

Modernidade à brasileira: Ideário moderno e cinema amador na revista ilustrada *Cinearte*

Lila Foster*

Resumo: Desde a sua primeira edição, a revista ilustrada *Cinearte* (1926-1942) dedicou atenção ao universo do cinema amador. Publicada no Rio de Janeiro, testemunhamos através das suas páginas o crescente interesse pelo cinema norte-americano, a modernização do circuito exibidor e a chegada dos equipamentos para o público amador: os projetores e câmeras lançadas pela Pathé e a Kodak no começo dos anos 1920. Por meio da leitura e análise das colunas "Um pouco de técnica" e "O desenvolvimento do cinema de amadores em nosso país", pretendemos identificar os efeitos do novo cenário cultural, o processo de modernização e a recepção aos equipamentos amadores, símbolos de modernidade e de integração com um cenário internacional de circulação e consumo voltado à cinematografia doméstica. O conjunto de textos analisados também ecoa o ideário da revista, que defendia um projeto de modernização do cinema brasileiro inspirado em Hollywood.

Palavras chave: cinema amador; cinema brasileiro; modernidade; *Cinearte*; Sergio Barreto Filho.

Modernidad a la brasileña: el ideario moderno y el cine amateur en la revista ilustrada *Cinearte*

Resumen: Desde su primera edición, la revista ilustrada *Cinearte* (1926-1942) dedicó su atención al universo del cine amateur. Publicada en la ciudad de Río de Janeiro, testimoniamos a través de sus páginas el creciente interés por el cine norteamericano, la modernización del circuito exhibidor y la llegada de los equipamientos para el público aficionado: los proyectores y cámaras lanzadas por Pathé y Kodak a comienzos de los años 1920. A través del análisis de las columnas "Um pouco de técnica" y "O desenvolvimento do cinema de amadores em nosso país", pretendemos identificar los efectos del nuevo escenario cultural, el proceso de modernización y la recepción de los equipos de aficionados, símbolos de modernidad y de integración con un escenario internacional de circulación y consumo, orientado hacia la cinematografía doméstica. En el conjunto de los textos analizados también resuena el ideario de la revista, que defendía un proyecto de modernización del cine brasileño inspirado en Hollywood.

Palabras clave: cine amateur; cinema brasileño; modernidad; *Cinearte*; Sergio Barreto Filho

Brazilian modernity: modern ideals and amateur cinema in *Cinearte* magazine

Abstract: Since its first edition, the illustrated magazine *Cinearte* (1926-1942) dedicated its attention to the amateur cinema. Published in Rio de Janeiro, through its pages we can witness the growing interest in American cinema, the modernization of the exhibition circuit and the arrival of the equipment for the amateur public: the projectors and cameras launched by Pathé and Kodak in the early 1920s. Through the analysis of the film columns "Um pouco de técnica" and "O desenvolvimento do cinema de amadores em nosso país", we intend to identify the effects of this new cultural setting, the modernization process taking place in Rio de Janeiro and the reception to amateur equipment, a symbol of modernity connected to an international commercial circuit focused on domestic cinematography. The analyzed texts also echo the ideology of the magazine, which advocated for a project of modernization of Brazilian cinema inspired by Hollywood.

Keywords: amateur cinema; Brazilian cinema; modernity; *Cinearte*; Sergio Barreto Filho.

Introdução¹

No final dos anos 1910 e o início dos anos 1920, as revistas ilustradas e o espaço nelas dedicado ao cinema demonstravam a estreita relação entre o começo de uma indústria cultural nativa, no caso, o ramo editorial, e a expansão do comércio cinematográfico na cidade do Rio de Janeiro. A pluralidade de publicações especializadas na época apontava para o surgimento de um mercado consumidor de leitores ávidos pelas novidades do cinema. Tal empolgação era incentivada pelas campanhas de marketing das distribuidoras estrangeiras instaladas no país e pela construção das grandes salas de cinema da chamada Cinelândia, mais modernas e mais distintas, e que substituíam as salas menores e mais populares.² O cinema norte-americano também assumiria uma importante centralidade neste cenário, inspirando uma cultura de fãs e estabelecendo padrões para a produção de filmes brasileiros.

¹ Este artigo corresponde à primeira parte do segundo capítulo da minha tese de Doutorado *Cinema amador brasileiro: história, discursos e práticas (1926-1959)*, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Morettin. A pesquisa contou com o auxílio da FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

² O começo dos anos 1920 marca 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 um antigo terreno do Convento da Ajuda, localizado na região central do Rio de Janeiro, próximo à Avenida Rio Branco. Ali foram construídos pela Companhia Brasil Cinematográfica de Serrador os *movie palaces* Capitólio, Glória, Império e Odeon entre abril de 1925 e abril de 1926. Amplamente divulgada nos jornais e revistas, 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. Para mais informações sobre Francisco Serrador, a Companhia Brasil Cinematográfica e o circuito exibidor do período consultar: SOUZA, José Inácio de Melo e Souza. "Francisco Serrador e a primeira década do cinema em São Paulo"; MORAES, Júlio Lucchesi. "Cinema in the borders of the world: economic reflections on Pathé and Gaumont film distribution in Latin America (1906-1915)" e GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras - 100 anos de cinema no Rio de Janeiro*. Referências completas no final do artigo.

No decorrer dos anos 1920, a revista *Cinearte*, publicada no Rio de Janeiro entre 1926 e 1942, acompanhou de perto esse novo cenário cultural e foi uma publicação ativa no fomento de uma realização cinematográfica de inspiração hollywoodiana. A chegada dos equipamentos para o mercado amador, as câmeras em pequeno formato Pathé-Baby (9.5mm) e Cine-Kodak (16mm), foi registrada nas colunas amadoras do periódico carioca e, através dos textos dedicados a esse novo nicho que se formava, percebemos como a expectativa voltada aos filmes produzidos por cineastas diletantes ecoava os desejos de modernização da revista.

A cultura de fãs, as novas salas de cinema da Cinelândia e o consumo dos novos equipamentos da cinematografia doméstica conformam, portanto, um cenário permeado de novidades. Diante das intensas transformações do período, as revistas ilustradas funcionavam como porta-vozes da modernidade, tanto pela sua estética –a diagramação, a impressão de fotos, as ilustrações coloridas e a publicidade– quanto pela mediação entre as novidades dos diversos ramos da vida cultural e o público.³ 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”.⁴

É nesse contexto, de uma presença cada vez mais marcante do cinema no imaginário social, que localizamos os personagens que atuaram na revista *Cinearte*: Mário Behring,⁵ Adhemar Gonzaga,⁶ Pedro Lima⁷ e Sergio Barreto Filho,⁸ entre outros.

³ 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), *Para Todos* (1919), *A Tela* (1920), *A Scena Muda* (1921) e *Foto-Film* (1922), entre outras.

⁴ VELLOSO, Monica Pimenta. “As distintas retóricas do moderno”. En: Lins, Vera Claudia de Oliveira y Monica Pimenta Velloso (eds.). *O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010, p. 32.

⁵ 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 *FonFon* e *O diário*. Posteriormente, passou a trabalhar junto ao grupo O Malho, começando como diretor de *Para Todos*, em 1919. Torna-se o responsável pela seção cinematográfica “Cinema para todos” sob o pseudônimo de “O operador”. Sobre a *Cinearte*, a biografia e o pensamento de seus colaboradores, consultar LUCAS, Taís Campelo. *O cinema brasileiro*

Lançada em março de 1926, *Cinearte* era uma revista de fãs permeada de fotos e notícias sobre astros norte-americanos. No entanto, mesmo com o predomínio do imaginário hollywoodiano, é ali que se esboça pela primeira vez um pensamento sobre o cinema brasileiro, a necessidade de regulamentação e organização do meio cinematográfico e a constituição de uma economia cinematográfica de perfil industrial.

Como aponta Arthur Autran, nos escritos de *Cinearte* podemos identificar uma ideologia que permeou diversos momentos da história: a própria condição de existência do cinema brasileiro estava condicionada ao estabelecimento de uma indústria cinematográfica nacional.⁹ Na dinâmica dos escritos da revista, isso

visto de "Cinearte" (1926-1942) e GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. Referências completas no final do artigo.

⁶ Cinéfilo desde a infância, depois de enviar cartas constantes à redação de *Palcos e Telas*, Adhemar Gonzaga foi chamado para trabalhar como crítico na revista em 1920. 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.

⁷ Pedro Lima integrou a redação de *A Fita, Palcos e Telas* e *Fon Fon*. Na revista *Selecta*, escreveu a seção "Cinema no Brasil", na qual 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.

⁸ Existem poucas informações disponíveis sobre o redator Sergio Barreto Filho, que assinava muitas colunas com o pseudônimo "Myself". Sabemos que ele colaborou para a revista *Palcos e Telas* e participou de duas edições da revista *O Fan* (1928-1930). Após essa curta experiência, passa a ser colaborador de *Cinearte* e se torna um personagem ativo nas produções cinematográficas do grupo da revista. Em 1932, assina 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.

⁹ Arthur Autran identifica fases do pensamento industrial na história do cinema brasileiro. O primeiro foi "a constituição do pensamento industrial" (1924-1940) no qual vigorava o desejo de imitação do modelo hollywoodiano. Neste período, foram criadas as primeiras instâncias de regulação estatal. A segunda "a pluralização dos modelos industriais" (1941-1954), experiências de mercado bem sucedidas, como a produtora carioca Atlântida e o seus filmes musicais, conviviam com idealismo voltado ao padrão hollywoodiano, ideário que marca a experiência da Companhia

significava negar a realidade do mercado cinematográfico: os cineastas e as produtoras da época que viviam da produção do chamado "filme natural", documentários de interesse local, jornais cinematográficos, registro de eventos públicos ou filmes de encomenda feitos para a elite política e econômica. Chamados pejorativamente de "filmes de cavação", pois os cinegrafistas tinham que "cavar" as suas fontes de financiamento, o ataque moralista aos filmes e aos seus realizadores eram constantes já que, para os redatores da revista, essa produção não propagava uma imagem saudável e moderna do país e os "cavadores" não passavam de aventureiros.¹⁰

A campanha em prol do cinema brasileiro empreendido pela revista buscava o desenvolvimento do filme ficcional, chamado na época de "posado", de inspiração hollywoodiana, tanto na sua estética como na sua estrutura de produção. O molde de produção industrial norte-americano, o sistema de estúdios, as fórmulas narrativas e o culto ao *star system* era o modelo a ser seguido.

Mesmo com as fortes críticas ao meio, a atenção dada ao cinema brasileiro foi um fato de enorme repercussão, pois se tornou um primeiro registro das atividades de cineastas ao redor do Brasil. Antes de *Cinearte*, Adhemar Gonzaga já realizava uma intensa troca de cartas e informações com realizadores em sua coluna "Filmagem Brasileira" de *Para Todos*. *Cinearte* foi criada a partir da repercussão de suas colunas sobre cinema brasileiro e de sua energia empreendedora. Após ver negada a sua proposta de criação de uma revista de cinema por Pimenta Mello, diretor de O Malho, editora de *Para Todos*, Gonzaga decide comprar uma tipografia, negócio revertido após intervenção da família. A insistência convence Pimenta Mello, e a revista é lançada com o objetivo de "formar mentalidades cinematográficas, fazer nascerem

Cinematográfica Vera Cruz, em São Paulo. Entre 1955 e 1968, foi a fase do "impasse industrial", a queda do sonho de uma Hollywood brasileira e o surgimento de propostas diversas para a industrialização se valendo de diferentes agentes: o Estado, a associação com o capital estrangeiro, o cinema de produção independente e fora dos estúdios, entre outros. Ver AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 2013.

¹⁰ Sobre uma discussão mais ampla sobre o cinema de cavação, consultar BERNARDET, Jean-Claude. "Cavação". En: *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia de bolso, 2014.

pessoas que permanecessem no cinema, a fim de dar continuidade à luta pela implantação do Cinema Brasileiro".¹¹

Mário Behring e Adhemar Gonzaga são designados como diretores da revista, Pedro Lima se junta ao corpo de redatores, em 1927, e, Sergio Barreto Filho, assume a coluna "O desenvolvimento do cinema de amadores em nosso país", em dezembro de 1928. 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. Fãs ardorosos do cinema norte-americano, as visões se distanciavam quando o tema era o cinema brasileiro. Para Behring, o Brasil deveria ser um bom importador de filmes norte-americanos e ter um organizado sistema de distribuição e exibição de filmes que se tornasse rentável para o comércio cinematográfico local. Cinema brasileiro, pela sua incipiência e má qualidade, era considerado como um fantasma a ser ocasionalmente citado.¹²

Em *Cinearte*, a ativa divulgação do cinema brasileiro de Adhemar Gonzaga permanece. Em conjunto com Pedro Lima, os dois organizam uma verdadeira campanha em defesa do filme nacional. Fotos de *sets* de filmagem e notícias de vários cantos do país eram publicadas e criavam uma imagem de que o cinema brasileiro florescia. Muitas vezes de perfil didático, os textos dos dois redatores dedicados aos filmes ficcionais brasileiros discutiam aspectos técnicos e insuflavam animação naqueles que queriam produzir no Brasil. Humberto Mauro,¹³ ávido leitor de *Cinearte* que morava em Cataguases, interior do Estado de Minas Gerais, desenvolveu sua carreira cinematográfica inspirado por tais escritos. Tendo realizado o seu primeiro curta-metragem *Valadião, o Cratera* (1925) com uma Pathé-Baby, Mauro começou a produzir

¹¹ AQUINO, Carlos e Alice Gonzaga. *Gonzaga por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1989.

¹² GOMES, *op.cit.*, pp. 299-300.

¹³ Humberto Mauro (1897-1983) nasceu em Cataguases, Minas Gerais, onde realizou obras fundamentais do cinema silencioso brasileiro. Após o sucesso dos seus primeiros filmes, mudou-se para o Rio de Janeiro e integrou a equipe da produtora Cinédia, criada por Adhemar Gonzaga, onde dirigiu os primeiros filmes da companhia: *Lábios sem beijos* (1929) e *Ganga Bruta* (1933). Em 1936, passa a integrar a equipe do recém-criado INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo), instituição na qual produziu centenas de documentários educativos, muitos deles dedicados ao folclore musical brasileiro.

filmes silenciosos em 35mm ainda em Cataguases.¹⁴ Seus filmes do período, como *Na primavera da vida* (1926) e *Brasa dormida* (1929), foram amplamente analisados nas páginas da revista, momento em que estabelece uma próxima relação de amizade e troca de informações sobre cinema com Adhemar Gonzaga. Sua produção também seria utilizada como um exemplo a ser seguido por cineastas amadores.

Além do incentivo a cinegrafistas e técnicos brasileiros, o grupo de *Cinearte* também investiu na feitura de filmes. Os esforços práticos do grupo de redatores na realização de um cinema brasileiro de qualidade e inspirado nos grandes estúdios tomou forma com *Barro Humano* (1929). Uma produção amadora, afinal, o filme era rodado aos sábados e aos domingos e ninguém vivia de sua atividade cinematográfica, Adhemar Gonzaga foi o diretor, Pedro Lima o produtor e Sérgio Barreto Filho fez uma pequena atuação. Um membro ativo das campanhas da revista e nos esforços práticos de realização cinematográfica, Barreto Filho será o mediador entre os desejos de *Cinearte* e o sonho de amadores ao redor do Brasil.

Neste cenário de modernização e de defesa do cinema brasileiro, a chegada dos equipamentos para o mercado amador compõe uma faceta particular da prática cinematográfica e que recebeu atenção especial desde o primeiro número da revista. A partir da leitura extensiva das colunas "Um pouco de técnica", assinadas pelo anônimo "Filmophilo", e "O desenvolvimento do cinema de amadores em nosso país", escritas por Barreto Filho, buscaremos mapear a chegada dos equipamentos de pequeno formato no Brasil, a reação do público local à novidade representada pela cinematografia doméstica e as relações entre esse novo campo amador e o cenário profissional da época.

¹⁴ Os filmes foram produzidos pela Phebo Brasil Film, chamada antes de sua oficialização de Phebo Sul América Film, que foi inicialmente dirigida por Humberto Mauro e Pedro Comello, dono do principal estúdio fotográfico de Cataguases, e tinha o aporte financeiro de Homero Cortes, comerciante em 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 do cineasta, abrindo os horizontes profissionais do diretor e o seu conjunto de referências no universo cinematográfico.

O conceito do amador também será analisado a partir das diversas acepções que ele assume. Nas duas colunas identificamos uma espécie de transição e um amadurecimento da questão amadora dentro da própria revista. A princípio, os textos estão centrados em conhecimentos técnicos gerais como revelação de negativos, procedimentos laboratoriais e manuseio de câmera, temas ainda em próximo contato com o campo profissional da época. Desta forma, o que marcava a distinção entre amadores e profissionais não era uma questão de conhecimento técnico ou equipamento utilizado, mas sim, se a feitura de filmes era uma atividade explorada comercialmente. Um anúncio publicitário da companhia Rossi-Film, produtora de Gilberto Rossi,¹⁵ publicado em São Paulo, no começo dos anos 1920, sinaliza para a próxima relação entre profissionais e amadores do período:

AOS OPERADORES CINEMATOGRAFICOS, AMADORES OU PROFISSIONAIS DE TODO O BRASIL

Desejando agora, que a cinematografia corresponda ao progresso geral patente e grandioso do Brasil, resolvi ampliar, alargar para todo o território brasileiro a esfera de ação dos operadores da ROSSI FILM, circunscrita hoje, apenas ao Estado de São Paulo e regiões próximas.

Consegui, pois, encontrar a fórmula que me parece mais prática e eficiente para realizar o meu desiderato.

Comprarei, por um preço compensador, todos os negativos interessantes que quaisquer operadores cinematográficos, amadores ou profissionais, tiverem filmado em todo e qualquer recanto do Brasil.

Para maiores esclarecimentos, espalharei por todo o país 10.000 exemplares da primeira edição desse opúsculo que contém, além de sugestões e as condições para serem adquiridos os negativos, os preços que pagarei pelos trabalhos aceitos.¹⁶

No decorrer dos textos, as fronteiras entre o profissional e o amador assumem outros contornos, consolidando uma nova ideia de amador e a formação de um nicho

¹⁵ Gilberto 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. Produziu 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*.

¹⁶ O anúncio está depositado no acervo de documentação e pesquisa da Cinemateca Brasileira e foi publicado em CINEMATECA BRASILEIRA. Catálogo da V Jornada Brasileira de Cinema Silencioso, 2011, pp. 22-23.

específico principalmente com a entrada dos equipamentos de formato reduzido no mercado local. Tal segmentação do mercado terá os seus efeitos. Com "O desenvolvimento do cinema de amadores em nosso país", o perfil do amador se altera e passa a se referir a diletantes que têm acesso aos equipamentos em 9.5mm e 16mm. O incentivo à produção de filmes ficcionais será mais incisivo.

A partir da análise de "Um pouco de técnica" e "O desenvolvimento do cinema de amadores em nosso país" pretendemos estabelecer as bases para pensarmos nas particularidades da cultura cineamadora do período. Alguns aspectos a serem destacados incluem o papel da publicidade na formação do imaginário amador, a instalação de lojas especializadas no país e a trajetória de cineastas envolvidos com o cineamadorismo. De uma perspectiva mais ampla, pensar o cinema amador no Brasil significa refletir sobre as estratégias encontradas por cineastas para a produção de filmes ficcionais em um cenário inconstante, precário e de forte predomínio do produto estrangeiro.

"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 esses primeiros textos. Pelas informações técnicas compartilhadas, tratava-se de um conhecedor da técnica fotográfica e leitor de diversas publicações estrangeiras, muitas vezes traduzidas diretamente para as seções.¹⁷

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".¹⁸

¹⁷ Entre as publicações citadas, encontramos: *Kodak – The motion picture theatre, its illumination and the selections of a screen* ("Um pouco de técnica", vol. 01, n. 40, dezembro de 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, janeiro de 1927, p. 26); e trecho da fan magazine *Motion Pictures* (1911-1977) sobre maquiagem ("Um pouco de técnica", vol. 2, n. 55, março de 1927, p. 26).

¹⁸ "Um pouco de técnica", *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 01, n. 11, maio de 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 projetoristas. 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. Algumas trarão 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”¹⁹ e “A indústria espanhola está em grande atividade e já se pensa em proibir a entrada de filmes estrangeiros! E a filmagem brasileira?”²⁰

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

¹⁹ “Um pouco de técnica”, *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 01, n. 19, julho de 1926, p. 26.

²⁰ “Um pouco de técnica”, *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 01, n. 08, abril de 1926, p. 9.

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.²¹

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 [que] se aperfeiçoem antes na fotografia, que sempre lhes pesará menos na bolsa”. 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”.²²

A convivência entre os diversos formatos, a descrição muito pormenorizada de 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 ficcionais que pauta as discussões técnicas e artísticas desses primeiros escritos.

O filme privilegiado é o "filme natural", e não existe, no espaço das colunas, uma

²¹ “Um pouco de técnica”, *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 01, n. 01, março de 1926, p. 5.

²² “Um pouco de técnica”, *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 01, n. 03, março de 1926.

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”.²³ 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 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 estesia foi dado a encontrar.²⁴

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”.²⁵ Tal visão servia para condenar a precariedade técnica de filmes produzidos localmente e apontar 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 e um Brasil, ainda pobre e precário, que surgia à revelia no filme natural:

²³ “Um pouco de técnica”, *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 01, n. 02, abril de 1926, p. 7.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

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.²⁶

Mesmo assumindo um ponto de vista crítico quando ao cinema produzido na época, a seção ainda dava atenção aos "filmes naturais" e institucionais, produção que movia a economia cinematográfica do período. 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. O "filme natural" tinha 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 indicado no anúncio da Rossi-Film citado anteriormente. 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

²⁶ SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas: 2000, p. 28.

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.²⁷

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 países. Em um trecho dedicado à cinematografia, traduzido de uma publicação estrangeira, temos indícios da relação entre amadores e 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 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.²⁸

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”.²⁹ Mesmo

²⁷ "Um pouco de técnica", *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 01, n. 10, maio de 1926, p. 26.

²⁸ "Um pouco de técnica", *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 02, n. 82, setembro de 1927, p. 31.

²⁹ "Um pouco de técnica", *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 01, n. 10, maio de 1926, p. 26.

reconhecendo a existência de entendedores, logo a seguir ele faz uma advertência: “Entretanto, temos visto filmes projetados em nossos cinemas, trabalhados por técnicos ou que tal se dizem, tão prechos de defeitos que demonstram ou a falta de cuidados ou de conhecimentos dos mais rudimentares da técnica cinematográfica”.³⁰

Neste momento, 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 iriam 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.³¹

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.³²

³⁰ *Ibid.*

³¹ "Um pouco de técnica", *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 01, n. 04, março de 1926, p. 7.

³² "Um pouco de técnica", *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 02, n. 71, julho de 1927, p. 25.

19 — V — 1926

Cinearte

26

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:

- 1° — Preservativo.
- 2° — Agente revelador.
- 3° — Accelerador.
- 4° — Retardador.
- 5° — 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:

- 1° — Dissolver 5 grammas de brometo em 100 centimetros cubicos de agua;
- 2° — Dissolver 5 grammas de brometo em 95 grammas de agua, fazendo 100 grammas de solução;
- 3° — 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 possível 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 grammas.

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 embarços.

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 possível.

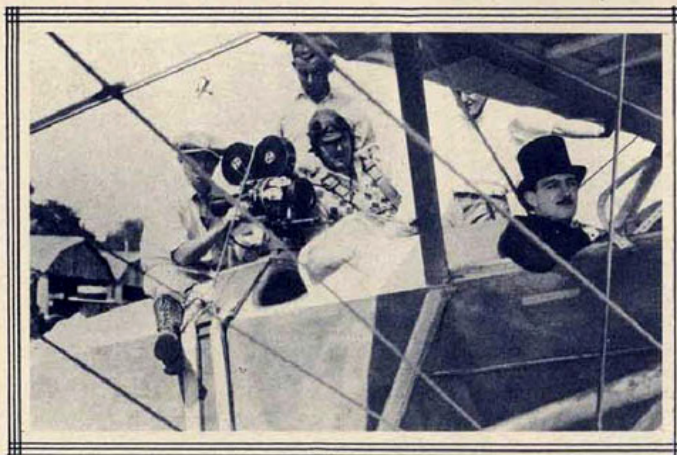
Para estender as soluções concentradas, quando diz a formula = estender por tres vezes em seu volume — devemos juntar a agua de modo a triplicar o volume primitivo e não quatro como á primeira vista pôde parecer.

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 laboratório 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 oxigenio atmosferico.

(Continúa).



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

Receituário de revelação e o set de A capital federal, cheio de técnicos e equipamentos para filmagem em ambiente interno, ressaltando o interesse do colunista pelos aspectos técnicos do cinema.

"Um pouco de técnica", *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 12, maio de 1926.

Fonte: Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo.

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 projetoristas. 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?³³

Nas colunas seguem detalhados parâmetros técnicos para cabines 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. As colunas dedicadas às técnicas de colorização, muitas delas traduzidas dos manuais da Kodak, mantêm como público-alvo tanto profissionais como amadores. Para o

³³ "Um pouco de técnica", *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 01, n. 23, agosto de 1926, p. 26.

redator, as cores contribuía 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 ao conceito de prática amadora, a generalização do termo amador 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 “cinegrafista 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.

"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, Barreto Filho faz

uma introdução ao amadorismo, aos princípios da cinematografia e aos equipamentos disponíveis no Brasil. 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...³⁴

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

³⁴ "O desenvolvimento do cinema de amadores em nosso país", *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 03, n. 144, novembro de 1928, p. 17.

familiares. Afinal, toda a publicidade da época era voltada a este 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.³⁵

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 da cinematografia doméstica. Mas *Cinearte* contava na época com uma tiragem de 60.000 exemplares que circulavam em vários estados do país. O público-leitor, se não tinha acesso direto aos equipamentos, pelo menos se integrava, através dos textos, com a cultura cineamadora que se inaugurava a partir da instalação de lojas e empresas voltadas à comercialização e distribuição desses equipamentos menores, a partir de 1924.

O mercado de equipamentos cineamadores certamente se beneficiou da estrutura comercial disponível para a venda de artigos 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 feitos para sobreviverem ao tempo. No início do século, a fotografia era realizada por profissionais e amadores que detinham o saber técnico para a revelação e processamento dos filmes. Na década de 1920, o Rio de Janeiro já contava com uma boa estrutura técnica e comercial que permitia o acesso à fotografia para um público consumidor amador mais amplo. Um conjunto de lojas de artigos especializados, fornecedores de produtos químicos, vendas de filme virgem, serviços de revelação, estúdios e os famosos lambe-lambes tornaram o consumo e a prática fotográfica mais acessíveis.³⁶

³⁵ *Ibid.*

³⁶ 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.

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. 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, 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".³⁷

Os produtos Pathé-Baby acabaram sendo explorados de outra forma. A empresa francesa era um consórcio de companhias dedicadas a algum tipo específico de 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.³⁸

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.³⁹ Com um perfil mais específico de comercialização, muito vinculado ao comércio de equipamentos

³⁷ *A Scena Muda*, Rio de Janeiro, n. 298, dezembro de 1926.

³⁸ 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*, n. 79, 2015, pp. 137-153.

³⁹ PINEL, Vincent. "Le salon, la chambre d'enfant et la salle de village: les formats Pathé". En: Kermabon, Jacques (org.). *Pathé: premier empire du cinema*. Paris: Centre George Pompidou, 1994, pp. 196-205.

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. 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*”.



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 *Societé* também incluía a venda de *Pathefones* e a locação de discos.

**ILLUSTRAÇÃO
-PARANAENSE-**

Camara Pathé-Baby



Alegres acontecimentos das 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 PROJECCÃO!**
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 **PATHE-BABY** torna a cinematographia tão facil e tão barata como a simples photographia. Basta virar a manivella e a scena fica gravada para sempre.
Film virgem dando 1.100 cinegraphias 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
CURITYBA

Representante Pathé-Baby - João Nociti. *Illustração Paranaense*, Curitiba, n. 1, novembro de 1927.

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Digital.



Um "clic" do projecter Kodascope e o film feito por V.Sa. é projectado no "écran".



Cine-Kodak, Modelo B

O cinema no lar com o Cine-Kodak



Com o Cine-Kodak pode-se "filmar" á altura dos olhos, ou á altura do cinto.

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 "cine" no lar é economico.

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

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

Anúncio Pathé-Baby e representantes comerciais diversos. *Fon Fon*, Rio de Janeiro, 5 de abril de 1924.

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Digital.

A publicidade, as crônicas e a repercussão nos periódicos da época atestavam a popularidade da cinematografia para amadores. Mesmo com os altos preços, o acesso era facilitado pela venda a prestações, permitindo a compra para quem quisesse filmar ou projetar filmes em casa: o projetor custava 425\$000; o filme do catálogo Pathescope,⁴⁰ 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.

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.⁴¹ A Kodak não divulgava os preços dos equipamentos nos seus anúncios, mas constam na coluna amadora o valor do filme virgem e impresso do Film Cine-Kodak, 60\$000, seis vezes maior do que o filme Pathé.⁴²

Mas a publicidade da Kodak vendia mais do que produtos de fácil manuseio. O nicho

⁴⁰Os 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/filmathequeopath#page/no/mode/2up>>. [Acesso: 19 de julho de 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://rbsc.princeton.edu/pathebaby/films?page=2>>. [Acesso: 19 de julho de 2016].

⁴¹Sobre a constituição do imaginário que conectava turismo, memória familiar, a fotografia amadora e a publicidade Kodak consultar AQUINO, Livia. *Picture ahead: a Kodak e a construção do turista-fotógrafo*. São Paulo: Edição do autor, 2016.

⁴²“Cinema de Amadores”, *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 04, n. 184, setembro de 1929, p. 19.

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. Existia 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.

11. Abril - 1928

1928 - 1928 - 1928

O CINEMA NO LAR



O cinema na sua própria casa permitindo ao círculo da família sem nenhuma instalação especial projetar de todos os ângulos.

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

— Procurem-se filmes por 100.000 —

DEMONSTRAÇÃO PERMANENTE E GRATUITA
RUA URUGUAYANA, 9 SOB.

VENDA NAS SEGUINTEZ CASAS DO RJ:

LUTZ, FERRANDO & Co. 40, Rua Gonçalves Dias
 MARCO P. BERTEA, 143, Rua 7 de Setembro
 PAUL J. CHRISTOPH Company, 98, Rua do Ouvidor

Depositar em uma das principais cidades dos Estados
 Peçam catálogo e informações a Pathé-Baby, Service F.F., Caixa Postal 1020, Rio

O cinema no lar com o Cine-Kodak. *Careta*, Rio de Janeiro, n. 1067, dezembro de 1928. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Para “filmar”, um Cine-Kodak

Os momentos culminantes de um torneio deportivo, 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 Kodascope.

Tanto o Cine-Kodak como o Kodascope são portateis, facéis 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

O esporte também é tema da cinematografia de amadores. *Careta*, Rio de Janeiro, n. 1015, novembro de 1927. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

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 película cinematographica. Basta apertar a alavanca do Cine-Kodak para "filmar," e basta conectar o Kodascope para projectar a película.

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

Tirar películas pelo methodo Kodak é fascinador e relativamente economico.

Vejam-se nos livros de artigos Kodak, na pagina de mais ou menos a pagina de descrição do Cine-Kodak, Modelo B, e do Kodascope, C.

Kodak Brasileira, Ltd., Rua São Paulo, nos, Rio de Janeiro

Uma sessão de cinema com o Kodascope

A bordo ou tem terra com um Cine-Kodak. *Careta*, Rio de Janeiro, n. 994, julho de 1927.

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

A popularização do turismo e a cinematografia para amadores caminhavam juntas nesse período, um lazer também circunscrito a classes 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 e marcam a experiência de feitura de filmes de viagem. 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 Guayra.⁴³ 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.

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*”. 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 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.⁴⁴

⁴³Outras 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/>>.

⁴⁴BLANK, Thaís Continentino. *Da tomada à retomada: origem e migração do cinema doméstico brasileiro*. Tese de Doutorado apresentada ao Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-

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.

Um outro índice de modernidade será aquele que relaciona o cinema ficcional ao padrão hollywoodiano, um projeto estético e ao mesmo tempo civilizatório que dá a tônica dos textos de Barreto Filho dedicados à 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 a *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.

Adotando o filme ficcional como padrão de qualidade, o redator enumera as diferenças entre 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 apontados;⁴⁵ 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 cinematográfico.

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.⁴⁶

Graduação em Comunicação e Cultura, Tecnologias da Comunicação e Estéticas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015, p. 37.

⁴⁵Os 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.

⁴⁶“O desenvolvimento do cinema de amadores em nosso país”, *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 147, dezembro de 1928, p. 22.

O “cenário” passa a ser tema fundamental. Salles Gomes⁴⁷ 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 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...”.⁴⁸

Para Barreto Filho, o padrão para a cinematografia de amadores 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) e *Brasa dormida* (Humberto Mauro, 1928), apontando assim para um novo cenário do cinema brasileiro. O amadorismo defendido por Barreto Filho era o de total adesão a esse projeto, tendo participado como ator em *Barro humano* e, anos mais tarde, em *Ganga bruta* (1933), de Humberto Mauro. A prática com as 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*, 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 era o exemplo a ser seguido.

⁴⁷ *op.cit.*, pp. 325-327.

⁴⁸ “O desenvolvimento do cinema de amadores em nosso país”, *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 147, dezembro de 1928, p. 22.

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.⁴⁹

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 a 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 que interpreta a personagem principal de *Barro humano* anos depois. 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”.⁵⁰ 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.

É com essa Pathé-Baby que Mauro e Pedro Comello fazem o pequeno filme de ficção

⁴⁹ "O desenvolvimento do cinema de amadores em nosso país", *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 151, janeiro de 1929, p. 6.

⁵⁰ GOMES, Paulo Emílio Salles. *op.cit.*, p. 77.

Valadião, o Cratera. Com um enredo simples –“Cratera raptava a heroína e se escondia com ela em uma pedreira. O herói os encontrava, vencia 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.⁵¹

No período, o Humberto Mauro admirado pelo redator já não era, evidentemente, um amador. Depois do primeiro curta, Mauro e Comello conseguiram adquirir uma câmera Ernemann 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*. Em 1929, tanto Mauro como a produtora Phebo eram 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 escolha de locações foi rigorosa, Humberto Mauro e Edgard Brasil cortaram as mais lindas paisagens dos arredores de Cataguases”.⁵² 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 das colunas de Barreto Filho 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

⁵¹ *Ibid.*, p. 79.

⁵² “O desenvolvimento do cinema de amadores em nosso país”, *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 4, n. 155, fevereiro de 1929, p. 26.

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* [grifos nossos]. 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, simpatizar com eles, ninguém impedirá o progresso e o sucesso do nosso Cinema. E o grupo está engrossando...”.⁵³

Em nosso microcosmo, a qualidade amadora do sistema de produção 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”.⁵⁴ 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. A mocidade sorridente das duas fotos de divulgação sedimenta o ideal de um cinema urbano e jovem.

⁵³ “O moderno cinema brasileiro”, *Cinearte*. Rio de Janeiro, vol. 3, n. 151, janeiro de 1929, p. 06.

⁵⁴ “O desenvolvimento de amadores no nosso país”, *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 152, janeiro de 1929, p. 18.

Caríssimas leituras.

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 melhor parecer a um "fan" como todos nós somos.

O Cinema de Amadores não arruína a ninguém; muito pelo contrario, elle poderá ser o meio, como o foi para o nosso amigo da Phobo 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 possui melhores desejos de seguir o caminho do Humberto Mauro, mas que absolutamente não obtém 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 essas 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 possui 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 planejamos a filmagem de uma pelliculazinha neste anno que agora começa. Não é brincado; não estou fazendo fita. Quero somente provar a vocês que uma camara para amadores não serve somente 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 formámos, aqui em Icarahy, que é aonde eu moro, o rapaz que vai 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 realisar os "stills" para publicidade. Agora vamos aproveitar os meses 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 arcaçouço do scenario a ser construído, 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 tapações. Está feito o eterno triangulo. Agora é só idear um "cli-

O desenvolvimento do Cinema de Amadores no nosso PAIZ

A Questão Directorial

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

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

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

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 oitavo da rua.

No Cinema profissional, o director é, na verdade, quem escolhe o argumento, quem o modifica á sua melhor concepção do que vai ser filmado, escolhe os artistas, suprime uns, admite outros, escolhe o vestuario, indica como construir as montagens, escolhe as locações, diz si se vai ou não filmar hoje, si se vai 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 ahí é que o callo aperta. . .

Muita vez um Mal St. Clair tem que escolher entre ou dar o braço a torcer ao producer 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 vai ser o director, a questão muda de figura, porque elle, o director-amador, vai ter mais liberdade para filmar o que quiser; 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, APINAL 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, uma tres rebatedores, algum vestuario e algum material de publicidade, porque não reunir os membros desse club, sob a presidencia do director-amador e deixá-lo pôr em discussão as dore 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 directorial. 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 Clariase Bôa, etc.

E então começa a farrá. . .

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

"Não se permitem as divulgações da ultima".

Depois de pregados esses cartazes no escriptorio, mandam-se fazer um ou dois interiores (o mais simples possível, 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 vai 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 manivella, 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 vai você usar?

— O fóco 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 lugar.

— 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 vai e diz aos interpretes:

— Olha, Direcção você entra em campo por este lado, passeando desprecocadamente, 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)

Barro humano como ideal de produção para o cinema amador brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 151, janeiro de 1929. Fonte: Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo.



**O Moderno
Cinema
Brasileiro**

A sociedade está tomando conta do nosso Cinema. Eraldo Reis e Sonia Dora, de "Refúgio do Amor", Reynaldo Maurer de "Barão Humano" e Nita Ney e Lúcia Soris de "Drama Dramático". Eles estão vindo das laranjeiras do palco. Verdadeiros amadores. Estão vendo que o nosso Cinema não é apenas uma questão de arte. É uma coisa do Brasil. E se os "farsos", o público enfim, sympathizar com eles, ninguém impedirá o progresso e o sucesso do nosso Cinema. E o grupo está engrandecendo...



CINEARTE 6 14-1-1929

O moderno cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 151, janeiro de 1929.

Fonte: Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo.

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 que servia como exemplo nas colunas técnicas de Barreto Filho. Todas essas referências aos filmes brasileiros e a forma como eram divulgadas 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?”.⁵⁵

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”.⁵⁶

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

⁵⁵ “O desenvolvimento do Cinema de Amadores no nosso país”, *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 3. n. 152, janeiro de 1929, p. 18.

⁵⁶ GOMES, *op.cit.*, p. 343.

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...⁵⁷

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.

O papel de cronista e de figura influente na cena amadora é o que marca a próxima coluna "Cinema de Amadores" lançada em 1929. Aos poucos Barreto Filho compartilha notícias de atividades de clubes internacionais e incentiva a criação de associações no Brasil. A campanha pela técnica como ideal civilizatório e mais do que necessário para a constituição de um verdadeiro cinema nacional continua presente na terceira e última coluna assinada pelo redator, mas ela passa a assumir contornos mais reais a partir da interação com amadores em diversos cantos do país.

Incentivados pela troca de informações com o colunista, amadores começam a criar associações e noticiam filmagens. O ideal de produção perpetrado pelo redator passa a assumir forma com as fotos e notícias enviadas. Em meio a mais e mais informações sobre equipamentos, processos de revelação e vocabulário técnico, a troca de correspondências e o anúncio de associações formam um novo capítulo da história do cinema amador no Brasil. Os relatos de filmagem, as dificuldades com a escassez de matéria-prima e os altos custos para a feitura de filmes são narradas em algumas cartas, depoimentos que contrastam com o otimismo dos escritos de Sergio Barreto Filho. Entre a realidade e o sonho, o cinema amador continuará a refletir o desejo de um cinema mais "moderno", um cinema que nega a dura realidade enfrentada por produtores locais e as dificuldades em lidar com um mercado dominado pelo produto estrangeiro.

⁵⁷ "O desenvolvimento do Cinema de Amadores no nosso país", *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 04, n. 155, fevereiro de 1929, p. 26.

Referências bibliográficas

- AQUINO, Carlos e Alice Gonzaga. *Gonzaga por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1989.
- AQUINO, Livia. *Picture ahead: a Kodak e a construção do turista-fotógrafo*. São Paulo: Edição do autor, 2016.
- AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 2013.
- BLANK, Thaís Continentino. *Da tomada à retomada: origem e migração do cinema doméstico brasileiro*. 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, Rio de Janeiro, 2015.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014.
- CINEARTE. Rio de Janeiro: Sociedade Anônima "O Malho", 1926-1942. Semanal. Disponível em: <<http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/>> [Acesso: 19 de novembro de 2017]
- CRETON, Laurent. "L'économie et les marchés de l'amateur". En: *Communications*, 68, 1999, pp. 143-167.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1974.
- GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras – 100 anos de cinema no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record/Funarte, 1996.
- 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.

- 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*, n. 79, 2015, pp. 137-153.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e a indústria cultural*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- PINEL, Vincent. "Le salon, la chambre d'enfant et la salle de village: les formats Pathé". En: Kermabon, Jacques (org.). *Pathé: premier empire du cinema*. Paris: Centre George Pompidou, 1994, pp. 196-205.
- SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.
- SOUZA, José Inácio de Melo. "Francisco Serrador e a primeira década do cinema em São Paulo". En: *Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios de cinema*. São Paulo: Linear B, 2005, pp. 175-190.
- VELLOSO, Monica Pimenta. "As distintas retóricas do moderno". En: Lins, Vera Claudia de Oliveira y Monica Pimenta Velloso (eds.). *O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

Banco de dados

- Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo "Jenny Klabin Segall"*. Disponível em: <<http://www.bjksdigital.meseusegall.org.br>> [Acesso: 19 de novembro de 2017].
- Filmografia Brasileira*. Disponível em: <<http://cinemateca.gov.br/pagina/filmografia-brasileira/>> [Acesso: 19 de novembro de 2017].
- Hemeroteca Digital Brasileira*. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/hdb/uf.aspx>> [Acesso: 19 de novembro de 2017].
- Media History Project*. Disponível em: <<http://mediahistoryproject.org>> [Acesso: 19 de novembro de 2017].

Pathé-Baby Collection. Disponível em: <<https://rbsc.princeton.edu/pathebaby/>>
[Acesso: 19 de novembro de 2017].

Fecha de recepción: 1 de junio de 2017
Fecha de aceptación: 19 de noviembre de 2017

Para citar este artículo:

FOSTER, Lila. "Modernidade à brasileira: ideário moderno e cinema amador na revista ilustrada *Cinearte*", *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre de 2017, pp. 5-45. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/111>>
[Acceso dd.mm.aaaa].

* **Lila Foster** é Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP com tese intitulada "Cinema amador brasileiro: história, discursos e práticas (1926-1959)". Mestre em Imagem e Som pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de São Carlos (PPGIS) e formada em Filosofia (2005) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH - USP). Articulando pesquisa histórica e preservação audiovisual, o seu trabalho concentra-se no levantamento da produção amadora e de filmes domésticos no Brasil. Trabalhou como catalogadora na Cinemateca Brasileira entre 2007 e 2009 e, no primeiro semestre de 2010, participou do programa de estágios em preservação e curadoria audiovisual da Haghefilm Foundation (Amsterdã) sob a orientação de Paolo Cherchi Usai. Como curadora, atuou em festivais como *Curta 8 - Festival Internacional de Cinema Super 8 de Curitiba*, (*S8 Mostra de Cinema Periférico* (A Coruña, Espanha), *Mostra de Cinema de Tiradentes* e *Mostra de Cinema de Ouro Preto*. E-mail: lilafoster@gmail.com