellaro, o espanhol José Medina, o português Antônio Campos, os húngaros Adalberto Kemeny e Adolfo Rex Lustig e tantos outros tentaram no Brasil prosseguir com o

sonho de ganhar a vida produzindo filmes. (GALVÃO, 1975)

Maria Rita Galvão, em seu trabalho clássico sobre o período silencioso paulista, entrevistou vários desses homens de cinema, destacando os produtores italianos. Ressaltou ainda que nos anos que sucederam o advento do som, a atividade paulista seria dominada por brasileiros: Joaquim Garnier, Menotti e Victor Del Picchia, Alberto Botelho, Canuto Mendes de Almeida, João Stamato e, mais tarde, Benedito Junqueira Duarte. Outros nomes não aparecem na historiografia do cinema paulistano, como é o caso do cinegrafista japonês Hikoma Udihara, imigrante que produziu entre os anos de 1927 e 1962 dezenas de filmes e ajudou a fundar núcleos de imigração japonesa no interior paulista e paranaense. (CESARO, 2007)

Udihara fez poucos filmes em São Paulo, embora uma de suas obras mais conhecidas seja justamente sobre a capital paulista: *Panorama da Cidade de São Paulo*⁵, lançado em 1927, com título atribuído posteriormente. Em suas imagens antecede-se a apresentação de elementos que logo invadiriam os filmes que retrataram a cidade, além de esse ser um dos primeiros silenciosos a mostrar imagens da verticalização, do trânsito e do cotidiano no centro de São Paulo. A câmera focaliza, em primeiro plano, grandes luminosos e letreiros das lojas do “centro velho”. As imagens apontavam indícios de uma crescente publicidade em torno das mercadorias, nacionais e importadas, além dos mais variados serviços que se expandiam na capital. *Mappin Stores*, *Santista*, entre outras lojas, “adquiriram vida” nas primeiras sequências do filme.

Para destacar a modernização e a urbanização da cidade, a câmera percorreu rapidamente o caminho realizado pelo bonde. Um corte abrupto apresenta uma nova sequência, em que aparecem homens em cima de tratores e automóveis numa exposição no Palácio das Indústrias.

O filme também mostra imagens de muitas calçadas de paralelepípedos. As reminiscências do período colonial são identificadas também em algumas casas

⁵ Disponível em: <<http://www.saopaulo.sp.gov.br/spnoticias/lenoticia.php?id=97439&c=15>>. Acessado em: 15 jul. 2013. O filme está disponível na Cinemateca Brasileira.

de taipa próximas à ladeira de São Francisco, localizada na região central. No entanto, o olhar do cinegrafista não era só para o passado colonial. Ele estava preocupado também com as contradições sociais que insistiam em aparecer nas câmeras, a exemplo das crianças descalças que subiam e desciam as ruas próximas ao largo.



Crianças na ladeira São Francisco.
Ampliação de fotograma de *Panorama da cidade de São Paulo* (1927)

A foto acima compõe o último plano-sequência do filme. Udihara acompanha – filmando de costas – as crianças que descem a ladeira em direção à câmera. A foto cortada exemplifica a dificuldade técnica em realizar o enquadramento e o foco, que acabam impedindo a captação e exibição dos elementos identificados na paisagem.

As imperfeições de enquadramento e montagem, além das dificuldades de manejo da câmera que geravam imagens trêmulas, não impediram a interação do cinegrafista ao mostrar os diversos aspectos que compõem a paisagem urbana.



Vista aérea da região do Vale do Anhangabaú.
Ampliação de fotograma de *Panorama da cidade de São Paulo* (1927)

Esse fotograma revela uma das primeiras filmagens em panorâmica do cinema paulistano. A câmera do cinegrafista percorre parte do vale do Anhangabaú (região central) em direção oeste. Percebe-se ao fundo o prédio da *Light*. À esquerda, vê-se um prédio em construção. As tomadas realizadas em panorâmica, provavelmente do alto de um prédio, apontaram, no início da verticalização, uma cidade que já não conseguia distinguir os arranha-céus construídos daqueles ainda em construção.

Ao mostrar símbolos do trabalho, da arquitetura e de elementos do cotidiano da cidade, Hikoma Udihara já demonstrava preocupação em construir um discurso fílmico, traçar um paralelo entre o que era considerado “arcaico” e “moderno” no final de 1920.

Não foram encontrados registros, em jornais ou revistas, acerca da exibição do filme de Udihara à época da realização. É muito provável que o cinegrafista não tenha conseguido exibir o filme nos cinemas da cidade, pelo menos não há informações nos jornais paulistanos.

De fato, *Panorama...*, além de apresentar o início do processo de verticalização da cidade, evidencia também os limites materiais e técnicos do cinegrafista e, talvez, de tantos outros que se aventuraram na atividade.

Em 1929, o jornal *Diário da Noite* destacava em uma de suas críticas de cinema a “baixa qualidade”, além da ausência ou despreparo dos “operadores”

para filmagem e edição de naturais. Segundo o jornal, os operadores – cujos nomes não aparecem – filmavam sem critérios, proporcionando o desinteresse de particulares e, sobretudo, inviabilizando o financiamento público da atividade cinematográfica.⁶

Em meio às críticas de estetas e especialistas, os operadores continuavam almejando a produção de *posados* de longa-metragem. Mas vários problemas perpassavam a realização desses filmes, desde os altos custos até a exibição e distribuição nas salas de cinema. Assim, em meio aos ficcionais, a cavação ainda era maioria.

Nesse contexto, o poeta Menotti del Picchia se aventurou no *métier* e passou a escrever argumentos e roteiros para filmes de Victor del Picchia, durante os anos 20 e 30. *Dente de Ouro* (1923), *Vício e Beleza* (1926), *O Bem-te-vi* (1927), *Acabaram-se os otários* (1929), *Messalina* (1930), *Alvorada de glória* (1931) foram alguns exemplos.

Alex Viary, no clássico *Historiografia do cinema brasileiro*, de 1959, destaca que *O Bem-te-vi* e *Acabaram-se os otários*, ambos com argumento de Menotti, foram responsáveis pelo início da produção sonora em São Paulo. (VIARY, 1959: p. 99)

Mais conhecido nos livros de história de literatura por ter participado da Semana de Arte Moderna de 1922 e por integrar o movimento modernista, junto com Mário e Oswald de Andrade, Menotti del Picchia também foi um homem de cinema. Segundo a revista *Cinearte*, no final da década de 1920, ele já apresentava alguma “compreensão de cinema” e, mais ainda, ele teria sido “do cinema antes de ser escultor, poeta, pintor e deputado estadual”.⁷

Talvez valendo-se da influência nas rodas intelectuais e políticas paulistas, os Del Picchia – Menotti e Victor – produziram roteiros para a Prefeitura Municipal de São Paulo na década de 1930, filmes que poderiam ser chamados de *documentários* ou *naturais*; mas, por serem encomendados pelo governo,

⁶ Jornal *Diário da Noite*, São Paulo, 3 de dezembro de 1929.

⁷ *Cinearte*. Rio de Janeiro. “Colunista de São Paulo”, ano IV, v. 04, n.149, 1929.

poderíamos também classificá-los como *naturais de propaganda*, a exemplo de *Carnaval Paulista de 1936 – O Momo Vem Aí (1936)*. Contudo, no meio cinematográfico, esse e outros filmes facilmente poderiam ser pejorativamente rotulados como de *cavação*.

Apesar disso, a produção da família Del Picchia que obteve maior destaque de público e crítica foi o longa-ficcional *Alvorada de glória*, de 1931. Com argumento de Menotti e filmado por Victor, a produção silenciosa com 55 minutos foi sincronizada com música durante a montagem. Amplamente divulgada pela imprensa paulista e nas revistas de cinema da época, narra a história de amor entre os personagens Nilo e Lígia em tempos de guerra.

A “paixão” entre os personagens e a “bravura” dos soldados paulistas são os temas retratados no filme. “A luta entre irmãos”, à qual se faz referência no letreiro inicial, diz respeito aos conflitos armados que envolveram São Paulo e outros estados da federação durante os anos de 1924 e 1930, respectivamente.

O sucesso do lançamento veio acompanhado pelo discurso do progresso do cinema brasileiro, propagado pela crítica. O jornal *Folha da Manhã*, em 28 de outubro de 1931, publicava uma nota anunciando que a *Paramount Filmes* seria responsável pela distribuição de *Alvorada de glória*. A nota ressaltava a obra como “tipicamente brasileira” e que surpreenderia “os corações brasileiros”. O jornal paulista apresentava a produção como exemplo de um bom filme brasileiro, embora tivesse sido realizado em São Paulo e com temática local.

Em edição do dia 23 de outubro de 1931, o mesmo jornal anunciou a exibição da película “que encerra assunto patriótico”, fazendo uma referência indireta aos conflitos retratados no filme e sem destacar as regionalidades que ele retratava. Informava, apenas, a sessão de exibição no Teatro *Paramount*, às 10 horas, para autoridades do Estado, com a presença do Dr. Laudo Ferreira de Camargo, o então interventor federal.⁸

Em um livro publicado na década de 1970, Del Picchia narrou parte da sua

⁸ Jornal *Folha da Manhã*, São Paulo, “A exibição, no Cine-Paramount, será dedicada às altas autoridades do Estado e à imprensa”, 23 de outubro de 1931.

experiência como produtor cinematográfico em São Paulo durante os anos de 1920 e 1930. Junto com o irmão, fundaram uma produtora, a *Independência Filme*, sediada na rua Asdrúbal do Nascimento, no bairro da Bela Vista, na capital paulista. No relato, destacou que “sete cinematografistas com máquinas de prensa, quase todas ‘derby’ e outras ‘pathé’, filmaram o progresso de São Paulo na sua metrópole e no interior”. (DEL PICCHIA, 1972: p. 100-101).

Com essas palavras, ele relembra a intensa atividade desempenhada pelos cinegrafistas de sua empresa, porém não detalhava a finalidade dos filmes que eram produzidos a partir das imagens capturadas. A crítica poderia atribuir a essa prática o nome de cavação, mas, por certo, o ilustre intelectual não era alvo dessas acusações.

No capítulo do livro em que descreve a experiência com a *Independência Filmes*, Menotti narra um episódio em que recebe a encomenda de um filme sobre a fundação e “o estado atual” da cidade de Presidente Prudente. O personagem principal era o coronel Goulart, “desbravador e fundador”. O filme, segundo o poeta, avultava os aspectos agrícolas da cidade, as árvores e as imensas lavouras de café, em torno de um discurso do desbravamento da região. A “fita” fora ainda traduzida para o francês, inglês e italiano, conforme solicitação do contratante, cujo nome não foi mencionado.

Destacou ainda que, graças à empreitada cinematográfica, ele e o irmão foram os responsáveis pela “moderníssima indústria” paulista, “da qual, com Carrara e Rossi”, foram pioneiros. Del Picchia se colocava ao lado de produtores e cinegrafistas, como Arturo Carrari e Gilberto Rossi, evocando a experiência de cinegrafistas já reconhecidos no circuito, talvez para legitimar sua própria.

Todavia, outros homens de cinema estavam na contramão da filmagem sob encomenda, fosse pública ou privada. É o caso de Canuto Mendes de Almeida, intelectual, filho da elite paulistana. Até meados da década de 1930, dedicado ao cinema, Canuto contribuiu para a realização do argumento e roteiro dos filmes *Do Rio a São Paulo para casar* (1922) e *Centenário da Independência do Brasil* (1922), sob a direção de José Medina e do italiano Gilberto Rossi (SALIBA, 2003: p.63).

O jovem era reconhecido no meio cinematográfico e artístico, por sua preocupação esboçada com a qualidade das produções fílmicas. Junto com outros intelectuais, estava inserido no debate em torno do cinema voltado para o lazer e a educação. O fruto dessas reflexões foi o livro *Cinema contra Cinema*, lançado em 1931. Segundo Canuto, seria de grande importância para a educação que os filmes fossem destinados ao “trabalho educativo... de imprescindível valor e justeza das imagens”. (ALMEIDA, 1931: p.12).

Durante as décadas de 1920 e 1930, ele defendeu a realização de uma ampla produção de filmes educativos. Para conter os efeitos do “mau cinema”, brasileiro ou estrangeiro, seria necessário um cinema como meio de comunicação para a reformulação de valores sociais. (SALIBA, 2003: p. 55-62) Canuto expressava o debate sobre questões teóricas, filosóficas e políticas acerca de determinadas concepções de cinema voltado para a arte e para a educação das massas.

Em edição de 16 de março de 1927, ao promover *Tesouro perdido* (1927), do diretor mineiro Humberto Mauro, a revista *Cinearte* aproveitou para homenagear Canuto Mendes de Almeida. Ele foi colocado no mesmo patamar de cinegrafistas como Almeida Fleming e Humberto Mauro, que, segundo a revista, surgiram “aqui e ali, nesse imenso Brasil, esforçando-se pela nossa filmagem”.⁹ Humberto Mauro era considerado um exímio operador de câmera, pois tinha preocupação estética com as imagens, conferindo significado a um roteiro. Além disso, sua formação não era diferente da experiência de outros de seus colegas de renome¹⁰. A destreza com as câmeras – de filmar e fotografar –, as habilidades técnicas e a criatividade conferiam-lhe prestígio e reconhecimento entre a crítica e os pares.

Almeida, no entanto, nunca foi um cinegrafista. Ele escrevia roteiros, mas note-se que a revista atribui a ele um papel mais amplo, relacionado à filmagem. O termo é usado de modo amplo e não faz distinção entre quem escreve, capta,

⁹ *Cinearte*. Rio de Janeiro, v. 02, n. 55, 16 de março de 1927.

¹⁰ A respeito da formação e experiência de Humberto Mauro nos seus diferentes campos de atuação, desde a experiência em Cataguazes até as produções do INCE, conferir SCHVARZMAN, Sheila. Humberto Mauro e as imagens do Brasil. São Paulo: Ed. Unesp, 2004.

produz ou edita as imagens.

Para o historiador Marc Ferro “por hábito, não se reconhecia o direito de autoria daquele que filmava [...] ele era qualificado como ‘caçador de imagens’”. (FERRO, 1992: p. 83) Essa exposição descreve o preconceito que se tinha na Europa e no Brasil em relação aos operadores em detrimento aos roteiristas e produtores, os últimos considerados legítimos realizadores dos filmes.

Para corroborar com a ideia de Ferro, é possível afirmar que roteiristas e produtores tinham um destacado papel nos textos dos críticos por serem responsáveis pelo argumento e montagem do filme. Qualquer um que conseguisse manipular uma *pathé* ou *derby* poderia captar imagens; talvez fosse essa a preocupação dos críticos e dos realizadores. Afinal, mesmo um *natural* de curta-metragem precisava de um roteiro.

De fato, ter apenas as impressões da crítica a respeito de quem fazia, fabricava, captava ou produzia os filmes, e se era ou não um realizador de filmes – no sentido amplo da palavra –, remete a um anacronismo ou no mínimo uma reprodução dos argumentos da historiografia clássica do cinema brasileiro. Segundo Jean-Claude Bernardet, essa maneira de contar a história não questiona conceitos, pois “cinema é cinema em todos os períodos, cineasta é cineasta, etc.”, quando sequer a palavra cineasta existia nas primeiras décadas do século XX. (BERNARDET, 2008: p.86-87)

A compreensão a respeito da definição de cinema no período silencioso estava restrita ao longa-metragem ficcional, de fato o único gênero que gerava interesse das distribuidoras. Todavia, como classificar a produção que predominou em São Paulo nos anos 20 e 30? Por certo são filmes com preocupações comerciais, documentais e de propaganda, em geral *naturais* e *cineljornais*, que sobreviveram em um período crítico para os ficcionais, cuja ascensão do som exigia grandes investimentos.

Em geral, na realização da maioria dos *naturais* é possível que o operador não tivesse roteiro definido e caberia a outra pessoa a incumbência de montar e sequenciar aquelas imagens “cavadas”. Essa imprecisão, provavelmente,

aumentou a voracidade dos críticos, contribuindo por fomentar argumentos que desqualificaram, sobretudo, o ofício do operador da câmera, responsável pela captação de imagens.

Além de Canuto de Almeida e Menotti del Picchia, um outro intelectual paulista se destacou na atividade cinematográfica do período: Guilherme de Almeida. Nos anos de 1930, o também poeta modernista escreveu críticas de cinema para o jornal *O Estado de S. Paulo*, além de roteiros para filmes.

Guilherme de Almeida escreveu os diálogos e a narrativa de *Como se faz um jornal* ou *Estado de S. Paulo*, de Willian Gericke, lançado em 1935. Trata-se de um documentário que narra as várias etapas da produção de um jornal diário. As filmagens foram realizadas por Gericke nas instalações do jornal *O Estado de S. Paulo*. Segundo informações da Cinemateca Brasileira, o filme mostra imagens da redação, passando pela linotipia, os setores da revisão, paginação, estereotipia, até a impressão, empacotamento e distribuição.¹¹

A revista *Cinearte*, em edição do dia 2 de julho de 1930, cita reportagem do *Diário da Noite*, afirmando que, com esse trabalho, Guilherme de Almeida “aderiu ao cinema indígena [sic] de cuja existência, durante longo tempo, ele não deu conta, alegando motivos de estética e bom gosto”. A revista justifica o distanciamento que Guilherme de Almeida tinha da atividade cinematográfica em função de uma suposta ausência de condições propícias identificadas por ele nos filmes da época, mas que não estavam listadas na reportagem.

O filme *São Paulo: Sinfonia da Metrópole*, de 1929, produzido pelos húngaros Rodolpho Rex Lustig e Adalberto Kemeny, foi um dos poucos filmes paulistas dignos dos elogios de Guilherme de Almeida. O longa-metragem silencioso, classificado no período como “não ficção”, teve grande exibição no circuito da capital. Segundo dados da Cinemateca Brasileira, o filme ficou quase um ano em cartaz, em dezenas de cinemas. Foi exibido, ainda, em Curitiba, Rio de Janeiro e

¹¹ A participação de Guilherme de Almeida na produção do filme *Como se faz um jornal* (1935) foi identificada no site da Cinemateca Brasileira e no Catálogo da Mostra de Cinema Paulista, produzido pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, em 1997.

Manaus.

Em edição de 23 de maio de 1929, Guilherme de Almeida, que assinava “G.” nos textos da coluna “Cinematographos”, escreveu que o filme era uma obra “sem qualquer cavação”, na qual, as imagens e a narrativa fílmica conseguiam expressar “todo o nosso desejo, todo o nosso pensamento, todo o nosso orgulho”, referindo-se às representações construídas sobre a cidade de São Paulo.

Almeida acusava filmes anteriores de desvirtuarem temas e valores, os quais em nada representavam uma pretensa cultura paulista ou nacional. Guilherme de Almeida fazia parte de um grupo de intelectuais, críticos e artistas que buscavam propor novas referências para o país por meio da apropriação de elementos de uma nova cultura. Ele e outros intelectuais, críticos e artistas, segundo a historiadora Maria Inez Borges Pinto faziam “oposição ao passadismo”, ao mesmo tempo em que buscavam “a atualização e modernização cultural, em sintonia com as vanguardas europeias, além da adesão aos novos ritmos da vida urbana”. (PINTO, 2001: p.436)

Indo além dessa constatação, Guilherme de Almeida e outros nomes ligados ao cinema evidenciavam a necessidade da construção de um cinema industrial que só seria materializado com o aprimoramento técnico, de cenários e com financiamento, além de dispor de bons atores e enredos; e, mais ainda, com a garantia de uma rede de distribuidores para as produções nacionais.

No início da década de 1930, *São Paulo: Sinfonia da Metrópole* (1929) foi relançado pela *Rossi-Rex Filmes*, com sons incorporados à película. Sob o título *São Paulo em 24 horas* (1934), a nova versão era acompanhada por uma trilha que musicava os movimentos da construção dos edifícios, da engrenagem das máquinas e dos ruídos das pessoas transitando pelas ruas.

Em depoimento a Maria Rita Galvão, Adalberto Kemeny relembrou aspectos da realização de *São Paulo: Sinfonia da Metrópole* (1929), que teria durado mais de um ano. Ele e Lustig percorriam as ruas da cidade “nas mais variadas horas do

dia, com a câmera na mão”.¹² Relembrou, ainda, que começou a atividade no Brasil produzindo “filmes de propaganda”, além de jornais cinematográficos e documentários. Infere-se, portanto, que os filmes de propaganda e os documentários estavam relacionados a filmes encomendados.

Segundo Rubens Machado Jr., “a concorrência entre as produtoras levou ao aprimoramento técnico de algumas delas” e um dos exemplos é exatamente a produtora *Rex Film*, dos húngaros. Apesar dos elogios à sinfonia paulistana, proferidos por G. e parte da crítica, é evidente a influência exercida pelo filme *Berlim, sinfonia de uma cidade* (1927), de Walther Ruttmann, realizado dois anos antes do filme paulista. (MACHADO Jr. 2004: p. 472)

A fusão entre as atividades de crítico e produtor – conforme visto em Menotti del Picchia, Canuto Mendes de Almeida e Guilherme de Almeida – possibilita identificar experiências que mostram interação entre a análise e as referências técnicas e estéticas para a realização do que poderia ser considerado um bom filme.

Mesmo com o sucesso de alguns não-ficcionais, a exemplo de *São Paulo: sinfonia da metrópole*, o cinema produzido em São Paulo enfrentava dilemas operacionais e financeiros. Poucos foram os homens de câmera que adquiriram financiamento para uma atividade sistemática e duradora, desempenhando gêneros sob encomenda. Entre os anos 20 e 30, em São Paulo, a exceção ficou a cargo de Gilberto Rossi, imigrante italiano que iniciou a produção de filmes na capital paulista ainda nos anos de 1910. Ele é considerado pela historiadora Maria Rita Galvão o construtor das “bases” do cinema em São Paulo.

No início dos anos 1920, Gilberto Rossi se associou com outros produtores, José Carrari e José Medina, para lançar a *Rossi Filmes*. O objetivo inicial da produtora era fazer *posados* de longa-metragem, mas não tardaria a receber encomendas de *naturais* e curtas de propaganda política.

Esses filmes, que tinham certa regularidade, logo se transformaram no

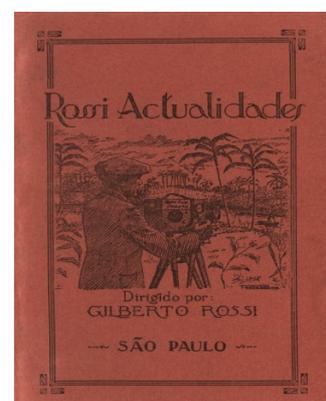
¹² Depoimento de Adalberto Kemeny concedido a Maria Rita Galvão. GALVÃO, Maria Rita. Crônica do Cinema Paulistano. São Paulo: Ática, 1975, p.163.

cinajournal de maior destaque do período silencioso brasileiro. Gilberto Rossi era cinegrafista e produtor do cinejornal *Rossi Atualidades*, subsidiado por Washington Luís. A duração do cinejornal (o gênero também era chamado de *Atualidades*) coincidiu com o tempo em que o político ficou à frente do governo estadual de São Paulo e da Presidência da República, entre os anos de 1922 a 1930.

Durante esse período, o cinejornal foi exibido no Cine *República*, em São Paulo, antecedendo a exibição de “magníficas películas” estrangeiras, segundo a edição de 2 de agosto de 1922 do jornal *Folha da Noite*. A produção do *Rossi Atualidades* só foi suspensa em 1931, por motivos de sucessão que envolviam os conflitos da Revolução de 30 e a mudança presidencial.

A produtora de Rossi fazia a cobertura de fatos que chamavam a atenção do público em decorrência da repercussão, como as enchentes que “enlutaram” a cidade de Santos. O jornal *Folha da Manhã*, de 13 de março de 1928, informa que logo após a filmagem e edição das imagens de Santos, o cinejornal *Rossi Atualidades* n. 158 foi exibido no Cine *República* relatando a tragédia.

Após a edição do número 100, Gilberto Rossi resolveu recolher notícias de todo o país com a finalidade de editá-las no cinejornal. O folheto a seguir foi produzido em 1926 pela *Rossi Filmes*, responsável pelo *Rossi Atualidades*, com o objetivo de divulgar o trabalho da produtora.



Reprodução da capa do folheto da *Rossi Atualidades*. Arquivo Cinemateca Brasileira.

No texto do folheto, após a conclusão da apresentação dos objetivos do “filme de atualidades”, Rossi incentiva o envio de material cinematográfico, conforme algumas orientações:

“A ROSSI FILM aceita de boa vontade os negativos que, tendo preenchido as condições de novidade e perfeição fotográfica, reproduzam aspectos de: capitais e cidades brasileiras [...] Empreendimentos de engenharia; [...] Festas religiosas; [...] Desfiles, paradas militares e comemorações de datas nacionais; [...] Inauguração de monumentos de grandes homens brasileiros [...] Disputas esportivas de qualquer natureza. [...] Provas arriscadas que possam emocionar o público. [...] Desastres e catástrofes. [...] Visitas de diplomatas, embaixadores, reis, príncipes, chefe de Estado [...] Cerimônia de posse de governadores e presidentes de Estado. [...] Obras prodigiosas da natureza do Brasil. [...]”

O folheto era destinado “aos operadores cinematográficos, amadores ou profissionais de todo o Brasil”. Seriam distribuídos 100.000 exemplares para todo o território nacional. Rossi deixava claro que só não aceitava “de forma algumas, fitas de propaganda comercial”. Certamente os temas sugeridos também representavam um incentivo para que políticos e autoridades locais encomendassem aos cinegrafistas, filmes ou notícias que pudessem ser enviadas a *Rossi-Filmes*.

Além de divulgar o trabalho e o nome do operador de câmera ou do cinegrafista, Rossi também pagaria pelos negativos enviados. Segundo o folheto, seriam pagos 7\$000 (sete mil réis) por metro. Ademais, seriam distribuídos “trimestralmente três prêmios de 50\$000 (cinquenta mil réis), cada um aos três operadores” que se destacassem nas categorias de melhor cena, melhor trabalho fotográfico e reportagem mais interessante.

Rossi preocupava-se, acima de tudo, com o acondicionamento dos negativos. Destacava no panfleto que a produtora dispunha de laboratório para revelação e edição de imagens. O envio deveria ser postado em lata redonda, fechada e à prova de luz. Por fim, o folheto apresenta “conselhos indispensáveis” para os operadores que pretendiam realizar filmagens para a produtora.

“Mandem os negativos imediatamente depois de filmados; [...] Tirem fita panorâmica só quando isso for absolutamente necessário. Nesse caso, manejem lentamente e uniformemente a respectiva manivela; não pensem que é obrigado usar o íris. [...] Sempre que puderem, tirem primeiros planos que são a vida da cinematografia”.¹³

Os “conselhos” ou procedimentos técnicos tinham preocupação estética e determinavam orientações para melhorar a manipulação da câmera e a captação de imagens, regras imbuídas de saberes, valores e perspectivas metodológicas a respeito de como o operador deveria manusear a câmera filmica. Rossi alertava o operador para que enviassem com rapidez os negativos, para que o material não perdesse o caráter de novidade, afinal tratava-se de um cinejornal de atualidades e as imagens não poderiam ilustrar fatos ocorridos já há algum tempo. O alerta para não abusar da panorâmica estava relacionado, sobretudo, ao domínio da técnica. Boas imagens e sequências poderiam ser comprometidas, caso o manejo da câmera não fosse perfeito. E, por fim, fica claro que a montagem seria realizada por Rossi, quando ele adverte para os cinegrafistas não exagerarem no uso do íris e filmarem em primeiro plano.

Esse último aspecto era fundamental, pois era no foco que o discurso e as imagens, que envolviam principalmente autoridades públicas, poderiam ser identificados de modo satisfatório. Em panorâmica, os rostos e gestos possivelmente se perderiam em meio a outros elementos.

Concomitantemente à produção do cinejornal, Rossi junto com seu filho, Ludovico, filmava diversos eventos, sobretudo políticos, na capital paulista e em cidades vizinhas. Muitas filmagens eram encomendadas por prefeitos, a exemplo do filme *Administração Pires do Rio* (1926-1929), que exibia sequências de imagens de inúmeras obras públicas realizadas pelo prefeito Pires do Rio na capital paulista, desde construções, a exemplo do Mercado Municipal; das pontes sobre o rio Tamanduateí; das instalações sanitárias em logradouros; da limpeza de bueiros e galerias, até o funcionamento da fonte do monumento localizado na

¹³ A grafia foi atualizada. Folheto da Rossi Atualidades. São Paulo. Impressão: Liceu de Artes e Ofícios, 1926.

Praça Júlio de Mesquita, mostrando equipamentos diversos para compor o cenário do filme.

As relações de Gilberto Rossi com o poder público, bem como a necessidade do financiamento da atividade no Brasil, abriram oportunidades para muitos cinegrafistas estrangeiros intensificarem a atividade na capital e no interior paulista. E, quando os governantes perceberam a potencialidade dos filmes de propaganda, passaram a encomendá-los com o intuito de divulgar projetos específicos do poder em vários estados. Nesse contexto, em âmbito federal, Getúlio Vargas assinou o decreto-lei n. 21.240, em 1934, estabelecendo várias medidas voltadas para o cinema nacional. A Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros realizou, em junho de 1934, uma manifestação no Rio de Janeiro no palácio do governo federal para manifestar agradecimento ao presidente pela aprovação da lei. Eis o que diz o artigo:

“Art. 13. Anualmente, tendo em vista a capacidade do mercado cinematográfico brasileiro, e a quantidade e a qualidade dos filmes de produção nacional, o Ministério da Educação e Saúde Pública fixará a proporção da metragem de filmes nacionais a serem obrigatoriamente incluídos na programação de cada mês”.¹⁴

Na prática, o artigo 13 da lei de 1934 tornava obrigatória a exibição de filmes brasileiros, independentemente da metragem, nas salas de todo o país. Durante a década de 1930, o governo de Getúlio Vargas tomou uma série de medidas legislativas para regulamentação de leis específicas no que diz respeito à cinematografia brasileira.

A revista *Cinearte* deu ampla cobertura ao evento. Dedicou mais de três edições, no mesmo ano, para debater os impactos da lei para a cinematografia nacional. Em edição de agosto de 1934, a revista publicou uma lista de produtores sócios da Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros e da Associação Cinematográfica Paulista que poderiam lançar os seus filmes “por intermédio da Distribuidora de Filmes Brasileiros”. A lista de empresas paulistas era grande:

¹⁴ Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/legislacao/decretos/decreto-n-21240-de-4-de-abril-de-1932> (acesso em 03 de novembro de 2014)

Byington Junior, Capellaro Film, Cruzeiro do Sul, Independência Ominia-Film, Iris Film e Medias Film. Ainda segundo a revista, a conquista foi da Associação que conseguiu junto ao governo “mais essa vantagem”, contudo um privilégio “exclusivo para seus associados”.¹⁵

Ao associarmos a publicação do artigo com a manifestação mencionada, percebe-se que a lei resultou de algumas tensões políticas apresentadas há muito tempo por críticos de cinema nas páginas das revistas especializadas. Da mesma forma, houve a articulação dos cinegrafistas e produtores que, algumas vezes, tinham realizado audiências com o presidente para tratar das condições de produção dos filmes nacionais. Dessa forma, a aprovação da lei não foi apenas uma concessão, mas um processo de negociação entre os grupos.

Depois da obrigatoriedade que previa a lei e para atender a demanda crescente por encomendadas, Gilberto Rossi fez uma parceria com os húngaros (Rodolpho Rex Lustig e Adalberto Kemeny) da companhia *Rex Filmes*. Na década de 1930, a prefeitura de São Paulo contratou os serviços da nova produtora, então intitulada: *Rossi-Rex Filmes* ¹⁶.

A obrigatoriedade da produção de “complementos nacionais” favoreceu o aumento, sobretudo, de filmes de propaganda política. Mesmo com as dificuldades técnicas advindas do som, Rossi, que tinha se destacado nos anos de 1910 e 1920 com a realização de *posados* de longa-metragem, tornou-se o responsável, junto com os húngaros, pela intensificação da propaganda da Prefeitura Municipal de São Paulo, até a gestão Fábio Prado (1934-1938).

Um dos filmes realizados em 1936 pela produtora Rossi-Rex Filmes foi A manifestação das classes conservadoras de São Paulo, ao Prefeito Fabio Prado, por ocasião de seu regresso da República Argentina, sonoro com cerca de 10 minutos. Trata-se de sequências produzidas para noticiar o retorno do prefeito

¹⁵ *Cinearte*, Rio de Janeiro, v.9, n.397, 15 ago. 1934, p.7.

¹⁶ Adalberto Kemeny, em depoimento a Maria Rita Galvão, comentou aspectos da sociedade comercial que ele e Rodolpho Rex Lustig fizeram com Gilberto Rossi, a *Rossi-Rex Filmes*, que durou de 1933 a 1938. GALVÃO, 1975, op. cit., p. 163.

Fábio Prado à capital paulista.

A primeira sequência evidencia o cortejo da autoridade municipal, seguido pela multidão. Logo após, proferem-se discursos do prefeito. Um plano longo focaliza as poses de Fábio Prado e das demais autoridades para as fotos. Os dois discursos do prefeito, em som aberto, foram filmados e montados em uma longa sequência. Fábio Prado agradece pelo comparecimento popular e apresenta uma lista de obras realizadas na cidade. Para atender aos objetivos, a montagem das imagens foi realizada para fortalecer a figura empreendedora do administrador Fábio Prado.

A *Rossi-Rex Filmes* produziu inúmeros *naturais de propaganda* que apresentavam temáticas específicas, a exemplo de uma série de filmes que promovia o carnaval paulistano. Os últimos, sem citar diretamente o prefeito, faziam referência aos feitos da administração pública e aos eventos na cidade promovidos pela prefeitura. Continuaram fazendo filmes para a PMSP até a mudança de gestão e a criação de um setor de iconografia no Departamento de Cultura da Prefeitura.

Mas o golpe de 1937 mudou os rumos da história. Alguns intelectuais e políticos paulistas identificaram na centralização federal uma alternativa para São Paulo. E, quanto aos cinegrafistas do período silencioso paulista, alguns deles contribuíram com suas câmeras cinematográficas para elaboração de imagens do Novo Estado que logo seria instalado.

Até o ano de 1939, a *Cinédia*, estúdio carioca de Ademar Gonzaga, produzia para o governo federal “complementos”, documentários e cinejornais, como o *Cine Jornal Brasileiro*. Anos depois, essa atividade passou para a responsabilidade do Departamento de Imprensa e Propaganda. O anúncio de propaganda do cinejornal publicado em 1937 na revista *Cinearte* informa que, dentre “os três melhores cinegrafistas” da *Cinédia*, estava o paulista João Stamato.

Filho de italianos, Stamato foi um dos principais fotógrafos e cinegrafistas que atuaram com cinema durante as primeiras décadas do século XX em São Paulo e

em outras cidades brasileiras. Durante a década de 1920, ele viajou por todo o país, filmando “encomendas” para governos e particulares. Com a intensificação da produção de “complementos nacionais” e da propaganda federal, Stamato é contratado pela *Cinédia* e, logo depois, pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP.

Foi durante o Estado Novo que o governo brasileiro desempenhou uma intensa produção cinematográfica com objetivos propagandísticos. Fazendo uma analogia, o regime nazista na Alemanha, por exemplo, afastou-se do meio artístico e cinematográfico “judeus, comunistas e pessoas consideradas ‘inimigas do Estado’” (PEREIRA, 2008)¹⁷. Ao contrário dos regimes totalitários, o governo varguista incorporou parte das reivindicações dos produtores e contratou alguns antigos cinegrafistas para os órgãos destinados à propaganda federal e das agências estaduais.

Alguns nomes influentes do cinema nacional, de alguma maneira, colaboraram na elaboração dessa empreitada. “Pioneiros” como João Stamato e Vittorio Capelaro, novos nomes, como Edgar Brasil e Jurandyr Noronha, ou renomados, como Jean Manzon, filmaram para o DIP entre o final da década de 1930 até 1945.

Mesmo com a intensa propaganda federal sendo produzida por nomes da antiga cinematografia paulista, a Prefeitura de São Paulo continuava fazendo seus filmes, cinejornais e curtas com preocupações de propaganda ou simplesmente para documentar transformações da capital paulista. O foto-cinegrafista B. J. Duarte, na contramão dos estrangeiros, é um dos exemplos da “elite da terra” que se dedicou a propaganda da Prefeitura.

B. J. Duarte, como era conhecido, nasceu na cidade de Franca no interior paulista, em 1910. Mudou-se para Paris em 1921, onde aprendeu fotografia com o tio-avô José Ferreira Guimarães. Ainda na capital francesa chegou a trabalhar em

¹⁷ Sobre a produção do cinema nazista, cf: PEREIRA, Wagner Pinheiro. O império das imagens de Hitler: o projeto de expansão internacional do modelo de cinema nazifascista na Europa e na América Latina (1933-1955). Tese de Doutorado em História Social, FFLCH-USP, 2008.

um grande estúdio fotográfico, o Reutlinger. No retorno ao Brasil, no início de 1930, foi repórter fotográfico em diversos órgãos jornalísticos paulistanos, entre eles a revista *São Paulo*, durante os anos de 1935 e 1936.

Foi convidado, em 1937, por Mário de Andrade, para ser o chefe de iconografia¹⁸ do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo, cargo que desempenhou até o final da década de 1950. Os filmes de B. J. Duarte apresentaram temas de grande interesse da Prefeitura no que se refere à relação entre imagem, educação, lazer, saúde e bem-estar social.

Benedito Junqueira Duarte rememorou as suas experiências de “fotocinematografista” na Prefeitura de São Paulo em um livro que dedica um capítulo especial ao prefeito. Intitulado “Fábio Prado e o cinema”, Duarte analisa que “nenhum prefeito depois de Fábio Prado soube avaliar e assimilar o alcance cultural da iconografia de São Paulo”. (DUARTE, 1982)

Para exemplificar a afirmação, retomou na narrativa os objetivos do Departamento de Cultura que, pela “primeira vez numa prefeitura brasileira”, teriam colocado “o documento foto-cinematográfico a soldo de uma cidade e a serviço de sua história”. B. J. referia-se ao projeto de seu irmão, Paulo Duarte e de Mário de Andrade, de organizarem os acervos fotográficos e produzirem novas séries que revelassem, pelo uso das imagens, a espacialidade urbana na capital paulista.

B. J. Duarte também cita a colaboração de Fábio Prado e de sua esposa, Renata Crespi, ao liberarem a mansão da família para a realização das filmagens de um comercial. No Departamento de Cultura, é possível que o incentivo para a realização de filmes com objetivo de documentar a cidade tenha começado ainda com a gestão Prado, mas foi na gestão Prestes Maia que os filmes de B. J.

¹⁸ O governo municipal de São Paulo enxergou a potencialidade da preservação e criação de imagens (fotografias, álbuns e filmes) e resolveu criar um setor de iconografia no então Departamento de Cultura. Cf. SANTOS, Márcia Juliana. Da capital bandeirante às imagens do cinema institucional de São Paulo (1930-1940). Tese de Doutorado. História Social. Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2011.

tiveram intensa produção.

A filmografia de B. J. Duarte indica que o seu primeiro filme realizado para o Departamento de Cultura foi *Relíquias históricas de São Paulo*, de 1939. A Cinemateca Brasileira informa que nesse filme estão contidas imagens de São Paulo “colhidas em julho de 1939: Capela de Itapecerica, Casa de Belchior de Pontes (1643-1719), Santana de Parnaíba, Casa do Padre Albernaz, Sítio da Ressaca”. Consta a informação de que o filme teria sido perdido por deterioração após o visionamento.¹⁹

O ecletismo e os múltiplos estilos arquitetônicos, a funcionalidade dos equipamentos públicos, as praças, os parques infantis, os jardins públicos e as inúmeras instalações e obras urbanas foram foco da atenção de sua filmadora, principalmente nos anos de 1940²⁰.

B. J. Duarte é um exemplo de caçador de imagens que, por meio das vias da fotográfica e do cinema, ajudou a fundar o Clube de Cinema de São Paulo, no final da década de 1940. Desse período até meados dos anos de 1970, B. J. dedicou-se à crítica cinematográfica, colaborando para as colunas especializadas dos jornais *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo* e para a revista *Anhemi*.²¹

Por meio do cinema silencioso, homens e mulheres nas primeiras décadas do século XX puderam conhecer novas representações e perspectivas da cidade de São Paulo, antes visualizadas apenas nos jornais e fotografias. Em parte, isso foi

¹⁹ Informações sobre o filme *Relíquias históricas de São Paulo* de 1939 consultadas na base de dados da Cinemateca Brasileira: <http://www.cinemateca.gov.br>

²⁰ Estou desenvolvendo no pós-doutorado a pesquisa: “Análise da produção fílmica de Benedito Junqueira Duarte para a Prefeitura Municipal de São Paulo” (1938-1957), que tem por objetivo analisar os filmes de propaganda produzidos pelo cinegrafista Benedito Junqueira Duarte para a Prefeitura Municipal de São Paulo entre os anos de 1938 e 1957. Ao mesmo tempo, é de meu interesse identificar a recepção dos críticos de cinema em relação a essa produção institucional.

²¹ O historiador Afrânio Mendes Catani mapeou e analisou a atuação do trabalho de crítico de cinema desempenhado por B. J. Duarte na revista “Anhemi”. Cf: CATANI, Afrânio Mendes. Cogumelos de uma só manhã. B. J. Duarte e o cinema brasileiro. Anhemi: 1950-1962. Tese de Doutorado, Departamento de Sociologia, FFLCH, São Paulo, 1991.

possível graças às imagens em movimento, capturadas e traduzidas pelos “caçadores de imagens” e cavadores dos primórdios do cinema paulista.

Em 1944, o jornalista Pery Ribas relembrou, em artigo da revista *Scena Muda*, a liderança da cinematografia paulistana no cenário nacional:

[...] Alguns dos pioneiros de nosso cinema, qual mais trabalharam para que a cinematografia brasileira se tornasse uma realidade – Capelaro, Medina, Rossi, Fagundes – para citar apenas quatro foram fundamentais para o cinema paulistano... Assim se São Paulo não conseguiu criar o nosso cinema nos dias áureos do silencioso, apesar dos esforços dos seus pioneiros, realizar-se-á, ao que parece dentro em breve. É o que desejamos sinceramente. O grande estado bandeirante prestará, outro valioso serviço ao Brasil...²²

Alguns dos “pioneiros” retratados por Pery Ribas eram imigrantes europeus que trouxeram para o Brasil os primeiros saberes sobre a produção de filmes. Segundo Ribas, esses “pioneiros do cinema brasileiro” foram os responsáveis pelo início da cinematografia paulista, mas não por sua industrialização. Ao final do artigo, retoma-se a imagem do bandeirante para demonstrar o dinamismo desses homens que, no passado recente, revelaram uma experiência capaz de inserir o cinema paulista em um lugar de destaque na produção nacional.

Ao “que parece dentro em breve”, a cinematografia brasileira seria surpreendida pela fundação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 1949, com um empreendimento cinematográfico paulista. Mas, no início da década de 1940, quão significativa era a produção ficcional paulistana para Ribas fazer essa afirmação? Os números indicam que era pequena. E por que ele retrata uma evolução da produção entre o período silencioso até 1944, data da publicação do artigo?

Assim pode-se identificar uma reafirmação do discurso do crítico na tese da historiadora Maria Rita Galvão sobre a contribuição dos “pioneiros”, em geral, cavadores, para o desenvolvimento da cinematografia paulista. De certo modo, ela está afinada com o mesmo ponto de partida de Pery Ribas. Apesar de o crítico

²² Pery Ribas. “De São Paulo”. A *Scena Muda*, Rio de Janeiro, v.24, n.35, 29 agosto de 1944, p. 3.

não ter a capacidade de antever, conforme proposto, a implantação de técnicas e de novas experiências, o desenvolvimento da indústria cinematográfica do estado seria realizado com a Vera Cruz²³.

Controvérsias à parte, o cinema silencioso paulista foi formado por um misto de imagens criadas pela intelectualidade paulista, aqueles que se propuseram a discutir e/ou fazer cinema e aqueles que filmavam e produziam cinema. Alguns estavam distantes das discussões estéticas propostas nos textos das revistas e nas rodas mais intelectualizadas. E a cidade de São Paulo, narrada e filmada por esses críticos e estudiosos, cinegrafistas e produtores, era insaciável por novas representações.

²³ Maria Rita Galvão pesquisou as relações entre os imigrantes “pioneiros” com o investimento financeiro da burguesia paulista e a consequente fundação da Vera Cruz no final dos anos 40. Cf: GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*. Civilização Brasileira/Embrafilme: 1981.



Filmografia comentada:

A manifestação das classes conservadoras de São Paulo, ao prefeito Fábio Prado, por ocasião de seu regresso da República Argentina. Direção: Gilberto Rossi, Produtora: Rossi-Rex filmes, preto-e-branco, São Paulo, 1936.

Acabaram-se os otários. Direção: Victor del Picchia, Produtora: SincrocineX, preto-e-branco, São Paulo, 1929.

Administração Pires do Rio Direção: Gilberto Rossi, Produtora: Rossi filmes. preto-e-branco, São Paulo, 1926-1929.

Alvorada de glória. Direção: Victor del Picchia; Luiz de Barros. Produtora: Victor Filme, Roteiro: Menotti del Picchia, preto-e-branco, São Paulo, 1931.

Centenário da Independência do São Paulo. Direção: Gilberto Rossi, Produtora: Rossi filmes, São Paulo, 1922.

Como se faz um jornal. Direção: Willian Gericke, preto-e-branco, São Paulo, 1935.
Dente de Ouro. Victor del Picchia; Menotti del Picchia. Produtora: Helios Filme, preto-e-branco, São Paulo, 1923.

Depravação. Direção: Victor del Picchia; Luiz de Barros, preto-e-branco, São Paulo, 1926.

Do Rio a São Paulo para casar. Direção: José Medina; Gilberto Rossi, Produtora: Rossi Filme, preto-e-branco, São Paulo, 1922.

Messalina. Direção: Luiz de Barros; Victor del Picchia. Produtora: SincrocineX, preto-e-branco, São Paulo, 1930.

Panorama da cidade de São Paulo. Direção: Hikoma Udihara, São Paulo, 1927.

Rossi Atualidades n. 158. Direção: Gilberto Rossi, Produção: Rossi Filmes, São Paulo, preto-e-branco, 1928.

São Paulo em 24 horas. Direção: Rodolpho Rex Lustig; Adalberto Kemeny, produtora: Rossi-Rex Filmes, preto-e-branco. São Paulo, 1934.

São Paulo, sinfonia da metrópole. Direção: Rodolpho Rex Lustig; Adalberto Kemeny, Produtora: Rex Filme, preto-e-branco. São Paulo, 1929.

“Que cavação é essa”? Direção: Estevão Garcia e Luís Alberto Rocha Melo. Rio de Janeiro, 2008, 35mm, preto-e-branco e cor, 19min.

Tesouro perdido. Direção: Humberto Mauro. Produtora: Phebo Sul-América Filme, preto-e-branco, Cataguazes-MG, 1927.

Vício e beleza. Direção: Antônio Tibiriça. Produtora: Iris Filmes, São Paulo, 1926.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Joaquim Canuto Mendes. Cinema contra cinema: bases gerais para um esboço de organização do cinema educativo no Brasil. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1931, p. 12.

AUTRAN, Arthur. Alex Viany: crítico e historiador. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. Cinema brasileiro: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. Historiografia clássica do cinema brasileiro. 2ª ed. São Paulo, Annablume, 2008.

CATANI, Afrânio Mendes. Cogumelos de uma só manhã. B. J. Duarte e o cinema brasileiro. Anhembi: 1950-1962. Tese de Doutorado, Departamento de Sociologia, FFLCH, São Paulo, 1991.

_____. “B. J. Duarte, cineasta e crítico de cinema paulista: breve trajetória”. Comunicação & Política, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 106-121, 1995.

CESARO, Caio Júlio. Preservação e restauração cinematográficas no Brasil: a restauração do acervo de Hikoma Udihara. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Tese de Doutorado. UNICAMP: Programa de Pós-Graduação em Mídias, 2007.

DEL PICCHIA, Menotti. A longa viagem: 2ª etapa. São Paulo: Martins, Conselho Estadual de Cultura, 1972, p. 100-101.

DUARTE, Benedito Junqueira. Caçadores de imagens. Nas trilhas do cinema brasileiro. Crônicas da memória vol 2. São Paulo: Massao-Ohno, 1982.

_____, À luz fosca do dia nascente. Crônicas da memória vol 1. Massao Ohno – Roswitha Kempf, 1982.

FERRO, Marc. Cinema e história. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1992.

GALVÃO, Maria Rita. Crônica do Cinema Paulistano. São Paulo: Ática, 1975.

_____, Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz. Civilização Brasileira/Embrafilme: 1981.

GOMES, Sales Paulo Emílio. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GONZAGA, Adhemar; GOMES, Paulo Emílio Sales. 70 anos de cinema brasileiro. São Paulo: Expressão e Cultura S/A., 1966, p. 58

LUCAS, Meize Regina de Lucena. Caravana Farkas: itinerários do documentário brasileiro. Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Tese de Doutorado. 2006.

MACHADO Jr., Rubens. São Paulo em movimento. A representação cinematográfica da metrópole nos anos 20. (Dissertação de Mestrado), mimeo. Escola de Comunicação e Artes/USP, 1989.

_____. “São Paulo e o seu cinema: para uma história das manifestações cinematográficas paulistanas (1889-1954) In: PORTA, Paula (Org.) História da cidade de São Paulo, v. 2: a cidade no Império”. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

MELO, Rocha Luís Alberto. V Jornada Brasileira de Cinema Silencioso. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2011, p.24.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. O império das imagens de Hitler: o projeto de expansão internacional do modelo de cinema nazifascista na Europa e na América Latina (1933-1955). Tese de Doutorado em História Social, FFLCH-USP, 2008.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. Urbe industrializada: o modernismo e a pauliceia como ícone da brasilidade. Revista Brasileira de História, vol. 21, nº 42, 2001, p. 436.

RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe. (Orgs). Enciclopédia do cinema brasileiro. São Paulo: SENAC, 2000.

SALIBA, Maria Eneida Fachini. Cinema contra cinema: o cinema educativo de Canuto Mendes (1922 -1931) São Paulo; Annablume, 2003, p. 63.

SANTOS, Márcia Juliana. Da capital bandeirante às imagens do cinema institucional de São Paulo (1930-1940). Tese de Doutorado. História Social. Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2011.

SCHVARZMAN, Sheila. Humberto Mauro e as imagens do Brasil. São Paulo: Ed. Unesp, 2004.

SILVA NETO, Antonio Leão da. Dicionário de filmes brasileiros: curta e media metragem. São Bernardo do Campo, SP: Edição do Autor, 2006.

SIMIS, Anita. "A contribuição da cota de tela no cinema brasileiro". Revista O público e o privado. Número 14. Julho/Dezembro, 2009.

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

VIANY, Alex. Introdução ao cinema brasileiro. Ministério da Educação e Cultura. Instituto Nacional do Livro. Rio de Janeiro, 1959.