

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM

FABRICIO FELICE ALVES DOS SANTOS

“A APOTEOSE DA IMAGEM”  
Cineclubismo e crítica cinematográfica no Chaplin-Club

São Carlos  
2012

FABRICIO FELICE ALVES DOS SANTOS

“A APOTEOSE DA IMAGEM”  
Cineclubismo e crítica cinematográfica no Chaplin-Club

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, linha de pesquisa História e Políticas do Audiovisual, da Universidade Federal de São Carlos, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Imagem e Som, sob a orientação da Profª Drª Luciana Sá Leitão Côrrea de Araújo.

São Carlos  
2012

Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da Biblioteca Comunitária UFSCar  
Processamento Técnico  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S237a Santos, Fabricio Felice Alves dos  
"A apoteose da imagem" : Cineclubismo e crítica  
cinematográfica no Chaplin-Club / Fabricio Felice  
Alves dos Santos. -- São Carlos : UFSCar, 2016.  
181 p.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de  
São Carlos, 2012.

1. Cinema brasileiro. 2. Cinema silencioso. 3.  
Crítica cinematográfica. I. Título.

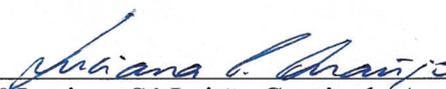
FOLHA DE APROVAÇÃO

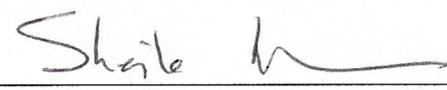
FABRICIO FELICE ALVES DOS SANTOS

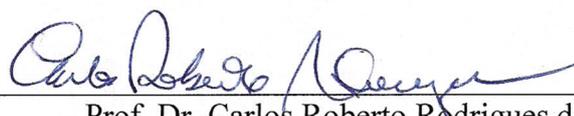
“A APOTEOSE DA IMAGEM”  
Cineclubismo e crítica cinematográfica no Chaplin-Club

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, linha de pesquisa História e Políticas do Audiovisual, da Universidade Federal de São Carlos, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Imagem e Som, sob a orientação da Profª Drª Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo.

Banca examinadora:

  
\_\_\_\_\_  
Profª Drª Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo – Orientadora  
Universidade Federal de São Carlos

  
\_\_\_\_\_  
Profª Drª Sheila Schvarzman  
Universidade Anhembi-Morumbi

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Carlos Roberto Rodrigues de Souza  
Universidade Federal de São Carlos

## Agradecimentos

Agradeço especialmente à Prof<sup>ª</sup> Luciana Côrrea de Araújo, por estimular meu interesse pela pesquisa acadêmica e por sua dedicada orientação em todas as etapas do trabalho. Devo a suas observações atentas e exigentes grande parte da qualidade que esse texto alcançou – ou pretendeu alcançar – ao longo das tarefas de pesquisa e de redação.

Agradeço ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos, especialmente aos professores Arthur Autran, Carlos Roberto de Souza e Suzana Reck Miranda, pela contribuição de suas disciplinas ao desenvolvimento da pesquisa. Agradeço também aos professores Flávia Cesarino Costa e Samuel Paiva, além do funcionário Felipe Rossit.

Ao corpo discente do PPGIS, especialmente às turmas de 2010 e 2011, pelo incentivo e experiências compartilhadas durante os períodos letivos.

À CAPES pela concessão da bolsa, garantindo o mais que necessário apoio financeiro para o andamento da pesquisa.

A todas as instituições que possibilitaram o acesso a seus acervos, com especial gratidão aos funcionários que se empenharam em me apresentar fontes primordiais para o aprofundamento da pesquisa. Ao casal Ayla e Saulo Pereira de Mello, do Arquivo Mario Peixoto. A Alice Gonzaga, do Arquivo Cinédia. A José Quental, do Centro de Pesquisa e Documentação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Aos amigos Adriana Oliveira, João Marcos de Almeida, Sérgio Silva e Viviane Cortes do Centro de Documentação e Pesquisa da Cinemateca Brasileira. A Jair de Oliveira Binhote e Carminha Tenório, respectivamente, da secretaria e do Centro de Documentação Sauli do Colégio Zaccaria. A Luiz Antônio de Souza, da Biblioteca Acadêmica Lucio de Mendonça da Academia Brasileira de Letras. Ao Colégio Santo Inácio. À Fundação Casa de Rui Barbosa. À Biblioteca Nacional.

A Cadu Pereira, Edson Gomes, Gilberto Santeiro e Hernani Heffner, funcionários da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, por compreenderem meus afastamentos ocasionais, devido ao meu compromisso com esta pesquisa.

Ao Grupo de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, do qual pude participar, entre os anos de 2006 e 2010, das reuniões realizadas periodicamente na Cinemateca Brasileira.

Agradecimentos especiais a Carlos Roberto de Souza e a Hernani Heffner que, além de terem sido meus professores, são também amigos e colegas de trabalho. A Carlos Roberto, pela oportunidade de participar das duas primeiras edições da Jornada Brasileira de Cinema Silencioso, onde surgiu meu interesse pelo Chaplín-Club e *O Fan*. A Hernani, pela inesgotável generosidade em compartilhar seu conhecimento, contribuindo para uma maior consciência sobre as querelas e maravilhas do cinema brasileiro e de sua história.

A todos os amigos que me auxiliaram nestes últimos dois anos, das mais variadas maneiras, traduzindo textos, me emprestando livros, computadores e impressoras, me hospedando em suas residências ou sendo bons interlocutores para assuntos relacionados à pesquisa acadêmica: Aleques Eiterer, Alessandra Brum, Alexandre Ramos Vasques, Anderson Perri, Antônio Souza Leão, Débora Butruce, Denis Martins, Eugenio Puppo, Fabio Souza, Fausto Junior, Fernanda Coelho, Helena Botelho, Inah Carrilho, Lucas Pelegrino Bonalumi, Marcelo Garson, Marta Carrilho, Natália de Castro, Nilson Alvarenga, Pedro Jorge, Pedro Nogueira, Rafael Amorim, Renata da Costa, Ricardo Rodrigues, Roberto Souza Leão, Silvia Franchini, Tatiana Carvalho e Willian Nogueira.

Por fim, agradeço aos meus pacientes familiares: Eduardo Benigno de Souza, Fabio Felice, Fausto Felice, Felipe Takita, Fernando Takita, José Alves dos Santos, Satiko Takita e Wladimir Ortiz e, principalmente, à Terezinha Brum Felice, que me suportou mesmo quando eu me revelava insuportável.

*O que é cinema, em definitivo, ainda é impossível dizê-lo.*

Plínio Sussekind Rocha, 1929

*... porque o cinema, por enquanto, não passa de um compromisso.*

Octavio de Faria, 1930

## Resumo

Fundado no Rio de Janeiro em 1928, o Chaplin-Club é considerado o marco inicial do cineclubismo e de uma reflexão crítica mais aprofundada sobre o cinema no Brasil. Já no início de suas atividades, o cineclubista lançou *O Fan*, órgão divulgador das ideias do grupo. O objetivo desta dissertação é analisar as atividades do Chaplin-Club e o pensamento crítico de seus integrantes. Tendo como fonte principal as nove edições de *O Fan*, o trabalho visa estabelecer um diálogo entre as diferentes concepções expressas pelos cineclubistas a respeito do cinema e avaliar o conjunto de noções aplicado por eles na construção de seus parâmetros críticos, a fim de apresentar as particularidades do pensamento do Chaplin-Club e sua especificidade no contexto brasileiro da época.

**Palavras-chave:** cinema brasileiro, cinema silencioso, crítica cinematográfica.

## Abstract

Founded in Rio de Janeiro in 1928, the Chaplin-Club is considered the milestone of cine-clubs and of film criticism in Brazil. Since the beginning of its activities, the club used to release *O Fan*, a vehicle dedicated to spread the group's ideas. The objective of this dissertation is to analyze the activities of Chaplin-Club and its members' reflections on cinema. Having as main source the nine issues of *O Fan*, this work aims to establish a dialogue among the different conceptions of cinema expressed by the club members and evaluate the set of concepts applied by them in the construction of their critical parameters, in order to present the particularities of Chaplin-Club's thoughts and its specificity in the Brazilian context of the time.

**Keywords:** Brazilian cinema, silent films, film criticism.

## Sumário

<b>Introdução</b> .....	8
<b>Capítulo 1 – A concepção do Chaplin-Club, sua fundação e o lançamento de <i>O Fan</i></b> ....	17
1.1. A missão do Chaplin-Club: estudar o cinema como arte.....	24
<b>Capítulo 2 – As sessões especiais do Chaplin-Club</b> .....	37
2.1. <i>Antitalkismo</i> e sincronizações.....	40
2.2. O exílio dos filmes silenciosos.....	44
2.3. A projeção de Limite.....	46
<b>Capítulo 3 – Os interlocutores do Chaplin-Club: o cineclube visto pelos intelectuais de sua época</b> .....	50
3.1. As críticas de Carlos Sussekind de Mendonça e Afrânio Peixoto ao Chaplin-Club.....	58
3.2. Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Filho: o diálogo do cinema educativo com o Chaplin-lub.....	63
<b>Capítulo 4 – O cinema brasileiro em <i>O Fan</i></b> .....	69
4.1. Cinema amador e concurso de <i>scenários</i> .....	73
4.2. Barro humano: o Chaplin-Club em demanda do seu cinema brasileiro.....	81
4.3. Expulsos do quarteirão Serrador.....	89
4.4. Limite: o Brasil e o cinema universal.....	94
<b>Capítulo 5 – A idealização do diretor cinematográfico</b> .....	101
5.1. Identificando o autor cinematográfico.....	105
5.2. Por que Chaplin.....	110
<b>Capítulo 6 – A noção de cinema de Octavio de Faria</b> .....	116
6.1. O cinema como experiência integral.....	117
6.2. Joana d’Arc e Pudovkin: o corte e a montagem como expressões do pensamento do diretor cinematográfico.....	127
6.3. O cinema do passado.....	132
<b>Capítulo 7 – A polêmica em torno de Aurora</b> .....	136
7.1. Uma gramática para o cinema.....	142
<b>Capítulo 8 – Manifestações do <i>antitalkismo</i> em <i>O Fan</i></b> .....	147
8.1. A primazia da imagem.....	151
8.2. O retorno do recalcado.....	159
<b>Conclusão</b> .....	164
<b>Bibliografia</b> .....	173

## Introdução

O Chaplin-Club foi fundado no Rio de Janeiro, em 13 de junho de 1928, por quatro jovens cinéfilos que iniciavam suas vidas universitárias. Amigos desde os tempos do colégio, Almir Castro, Claudio Mello, Plinio Sussekind Rocha (1911-1972) e Octavio de Faria (1908-1980)<sup>1</sup> compartilhavam entre si o culto aos filmes e a intenção de contribuir, através do exercício da crítica cinematográfica, para o desenvolvimento do cinema como arte. Poucos meses depois de sua fundação, o Chaplin-Club lançava *O Fan*, um periódico que trazia uma seleção de resenhas e ensaios lidos durante as sessões do cineclube. Apresentado aos leitores como o “órgão oficial do Chaplin-Club”, *O Fan* teve seu primeiro número publicado em agosto de 1928 e, com uma periodicidade irregular, alcançou chegar até o número 9, lançado em dezembro de 1930. Ao longo de pouco mais de três anos de existência, o cineclube também teria na projeção de filmes, promovidas a partir de 1930, uma nova frente de atuação que vinha se juntar aos encontros regulares dos seus associados e à publicação de *O Fan*.

Esta dissertação tem por objetivo analisar as atividades do Chaplin-Club e o pensamento crítico elaborado por seus integrantes, a fim de identificar as particularidades das noções sobre cinema apresentadas pelo grupo. A análise tem como objeto central os textos publicados nas nove edições de *O Fan*, que se encontra completa e disponível para consulta na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e na Cinemateca Brasileira, além de estar acessível também na Internet<sup>2</sup>. Nas páginas de *O Fan*, encontramos não apenas resenhas sobre as produções cinematográficas exibidas na cidade do Rio de Janeiro, como também crônicas, ensaios, debates, traduções de matérias de revistas estrangeiras e roteiros originais dos membros fundadores e dos demais associados do cineclube. Além disso, a publicação também traz uma série de informações a respeito das atividades do Chaplin-Club, o que nos possibilita deduzir alguns aspectos do seu funcionamento interno. Os textos das nove edições, portanto, oferecem a base para uma análise de como os cineclubistas buscaram inserir suas propostas no meio cultural brasileiro no final da década de 1920 e início dos anos 1930, período que coincide com um momento decisivo da história do cinema que marcaria a atuação intelectual do grupo: a ascensão do filme falado e sua consolidação no mercado cinematográfico.

---

<sup>1</sup> Nas fontes consultadas durante a pesquisa, não foram encontradas informações sobre as datas de nascimento e de óbito de Claudio Mello. Sobre Almir Castro, as fontes informam que ele nasceu em 1910, mas não trazem indicações sobre a data em que faleceu.

<sup>2</sup> Disponível no site da II Jornada Brasileira de Cinema Silencioso: [www.cinemateca.gov.br/jornada/2008/colecoes\\_fan.html](http://www.cinemateca.gov.br/jornada/2008/colecoes_fan.html)

Na história do cinema brasileiro, duas características são frequentemente associadas ao Chaplin-Club: seu pioneirismo na atividade cineclubística e sua ojeriza ao cinema sonoro. Ainda que a trajetória do cineclube, como veremos no decorrer do trabalho, forneça um quadro que justifique essas associações, apegar-se a elas sem o devido aprofundamento implica em uma avaliação pouco matizada da experiência do grupo, ignorando sutilezas e pormenores do seu pensamento e dos valores que procuraram defender quando se lançaram na crítica cinematográfica.

Quanto à marca do pioneirismo, ela deve ser atribuída ao Chaplin-Club de forma relativa, levando em consideração alguns dados históricos. Uma das noções que mais tradicionalmente se ligou à ideia de cineclube é a que o descreve como um grupo de cinéfilos, unidos por interesses e gostos cinematográficos comuns, que se organiza em torno de uma programação própria e específica de filmes – cujas projeções são acompanhadas de uma posterior discussão. Essa configuração é apenas uma das muitas que os cineclubes vieram a adquirir ao longo da história. Recuando até a década de 1920, é possível encontrar o termo cineclube associado a companhias produtoras de cinema, em uma aplicação bem distante da que o relaciona a uma programação de filmes alternativa ao circuito comercial. É o caso do paulista Jayme Redondo, que, à frente do Cineclube de São Paulo, nome da sua companhia, produziu a ficção **Passei toda a minha vida num sonho** (Francisco de Rosa, 1925) e a série de cinejornais **Novidades paulistanas**, lançados em 1926<sup>3</sup>. Se, no caso da produtora de Jayme Redondo, o uso do termo cineclube não guardava nenhum vínculo com a exibição e o debate crítico sobre os filmes, encontramos, no mesmo período, uma situação diferente no Rio de Janeiro. Desde o final da década de 1910, os jovens do Clube do Paredão se reuniam em encontros informais, porém frequentes, para compartilhar entre si suas ideias sobre cinema. O grupo, que manteve essa rotina durante os primeiros anos da década de 1920, era composto pelos amigos e cinéfilos Adhemar Gonzaga, Pedro Lima, Paulo Vanderley e Álvaro Rocha, futuros redatores da revista *Cinearte*, além de Gilberto Souto e Paulo Leal, como nos informa o pesquisador Arthur Autran:

Os amigos encontravam-se no Cinema Íris (na Rua da Carioca) onde viam os filmes em cartaz, iam depois ao café Rio Branco (na Rua São José) e faziam o *footing* discutindo

---

<sup>3</sup> Informações obtidas a partir de registros da base de dados da Filmografia Brasileira, disponível no site da Cinemateca Brasileira: [www.cinemateca.gov.br](http://www.cinemateca.gov.br)

questões cinematográficas até o antigo Paredão, como era conhecido o quebra-mar localizado em frente ao Palácio Monroe, na Avenida Beira-Mar<sup>4</sup>.

Os encontros do Clube do Paredão, portanto, antecedem à fundação do Chaplin-Club, em 1928. Logo, ao atribuímos apressadamente ao Chaplin-Club o caráter de marco-zero do cineclubismo brasileiro, corre-se o risco de dividir a história em um momento anterior completamente vazio de iniciativas dessa ordem e um posterior que já nasceu pronto. Esses “marcos iniciais” até agora conhecidos do cineclubismo brasileiro – o Clube do Paredão e o Chaplin-Club – podem, a qualquer momento, ser confrontados com pesquisas que apontem experiências ocorridas em anos anteriores.

Se há uma particularidade na existência do Chaplin-Club para o cinema brasileiro e para a história do pensamento no Brasil – e este trabalho procura demonstrar isso –, ela reside na missão que os seus fundadores designaram para si próprios ao fundar o cineclub: o estudo e a reflexão sobre o cinema, sustentados por uma organização que, como veremos, tinha em vista a ampliação de seus associados e a difusão de suas ideias no meio cinematográfico brasileiro por meio de uma publicação e da recepção crítica dos filmes. O Chaplin-Club, ao contrário do Clube do Paredão, chegou a ter sede – duas, na verdade, e sempre provisórias –, um regimento interno e também uma programação própria de filmes, o que lhe imprimiu um caráter bem mais formal que o agrupamento de Adhemar Gonzaga e amigos. Desde quando planejaram sua criação, os quatro membros fundadores do Chaplin-Club tinham a clara intenção de fortalecê-lo institucionalmente. Ao Chaplin-Club interessava garantir a permanência e a expansão de suas atividades, a despeito das dificuldades internas – de ordem financeira e pessoal – e externas – o cinema falado, que se revelou um obstáculo conceitual intransponível para a manutenção do ideário do grupo.

A fim de se aproximar dos meandros do pensamento exposto pelo Chaplin-Club e compreender as motivações internas que levaram os cineclubistas a tomar esta ou aquela posição diante das questões cinematográficas discutidas naquele momento, os capítulos deste trabalho estão estruturados por temas que procuram abordar tanto o funcionamento do cineclub – e as condições que os cineclubistas dispunham para estruturar suas atividades – quanto o pensamento cinematográfico do grupo aplicado à recepção crítica do cinema.

Os capítulos 1 e 2 analisam o período de formação do cineclub e suas principais frentes de atuação: as reuniões, *O Fan* e a programação de filmes. O capítulo 1 trata da formação educacional dos membros fundadores, traçando um perfil destes jovens que,

---

<sup>4</sup> AUTRAN, Arthur. “Pedro Lima em *Selecta*”. In: *Cinemas*. Rio de Janeiro, v. 7, n. 7, 1997, p. 54.

orientados desde a infância a cultivar valores eruditos e tradicionais, identificaram no cinema uma nova arte a ser desvendada e que exigia, portanto, uma postura intelectual igualmente nova dos que pretendiam compreendê-la. O capítulo também investiga as condições encontradas pelos cineclubistas para a publicação de *O Fan*, configurando o jornal como o veículo difusor do pensamento do grupo.

No capítulo 2 são analisadas as sessões de filmes promovidas pelo cineclube e de que modo essa atividade veio contribuir para a difusão do ideário do grupo para um maior número de interlocutores, buscando um diálogo que ia além do estabelecido com seus associados e os leitores de *O Fan*. Entre essas sessões, destacaram-se as projeções dos filmes **Tempestade sobre a Ásia** (Potomok Chingis-Khana, Vsevolod Pudovkin, 1928) e **Limite** (Mario Peixoto, 1931).

Os capítulos 3 e 4 investigam como se deu a repercussão das ideias do Chaplin-Club no meio cultural brasileiro da época. No capítulo 3, é analisado como os cineclubistas dialogaram com os intelectuais brasileiros de seu tempo e como foi a recepção das ideias do Chaplin-Club por pensadores como Alceu Amoroso Lima, Afrânio Peixoto e Carlos Sussekind de Mendonça, além dos educadores Francisco Venâncio Filho e Jonathas Serrano. Estes foram os principais nomes que o Chaplin-Club teve como interlocutores na tentativa de levar a discussão sobre o cinema a um debate intelectual mais amplo, que contasse com a participação de literatos e pensadores renomados e colaborasse para a consolidação do status artístico do cinema. Como veremos, o diálogo, nos moldes pretendidos pelos cineclubistas, foi mais proveitoso com os educadores, dispostos a desenvolver um cinema educativo que levasse em conta os pressupostos artísticos do cinema.

O capítulo 4 se concentra na recepção do cinema brasileiro em *O Fan*, analisando como o Chaplin-Club definiu sua participação no debate sobre a produção nacional. A proximidade dos cineclubistas com os valores divulgados pelos redatores da revista *Cinearte* a favor do desenvolvimento de um cinema brasileiro fica mais nítida a partir da recepção crítica a **Barro humano** (Adhemar Gonzaga, 1929), primeiro investimento do grupo de *Cinearte* no campo da realização cinematográfica. Além disso, por meio de concursos de roteiros abertos à participação dos associados, das críticas ao circuito exibidor do Rio de Janeiro e da valorização de **Limite** como um exemplar único de cinema puro (exclusivamente visual e silencioso) na cinematografia brasileira, é possível avaliar como o Chaplin-Club tentou validar seu projeto estético junto ao meio cinematográfico no Brasil.

O ideário de cinema cultivado e defendido pelo Chaplin-Club é o tema dos capítulos 5, 6 e 7. É comum encontrar nos textos do jornal conceitos aplicados pelos cineclubistas de

forma bastante difusa, sem uma preocupação em apresentar definições rigorosas a fim de sustentar suas argumentações. Essa característica é notável até mesmo nos textos de Octavio de Faria, que, entre os membros do cineclube, foi o que mais se esforçou na tentativa de conceitualizar suas ideias sobre cinema. Se isso dificulta identificar um pensamento sistemático que sustentaria a possível existência de uma *teoria de cinema* do Chaplin-Club, por outro lado, não nos impede de estabelecer os eixos sobre os quais os cineclubistas estruturaram suas argumentações, a fim de apresentar um quadro mais amplo do pensamento do grupo.

Fortemente influenciados pela leitura de estetas e pensadores estrangeiros, principalmente os autores franceses ligados aos movimentos das vanguardas cinematográficas da década de 1920, os integrantes do Chaplin-Club não deixaram de incorporar outras referências tão ou mais decisivas na constituição de suas ideias, que têm origem tanto nas discussões sobre cinema em *Cinearte* quanto na identificação do grupo com os valores estéticos difundidos pela cinematografia norte-americana. A combinação desse referencial heterogêneo resulta em diversas contradições facilmente perceptíveis no discurso dos cineclubistas, porém, paradoxalmente, quando vistas em conjunto, suas ideias ganham uma coerência interna que nos auxilia a compreender as posturas assumidas pelo grupo.

Na defesa do cinema como uma arte essencialmente visual e silenciosa, o Chaplin-Club passou a idealizar alguns procedimentos e conceitos cinematográficos como compromissos que garantiriam aos filmes sua autonomia estética e seu reconhecimento como obra de arte. Nesse sentido, estavam afinados com muitos pensadores da época que apontavam o desenvolvimento do cinema a partir da recusa de qualquer influência oriunda das artes tradicionais, principalmente do teatro e da literatura. Para os cineclubistas, o diretor, o roteiro e a câmera cinematográfica eram os elementos do cinema que deveriam ser valorizados e estudados a fim de que os filmes encontrassem sua configuração definitiva por meio de uma expressão exclusivamente visual.

No capítulo 5, a partir das resenhas publicadas em *O Fan*, é analisada a idealização do papel do diretor na produção cinematográfica. Consagrado ao topo da hierarquia do cinema, ao diretor cabe todo o controle da realização e, por consequência, a autoria exclusiva do filme. No capítulo 6, a noção de roteiro e sua importância na concepção de um filme são investigadas a partir das ideias de Octavio de Faria, apresentadas em um ensaio sobre o tema. Suas reflexões, ainda que tenham se estendido por um amplo espectro temático entre seus diversos escritos publicados em *O Fan*, tiveram na conceitualização do roteiro a base para o seu pensamento cinematográfico. Por fim, o capítulo 7 se detém nas discussões dos

cinclubistas sobre a câmera cinematográfica, para eles um dos fatores mais influentes na emancipação artística do cinema. Através de um caloroso debate sobre o longa-metragem **Aurora** (Sunrise, 1927), do diretor alemão F.W. Murnau, é possível avaliar como a câmera cinematográfica era incorporada ao modelo ideal de cinema cultivado pelos cineclubistas.

Longe de se fixar estritamente nesses três eixos apontados acima, os três capítulos têm a intenção de analisar um conjunto de noções aplicadas pelo Chaplin-Club na recepção crítica do cinema e avaliar como a vinculação a esse ideário sustentou aquela que seria a segunda – e mais forte – marca que ficou associada a este cineclube na história do cinema brasileiro: a rejeição ao filme falado.

No capítulo 8, serão analisados os argumentos dos cineclubistas contra o filme falado apresentados em *O Fan*. Diante do ideal de cinema construído e cultivado pelo Chaplin-Club, foi contra a palavra falada que primeiramente se insurgiram seus integrantes. Seus ataques foram inicialmente dirigidos contra os *talkies* norte-americanos, especialmente produções como **Melodia da Broadway** (The Broadway melody, Harry Beaumont, 1929), o primeiro filme falado a estrear nos cinemas do Rio de Janeiro, em 1929, que traziam para as telas um indefectível acento teatral. As críticas às demais formas de sonorização dos filmes passaram a fazer parte do discurso do grupo à medida que eles radicalizaram sua posição diante da gradual perda de espaço do filme silencioso no mercado cinematográfico.

Assim como no caso do pioneirismo atribuído ao cineclube, não é objetivo deste trabalho negar completamente a rejeição ao filme falado como um traço característico do grupo. Analisar o tema no último capítulo não tem a intenção de apostar no clímax de um conflito final em que os cineclubistas teriam saído derrotados, mas avaliar o momento em que todo o esforço intelectual do Chaplin-Club empreendido desde sua fundação foi colocado à prova da maneira mais aguda pelo desenrolar dos acontecimentos. A consolidação dos *talkies* no circuito exibidor ampliou uma discussão – a respeito da autonomia do cinema – que já era intensa desde o início entre os associados do cineclube, ainda que seu objeto nem sempre tivesse sido o cinema falado.

É importante reforçar que a investigação empreendida durante a pesquisa teve como norte os textos de *O Fan*, buscando nas noções articuladas pelos cineclubistas a estrutura do pensamento do grupo. A partir desta opção pela análise da dinâmica interna dos conceitos discutidos no Chaplin-Club, o pensamento de Octavio de Faria ganha um inevitável protagonismo em relação aos demais integrantes. Tanto suas ideias influenciaram as reflexões dos demais associados – ainda que seu amigo Plínio Sussekind Rocha tenha se distanciado de algumas, deliberadamente –, quanto sua personalidade mais pragmática definiu em grande

parte os rumos do cineclub, incluindo aí o perfil editorial que foi se definindo para *O Fan* ao longo de suas nove edições.

Esta imersão no pensamento do Chaplin-Club a partir de uma releitura dos textos dos cineclubistas em *O Fan* não ignora as abordagens que pesquisadores já apresentaram sobre o cineclub. No livro *Sétima arte: um culto moderno*, Ismail Xavier apresenta uma análise sobre a experiência do Chaplin-Club que é, até o presente momento, um dos poucos textos publicados que traz um estudo mais aprofundado sobre as discussões estéticas travadas pelos jovens articulistas de *O Fan*<sup>5</sup>. Publicado em 1978, o trabalho de Ismail aborda o pensamento do Chaplin-Club à luz da influência das ideias difundidas pelos estetas europeus da década de 1920, como Germaine Dulac, Jean Epstein, Léon Moussinac, Louis Delluc e Ricciotto Canudo, entre outros pensadores igualmente comprometidos com a atribuição de um status artístico ao cinema. No capítulo “A estética do testemunho: Chaplin-Club”, o autor, assim como faz com os demais teóricos analisados ao longo do livro, avalia a construção ideológica empreendida pelos cineclubistas a fim de sustentar sua visão sobre o cinema e aponta os limites e contradições dessa operação para uma real efetivação de suas propostas estéticas.

Em “Memória do Chaplin-Club”, comunicação apresentada por Arthur Autran em mesa sobre os 80 anos de fundação do cineclub, durante a II Jornada Brasileira de Cinema Silencioso, realizada em São Paulo em 2008, o pesquisador apresenta dados biográficos sobre a formação dos fundadores do Chaplin-Club e traça um breve panorama da atuação do grupo. Para o mesmo evento, foi editado um catálogo que contém o artigo “Vanguarda sem retaguarda: o caso Chaplin-Club”, do pesquisador Adilson Mendes, que repassa algumas das questões discutidas por Ismail Xavier em seu livro, principalmente aquelas relacionadas à incorporação de ideias das vanguardas europeias pelos cineclubistas brasileiros.

Há ainda o ensaio “*O Fan*, o Chaplin Club & Limite”, publicado em 1991, escrito por Saulo Pereira de Mello, amigo de Mario Peixoto que esteve intensamente envolvido, junto com Plínio Sussekind Rocha, no primeiro projeto de restauração de **Limite**. O texto apresenta relevantes informações a respeito do cineclub e uma análise sobre os conceitos sobre cinema discutidos pelos cineclubistas.

*O Fan* e o Chaplin-Club também foram objetos de estudo em *O debate do Chaplin Club: do grupo de cinema à teoria literária*, tese de doutorado de Constança Hertz Rodrigues apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2006. Em resumo, a pesquisa identifica conceitos da literatura no pensamento do Chaplin-Club e propõe

---

<sup>5</sup> As referências completas deste e dos demais trabalhos citados neste trecho da introdução se encontram na Bibliografia.

uma aproximação comparativa entre os textos de *O Fan* e os de teóricos e escritores do Formalismo Russo.

Diante deste breve painel sobre os estudos que tiveram o Chaplin-Club como objeto de análise, este trabalho se propõe a apresentar novas considerações sobre o pensamento do cineclubista, identificando as possíveis conexões internas dos conceitos teóricos e dos parâmetros estéticos articulados pelos cineclubistas em suas análises sobre cinema. Nenhuma dessas abordagens anteriores, portanto, foi desconsiderada. Ainda assim, a preferência dada à palavra dos cineclubistas encaminhou a pesquisa em direção a fontes primárias da época, que enriquecessem a avaliação da experiência vivida pelo grupo durante o funcionamento do cineclubista. Artigos publicados sobre o Chaplin-Club na imprensa brasileira, assim como um leque variado de documentação, como correspondências trocadas entre os cineclubistas, anotações pessoais e registros das atividades do cineclubista auxiliaram na composição de um quadro mais claro sobre a atuação do grupo. Nesse sentido, foi decisiva a contribuição das fontes consultadas em instituições como o Arquivo Mario Peixoto, Arquivo Cinédia, Academia Brasileira de Letras, Biblioteca Nacional, Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Cinemateca Brasileira e Fundação Casa de Rui Barbosa. Além das informações coletadas em livros e registros do Colégio Zaccaria e do Colégio Santo Inácio, onde estudaram muitos dos integrantes do Chaplin-Club, incluindo os seus quatro membros fundadores.

Vale lembrar que a pesquisa também se apoiou na bibliografia disponível sobre a história da intelectualidade brasileira, especialmente em livros que trazem análises sobre a atuação dos intelectuais nos períodos da década de 1920 e 1930, como *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*, de Sergio Miceli, e *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*, de Daniel Pécaut. São trabalhos que oferecem subsídios essenciais para a compreensão das relações dos intelectuais com as demais instâncias de poder político brasileiro, especialmente o Estado. Ainda que os cineclubistas, jovens universitários, fossem intelectuais em formação à época do funcionamento do Chaplin-Club, seu círculo de relações, como veremos, incluía parte expressiva da intelectualidade brasileira da época.

Outro importante referencial bibliográfico se concentrou em estudos sobre a transição do cinema silencioso para o sonoro. O tema vem ganhando um crescente interesse por parte de teóricos e historiadores nas últimas décadas, resultando em estudos que procuram trazer à luz este turbulento e complexo momento de transformação. Nesse trabalho, ganharam destaque as considerações apresentadas pelo pesquisador Rick Altman, que publicou

significativos estudos sobre o som no período do cinema silencioso, além de estimulantes análises sobre a consolidação do cinema sonoro.

Por fim, vale ressaltar que a pesquisa sobre o Chaplin-Club e sua época acabou por se revelar um terreno pantanoso, onde conceitos e termos aparentemente bem definidos para quem estuda o cinema se convertem em um quebra-cabeça conceitual e semântico bastante complexo, desafiando o pesquisador. Noções já há muito tempo digeridas como imagem, continuidade, montagem, artista e cinema moderno, para ficarmos apenas em alguns exemplos fáceis, precisam ser reaprendidas, levando-se em conta as diversas – e contraditórias – maneiras com que eram aplicadas nos textos sobre cinema, fossem no mais mundano dos informes publicitários ou no mais hermético dos ensaios teóricos.

Ademais, a complexidade do período também é reforçada por dois fatores históricos: um especificamente brasileiro e outro mundial. No âmbito brasileiro, o fim da Primeira República e o período exatamente posterior à Revolução de 1930 foi um momento de intensa reconfiguração ideológica, onde os posicionamentos políticos de muitos intelectuais assumidos desde a década de 1920 foram reconduzidos a um novo patamar na década seguinte. Logo, investigar as vinculações ideológicas assumidas ou pretendidas pelos jovens cineclubistas na época em que atuaram como críticos de cinema exige a recusa a qualquer juízo apressado que busque definir *um* perfil político comum ao grupo. No cenário mundial, os anos de transição do cinema silencioso para o sonoro se mostram igualmente intensos e com uma série de acontecimentos decisivos que se deu em um período relativamente curto, de 1927 – o “ano zero” dos *talkies* – a princípios da década de 1930. As transformações não foram apenas de ordem estética, mas também econômica, tecnológica e social, demonstrando que a história do período, ao menos no que se refere ao cinema brasileiro, é ainda um vasto terreno a ser devidamente desvendado e compreendido.

A análise sobre o pensamento e a atuação do Chaplin-Club apresentada neste trabalho procura trazer considerações que contribuam para ampliar a compreensão deste período do cinema brasileiro. Muitas das ideias cultivadas pelos cineclubistas, assim como as de seus companheiros de geração que se dedicavam a pensar os rumos do cinema, forjaram os valores que iriam ter influência significativa na trajetória futura do cinema brasileiro, com reflexos na crítica cinematográfica, na pesquisa histórica e na realização de filmes.

## Capítulo 1 – A concepção do Chaplin-Club, sua fundação e o lançamento de *O Fan*

No número de maio de 1918 da publicação bimestral *O Colegial*, a “revista literária da mocidade estudiosa”, editada pelo corpo docente do Externato Santo Antônio Maria Zaccaria, o educador Luiz Eugenio de Moraes Costa, também diretor de redação da revista, entre textos que traziam considerações sobre a pátria, a oração, o dom da palavra e a nobreza de caráter, assinava também um artigo intitulado “O cinema”.

Dirigindo-se aos seus jovens leitores, os alunos do colégio que formariam a maior parte dos futuros fundadores e integrantes do Chaplin-Club na década seguinte, Luiz Eugenio admitia o cinema como um dos principais passatempos dos habitantes do Rio de Janeiro, lembrando que “quem no domingo não aprecia o futebol, aos sábados não ‘faz Avenida’ e duas vezes por semana não vai a um cinema, não é pessoa da moda”<sup>6</sup>. Passando por um breve resumo sobre as origens do cinematógrafo, o autor enfatizava, primeiramente, que o cinema era um ótimo elemento de progresso, associando o filme à difusão de conhecimentos científicos e técnicos. No entanto, evitando a defesa de uma aplicação exclusivamente pedagógica para o cinema, não deixava de considerá-lo como fonte de divertimento, com “seus dramas e comédias de fundo moral”, para concluir que ele poderia “ser elevado à altura de uma escola de primeira classe, a uma copiosa fonte de Bem”.

Depois de compor este virtuoso cenário, o autor alertava sobre o lado obscuro deste hábito já consolidado na vida de seus alunos, lamentado um evidente desvio de rota que convertera muitos dos filmes em uma “escola do mal”. A fim de impressionar seus leitores, descrevia um curioso episódio em que procurava justificar, baseado nos fatos do cotidiano, a sua preocupação com o poder de influência do cinema, especialmente no que ele podia interferir no comportamento juvenil e na relativização de valores morais caros ao catolicismo:

Há alguns anos verificou-se um audacioso roubo em casa de um banqueiro, cujo escritório se encontrava na Rua Primeiro de Março, nesta capital. O ladrão arrombara o telhado, o forro da casa, perfurara um assoalho e descendo por meio de cordas, de enorme altura chegara ao local onde estava um cofre que arrombou! Fugiu então levando grande soma em dinheiro. Entrou a polícia em ação, à procura do criminoso, conseguindo deitar-lhe a mão alguns dias depois. O pasmo foi geral: o engenhoso e

---

<sup>6</sup> COSTA, Luiz Eugenio de Moraes. “O cinema”. *O Colegial*, mai-set1918, ano 2, nn. 5-6, pp. 24-25. As citações seguintes são desse texto. Os exemplares de *O Colegial* estão disponíveis para consulta no Centro de Documentação Sauli do Colégio Zaccaria, no Rio de Janeiro.

arriscado roubo fora praticado por um jovem nacional de 16 anos de idade! Interrogado como lhe viera aquela ideia, confessou que tendo assistido a diversas fitas que representavam cenas idênticas, sentira-se fortemente atraído a executar análoga operação.

Como instituição de ensino religiosa, fundada em 1909 por padres barnabitas recém-instalados no Brasil<sup>7</sup>, o Externato Santo Antônio Maria Zaccaria estava sintonizado à orientação geral da Igreja Católica a respeito da atuação do clero nos diferentes níveis da vida nacional, não se restringindo exclusivamente aos assuntos espirituais, mas também à esfera mundana da vida dos cidadãos. Nas primeiras décadas do regime republicano, tal conduta visava uma reação à relativa perda de status político junto a um Estado que buscava consolidar, desde a promulgação da Constituição de 1891, uma orientação laica para diversos setores da esfera pública, incluindo aí o sistema educacional.

A Igreja Católica procurou, então, estreitar a relação entre as autoridades eclesiásticas e os intelectuais leigos, ao estimular a criação de órgãos de imprensa que contavam com a participação de pensadores e homens públicos que assinavam artigos sobre os mais variados temas da atualidade, a fim de consolidar em torno do clero uma *intelligentsia* defensora de seus interesses. Entre essas publicações, podemos destacar a revista *Ave Maria*, lançada em São Paulo ainda no final do século 19 e uma das mais antigas publicações católicas do Brasil<sup>8</sup>, e *A Ordem*, órgão ligado ao Centro Dom Vital, do Rio de Janeiro, notável reduto de intelectuais católicos como Alceu Amoroso Lima e Afrânio Peixoto, que teria significativa ingerência junto ao Estado quanto aos rumos do sistema educacional a partir da década de 1930<sup>9</sup>.

O objetivo da Igreja Católica consistia em assegurar ou ampliar seu raio de influência na sociedade brasileira, reconfigurada pelos novos valores republicanos e liberais que vinham concorrer com os conceitos morais e políticos herdados do regime imperial e do poder oligárquico rural que, mesmo após a proclamação da República, ainda conservavam uma

---

<sup>7</sup> Os padres barnabitas chegaram ao Brasil no ano de 1903, estabelecendo-se inicialmente em Belém do Pará e logo em seguida em diversas regiões do país, assumindo paróquias e construindo tanto seminários quanto instituições de ensino para leigos. A Congregação dos Clérigos Regulares de São Paulo, nome oficial da comunidade, foi fundada no século 16 por Santo Antônio Maria Zaccaria, na Itália. Os seus integrantes ficaram conhecidos por padres barnabitas devido a Igreja de São Barnabé, em Milão, ter sido a primeira casa da congregação. Disponível em: <http://www.vocacionalbarnabita.com>. Acesso em: 17dez2011.

<sup>8</sup> Ver: GONÇALVES, Marcos. “Fontes para a história da imprensa católica popular no Brasil: a revista *Ave Maria*”. In: *Revista Histórica*. São Paulo: Arquivo Público do Estado de São Paulo, ano 2, n. 15, out2006. Disponível em: <http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao15/materia03/>. Acesso em: 13out2011.

<sup>9</sup> Sobre as relações entre *A Ordem*, o Centro Dom Vital e a pedagogia católica, ver: DIONÍSIO, Marinaldo Fernandes. “A revista *A Ordem*, fonte do ideário educacional católico”. Comunicação apresentada durante a 23ª Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação – ANPEd. Caxambu: 2000. Disponível em: <http://www.anped.org.br/reunioes/23/textos/0201p.PDF>. Acesso em: 20out2011.

ascendência significativa na esfera pública. A Igreja Católica, pendendo para o lado mais conservador deste panorama político, associava-se de acordo com seus interesses aos diversos projetos nacionais que, durante a Primeira República, desenhavam desde sempre um cenário de intensa disputa pelo poder hegemônico do Estado; um processo conflituoso que atingiria seu ápice, anos mais tarde, na Revolução de 1930.

O cinema, portanto, como um dos fenômenos mais evidentes deste novo cotidiano do século 20, não poderia ser ignorado pelo poder clerical, que ao longo das décadas seguintes, nos anos de 1920 e mais ofensivamente a partir do decênio de 1930, iria emaranhar-se cada vez mais nas discussões cinematográficas, em diferentes níveis, incluindo os oficiais. Como dois casos exemplares, podemos citar a penetração do pensamento católico na institucionalização tanto do cinema educativo quanto da censura cinematográfica, que contou, em ambos os casos, com a participação de intelectuais ligados à Igreja, entre eles, o educador Jonathas Serrano, um dos interlocutores do Chaplin-Club que frequentou ativamente as páginas de *O Fan*<sup>10</sup>.

O corpo docente do Zaccaria, seguindo as orientações eclesiais e ciente de que o espaço ocupado pelo cinema na vida de seus alunos estava irremediavelmente conquistado, adiantava-se em orientá-los sobre a maneira mais adequada de se relacionar com o fenômeno. O roubo relatado no artigo de Luiz Eugênio de Moraes Costa não poderia deixar de ser expressamente condenado – neste caso, o era tanto pelas leis mosaicas quanto pelo sistema jurídico laico mais liberal. E para não restar nenhuma dúvida sobre quanto alguns tipos de filme podiam influenciar em tão inadmissível ato, e a fim de evitar qualquer encantamento dos alunos pelo que havia de aventureiro na ação empreendida pelo audacioso arrombador de cofres de 16 anos, o redator de *O Colegial* dava um conselho definitivo aos seus jovens leitores:

Concorramos somente em nossas horas de lazer aos cinemas em que possamos, quando não algo aprender de útil, ao menos obter horas divertidas sem prejuízo do nosso moral<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Sobre a relação de Jonathas Serrano com o cinema educativo, ver: CAMPELO, Taís. “Jonathas Serrano, narrativas sobre cinema”. In: *Especiaria – Cadernos de ciências humanas*. Ilhéus/Itabuna: Editus – Editora da Universidade Estadual de Santa Cruz, 2008, n. 17, pp. 57-76. Disponível em: [http://www.uesc.br/revistas/especiarias/ed17/tais\\_campelo.pdf](http://www.uesc.br/revistas/especiarias/ed17/tais_campelo.pdf). Acesso em: 12nov2011. E sobre a participação da Igreja Católica na institucionalização da censura cinematográfica no Brasil, ver: HEFFNER, Hernani. “Contribuições a uma história da censura cinematográfica no Brasil”. In: *Acervo – Revista do Arquivo Nacional*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, v. 16, n. 1, jan-jun2003, pp. 23-44.

<sup>11</sup> COSTA, Luiz Eugenio de Moraes, op. cit.

Em 1918, ano da publicação deste artigo, Claudio Ferreira de Mello, futuro fundador do Chaplin-Club, e Mario Breves Peixoto, futuro diretor de **Limite** e amigo dos cineclubistas, já eram alunos do colégio, ambos tendo se matriculado em 1917, no curso elementar. Nos anos seguintes, as carteiras do Zaccaria iriam receber novos discentes que tomariam parte do Chaplin-Club como fundadores, membros ou colaboradores em *O Fan*, no final da década de 1920. Entre eles estavam Julio de Catilhos Penafiel (matriculado em 1920, no curso elementar), Octavio de Faria (matriculado em 1921, quando contava 12 anos de idade, no curso ginásial), Annibal da Rocha Nogueira Junior (também em 1921, no curso elementar) e Plinio Sussekind Rocha (ingressado em 1923, no curso ginásial, então com 12 anos – o caçula do núcleo idealizador do cineclubes)<sup>12</sup>.

Dos quatro membros fundadores do Chaplin-Club, Almir Castro foi o único que não teve sua formação nas salas do Zaccaria, porém, ainda assim estudou em um colégio católico, o Externato Santo Inácio, da ordem dos padres jesuítas, localizado no bairro de Botafogo. Nascido em Salvador, Bahia, Almir veio ainda criança para o Rio de Janeiro e, segundo os registros do colégio, estudou na instituição entre os anos de 1920 e 1922<sup>13</sup>. O Santo Inácio, assim como o Zaccaria, também se preocupava em orientar seus alunos quanto à condução de sua vida fora dos limites da sala de aula e da religião. *O Colegial*, ainda que tivesse a sede de sua redação no Zaccaria, também contava com a colaboração dos educadores do Santo Inácio e era distribuído entre seus alunos.

Na revista também eram publicadas as redações dos alunos sobre os diversos temas que coabitavam as conversas e aulas propostas pelos professores, tais como medicina, religião, e, como não poderia deixar de ser, cinema. Entre os exemplares disponíveis para consulta, não foi encontrado nenhum texto assinado por algum integrante do Chaplin-Club durante sua passagem pelo colégio. O único aluno que teve uma relação direta com o cineclubes e contou com um texto impresso em *O Colegial* foi Mario Peixoto. Em “A Avenida Rio Branco”, na edição de junho e julho de 1920, o futuro cineasta descreve um passeio com a família por toda a extensão da avenida, do Palácio Monroe ao cais do porto, numa tarde ensolarada do mês de maio. No pequeno texto, Mario traça um relato de encantamento com a paisagem urbana da avenida, enumerando e descrevendo os prédios públicos, as sedes dos jornais, os monumentos e, por fim, a Sorveteria Rio Branco– o ponto alto do passeio:

---

<sup>12</sup> Dados coletados a partir do livro *Antigos alunos – 1909-1950*, do acervo do Centro de Documentação Sauli do Colégio Zaccaria.

<sup>13</sup> Cf. COSTA, Vicente Paim (coordenador). *Colégio Santo Inácio 1903-2003: uma história que começou com o primeiro colégio carioca*. Rio de Janeiro: Colégio Santo Inácio, 2004, p. 139.

Estamos já no Cais do Porto, que merece o qualificativo de esplêndido. A sede nos atormentava e a longa caminhada dera ao estomago direito a certas exigências.

Dois “taxis” nos conduziram à Sorveteria Rio Branco.

As moças pediram chá, nós preferimos sorvetes.

Deu-se, então, um incidente que provocou muito riso. Minha prima inclinou-se para apanhar o lenço: houve uma risada geral. É que ao levantar a cabeça levava ela na aba do chapéu um bom pedaço do meu delicioso sorvete de creme<sup>14</sup>.

O cinema surge como tema em duas redações publicadas em *O Colegial* de outubro de 1920, em que os alunos apresentam suas preferências cinematográficas e acabam por revelar que as advertências feitas pelos professores foram muito bem aprendidas – ao menos em sala de aula. Escreve o aluno Manuel Duarte Moreira Neto, do curso complementar:

O divertimento preferido pelo povo, atualmente, é o cinematógrafo.

Ao contrário do teatro em que se é obrigado a esperar longos intervalos, o cinema proporciona uma distração mais rápida, tornando-se assim econômico em tempo e em dinheiro, pois as entradas são de módico preço.

Os filmes mais lindos são os que reproduzem quadros de natureza.

As fitas cômicas são muito engraçadas e despertam grande interesse, principalmente entre a petizada. São, neste gênero, muito apreciados os artistas Carlito, Chico Boia, Max Linder e outros. (...)

O cinematógrafo pode exercer uma grande influência na educação popular, como acontece na Europa, onde se exibem filmes de assuntos científicos, principalmente físico-naturais.

Há muitos filmes impróprios, principalmente para moças e crianças, como os de enredos demasiadamente sentimentais; outros, de todo não se recomendam pelas inconveniências que exibem<sup>15</sup>.

Menos afeito às “distrações cinematográficas”, o também aluno do curso complementar Wilson Coelho Xisto não deixa de fazer coro com o discurso do colega, ao ressaltar o “inconveniente” do cinema:

O cinema, apesar de ser um divertimento de quase todos apreciado, para mim não tem grandes atrativos. (...)

---

<sup>14</sup> PEIXOTO, Mario. “A Avenida Rio Branco”. *O Colegial*, jun-jul1920, ano 3, nn. 17-18, pp. 8-9.

<sup>15</sup> MOREIRA NETO, Manuel Duarte. “O cinematógrafo”. *O Colegial*, out1920, ano 3, n. 19, p. 20.

Para quem o aprecia, o cinema é um divertimento cômodo e barato: nele se gasta pouco e se tem algum tempo de distração.

As únicas fitas que tolero são as cômicas, principalmente as de Chico Boia. (...)

O cinema, apesar de muito instrutivo, é também grandemente prejudicial, pois nos ensina muita coisa em desacordo com a nossa índole, a nossa educação e o nosso meio.

É esse o seu grande inconveniente<sup>16</sup>.

Passatempo, distração, divertimento. Apesar de todas as reservas morais e cuidados recomendados pelos professores, o caráter de lazer associado ao cinema era tão assumido quanto suas potencialidades educacionais. A partir dos escritos desses alunos, nota-se o óbvio: a diversão oferecida por um Chico Boia, um Carlitos ou um Max Linder era mais próxima e concreta que os “filmes de assuntos científicos”, “físico-naturais”, exibidos na distante Europa.

À formação tradicional garantida pelos barnabitas do Zaccaria e pelos jesuítas do Santo Inácio, que incluía disciplinas como história universal, história do Brasil, geografia, latim, francês, inglês, religião, filosofia, entre outras, vinha se juntar a formação mundana nas salas de cinema da cidade, contando com “professores” como Carlitos e Chico Boia, Richard Barthelmess e John Gilbert, Lillian Gish e Norma Talmadge, os ídolos daqueles alunos que passavam a vivenciar uma experiência de cinema já comercialmente consolidada no ambiente cultural brasileiro. Desde o início da década de 1920, o mercado editorial associado à atividade cinematográfica oferecia uma série de revistas de expressiva circulação nacional – como *Para Todos...* (lançada ainda em 1919), *Selecta* e, mais tarde, *Cinearte*. Além disso, o filme em longa metragem norte-americano se firmava como o produto de maior rentabilidade do mercado cinematográfico brasileiro. E o público do Rio de Janeiro, a partir da segunda metade desta década, seria apresentado aos palácios de cinema recém-inaugurados da Cinelândia, que incrementavam o circuito exibidor já estabelecido pelas veteranas salas da Avenida Rio Branco e dos subúrbios da cidade<sup>17</sup>.

Neste período de formação escolar e cinematográfica dos futuros cineclubistas, o mais próximo que o currículo acadêmico do Zaccaria se aproximava de uma prática que poderíamos chamar de artística era com a oferta de disciplinas como desenho, no curso complementar, e desenho linear, no primeiro ano do curso ginasial<sup>18</sup>. Ainda assim, pela

---

<sup>16</sup> XISTO, Wilson Coelho. “O cinematógrafo”. *O Colegial*, out1920, ano 3, n. 19, p. 20.

<sup>17</sup> Sobre a formação do circuito exibidor no Rio de Janeiro e a construção e inauguração das salas de cinema da cidade, ver: GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras – 100 anos de cinema no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record/Funarte, 1991.

<sup>18</sup> Esta relação de disciplinas se encontra em um fascículo que informa a distribuição de prêmios aos melhores alunos do colégio, realizada em 1917. Nele, os nomes de Claudio Mello e Mario Peixoto já constam como premiados por bom

erudição dos referenciais artísticos articulados pelos integrantes do Chaplin-Clube nos seus textos de *O Fan*, é possível deduzir que tanto o Zaccaria quanto o Santo Inácio tinham na história das artes plásticas, da música e da literatura, além da filosofia e da estética, vários dos temas tratados em suas aulas.

Quanto ao cinema, ele não estava presente apenas nas advertências morais dos professores em sala de aula ou nas páginas de *O Colegial*. O pesquisador Saulo Pereira de Mello, aluno de Plínio Sussekind Rocha na Faculdade Nacional de Filosofia na década de 1950, se recorda do antigo mestre ter-lhe comentado que os padres do Zaccaria organizavam sessões de cinema para os alunos e que a escola contava, à época, com dois projetores<sup>19</sup>.

No entanto, como faz questão de frisar Saulo, a formação cinematográfica dos futuros cineclubistas se dava, de fato, no circuito exibidor do Rio de Janeiro. E era depois dos filmes, em intermináveis discussões em cafés da cidade, que aqueles jovens confrontavam suas ideias sobre cinema, incrementadas por leituras das mais variadas publicações que lhe pudessem chegar às mãos, fossem elas nacionais como *Cinearte*, ou estrangeiras, como a francesa *L'Art Cinématographique* e a norte-americana *Motion Picture*, que alguns deles, como Octavio de Faria, garantiam através de assinaturas e compartilhavam entre si para a leitura de todos.

Em meados de 1927, diante da frequência dos encontros e dos vínculos que a amizade e a cinefilia proporcionaram ao grupo, Plínio Sussekind Rocha recomendou a Octavio de Faria que eles organizassem essa experiência de discussões em torno do cinema em uma atividade regular e sistemática. Plínio recordaria o episódio em correspondência enviada a Octavio, dois anos mais tarde:

Você se lembra perfeitamente das origens do clube: um convite meu feito a você, por intermédio do Claudio, para pormos em cartas aquelas intermináveis discussões sobre cinema e assim auferirmos alguma coisa, etc., etc.<sup>20</sup>

A proposta consistia na formação de um cineclubes com sessões periódicas, em que cada membro apresentasse suas reflexões sobre o cinema para a apreciação e discussão dos demais. Plínio, Octavio, Almir e Claudio, os quatro amigos cinéfilos, se dedicaram então a formular o futuro Chaplin-Club.

---

comportamento e aplicação. Nas premiações dos próximos anos letivos, os nomes dos futuros cineclubistas – e também de algumas vezes repetente Mario Peixoto – terão lugar garantido como 1º prêmio ou menção honrosa em diversas disciplinas, como francês, inglês, latim, história universal, geografia, aritmética, entre outras. Os fascículos com a premiação de cada ano encontram-se encadernados nos livros *Colégio Zaccaria – Premiação – 1911/26* e *Colégio Zaccaria – Premiação – 1927/30*, do acervo do Centro de Documentação Sauli do Colégio Zaccaria.

<sup>19</sup> Depoimento realizado em 8 de fevereiro de 2011, no Arquivo Mario Peixoto, no Rio de Janeiro.

<sup>20</sup> Carta de Plínio a Octavio de Faria, de 20 de fevereiro de 1929. Arquivo Mario Peixoto.

## 1.1. A missão do Chaplin-Club: estudar o cinema como arte

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

Se os cineclubistas, como veremos ao longo deste trabalho em diversos exemplos presentes em seus ensaios e resenhas, não se distanciaram completamente de algumas das reservas morais inculcadas pelos padres e professores nos tempos de colégio católico, por sua vez se opuseram explicitamente a uma apreciação do cinema como “mero divertimento”, procurando garantir aos filmes o status de obra de arte que eles defenderiam durante toda a existência do Chaplin-Club.

Em 1927, ano em que Plínio Sussekind Rocha e Octavio de Faria desenharam os primeiros esboços do que viria a ser o Chaplin-Club, o grupo fundador acabava de ingressar na vida universitária. Octavio de Faria era estudante da Faculdade de Direito do Catete, Claudio Mello e Almir Castro estavam matriculados na Faculdade de Medicina da Praia Vermelha e Plínio, que ainda cursava seu último ano no Zaccaria, a 5ª série do curso ginásial, iria ingressar na Escola Politécnica do Rio de Janeiro<sup>21</sup>.

Por um conjunto de cartas escritas por Octavio a Plínio durante o período de concepção, fundação e funcionamento do cineclube, é possível identificar o papel determinante que a atuação desses dois colegas teve nos rumos da instituição<sup>22</sup>. A despeito da paixão inequívoca por Chaplin compartilhada por ambos, suas concepções de cinema encontravam diversos pontos discordantes e, por consequência, suas expectativas quanto à condução das atividades do cineclube, principalmente no que se referia à crítica cinematográfica, tampouco eram harmoniosas. Nas correspondências reunidas por Plínio, é perceptível a alternância de comando que o cineclube teve durante o seu funcionamento, com especial predominância de Octavio de Faria, que contava com um espírito mais prático e assertivo.

---

<sup>21</sup> Cf. MELLO, Saulo Pereira de. “*O Fan, o Chaplin Club & Limite*”. In: AVELLAR, José Carlos et al. *Seminário Cinearte*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, 1991, pp. 2-21.

<sup>22</sup> As cartas, reunidas em sua maioria por Plínio Sussekind Rocha, se encontram no Arquivo Mario Peixoto, no Rio de Janeiro, gerenciado por Ayla e Saulo Pereira de Mello.

Um ponto consensual entre ambos, além daquele que definia o Chaplin-Club como um espaço para o estudo do cinema, era de que ele teria como principal apoio um órgão impresso divulgador de suas ideias. A publicação de *O Fan*, portanto, já estava vislumbrada desde as primeiras propostas de formação do cineclube.

Em uma lista de recomendações escrita por Octavio de Faria em 15 de setembro de 1927<sup>23</sup>, com o propósito de ser enviada a Plínio, é formulado uma espécie de plano-piloto do Chaplin-Club, estabelecendo as regras que deveriam reger a relação dos cineclubistas entre si e o compromisso de cada um com a publicação de *O Fan*. No texto, que tem por cabeçalho “Pontos a tratar – questão: adiamento”, Octavio aponta algumas posturas preliminares a serem assumidas pelos fundadores do cineclube:

- b) (...) A revista sendo um negócio que vamos fazer, sem capital próprio [grifos do autor], de parte a parte. Devem ser consultadas as conveniências de cada um no momento em que se der início à fundação da revista. (...)
- d) fica, pois, reconhecida a cada um de nós a liberdade – material e moral – de não só recuar ou abandonar a empresa como de se meter em empresa do mesmo gênero (aceitar lugar em “Cinearte”, “Selecta” ou outra revista de cinema, já fundada ou a fundar) dado que não ponha em execução planos organizados para a nossa revista (a não ser que o outro dê permissão para isso).

Na carta, Octavio dispensava atenção especial a um fator que impedia que os fundadores se ocupassem plenamente do cineclube: as obrigações de cada um com suas formações universitárias, principalmente com os estudos para os exames finais de seus respectivos cursos. Seus compromissos acadêmicos teriam peso decisivo tanto na periodicidade irregular de publicação de *O Fan* quanto na intermitência das demais atividades do Chaplin-Club, como as reuniões e as sessões com projeção de filmes. Em muitas das correspondências trocadas entre os cineclubistas, há relatos e reclamações de que o tempo dispensado aos estudos os distanciava das tarefas assumidas com o cineclube – e especialmente da redação de artigos para *O Fan*. Octavio chegava a declarar que era “exclusivista” em relação a seus afazeres – ou *O Fan* ou os estudos, “essa monstruosidade”<sup>24</sup>. E buscando evitar que a preparação para os exames comprometesse sua dedicação ao Chaplin-Club, propôs o adiamento para a saída do primeiro número de *O Fan*.

---

<sup>23</sup> Manuscrito de Octavio de Faria que integra o acervo do Arquivo Mario Peixoto. As citações seguintes são desse texto, salvo indicações ao contrário.

<sup>24</sup> Esta reclamação de Octavio está em uma carta posterior, de 16 de setembro de 1928, em que delibera com Plínio sobre qual seria a possível data para o lançamento do segundo número de *O Fan*.

Plínio e Octavio já haviam desistido de uma primeira data – 2 de janeiro de 1928 – e transferido o lançamento do jornal para 15 de março. No entanto, os compromissos universitários levaram Octavio a defender que era necessário se pensar em um novo prazo, argumentando que tanto o Chaplin-Club quanto *O Fan* ganhariam em qualidade se a data estabelecida fosse prorrogada:

- g) esse estudo para os exames, absolutamente indispensável, a mim como a você, é absoluto, exclusivo de todo e qualquer outro meio de utilização do tempo.
- h) de modo nenhum se admite que eu ou você possamos nesse momento cuidar da organização de uma revista de cinema, na base da nossa.

Segundo Octavio, para que *O Fan* se tornasse “aquilo que nós queremos”, os fundadores do Chaplin-Club colocavam as seguintes tarefas diante de si: fazer o pedido de fotos de atores e, principalmente, de diretores aos estúdios norte-americanos, a fim de ilustrar a publicação; escolher um escritório para a redação da revista; arranjar anunciantes e distribuidores; cuidar da divulgação do jornal e tratar da organização jurídica do cineclube. As metas propostas revelavam que os futuros cineclubistas desejaram, desde o princípio, que sua atuação como críticos cinematográficos ganhasse contornos profissionais, a fim de garantir a consolidação institucional do Chaplin-Club no meio cultural brasileiro da época.

De todos os compromissos elencados por Octavio, o essencial era a preparação dos fundadores do cineclube para a redação de artigos, ensaios e resenhas críticas. Octavio propunha um programa de estudos a fim de melhor embasar o texto dos cineclubistas, buscando garantir o diferencial da revista em relação às demais do mercado editorial brasileiro voltado à atividade cinematográfica, das quais eles eram leitores frequentes, mas críticos de seus perfis. Para descontentamento do Chaplin-Club, o que essas revistas ofereciam eram, em sua maioria, páginas e mais páginas de sinopses romanceadas dos filmes – nada analíticas – e o estímulo a uma admiração pueril por atores e atrizes do cinema. Para tanto, recomendava Octavio ao amigo Plínio:

- f) ler livros sobre cinema, não só como instrução, mas também como fonte de matéria (...), sobre que se vão elaborar os artigos. (...)
- h) necessidade de estudar um pouco o cinema do passado. Para isso será preciso ler e consultar revistas velhas que só serão encontradas em lugares como, por exemplo, a Biblioteca Nacional. (...)

j) absoluta necessidade de, quando sair o primeiro número, já termos escrito matérias para pelo menos dez ou vinte números depois. As questões da atualidade em cada número, essas naturalmente não poderão ser feitas antecipadamente. Mas tudo que puder já estar pronto temos vantagem em ter pronto. Não só facilitará e aperfeiçoará as questões da atualidade como impedirá ou dificultará o atraso, grave escolho a evitar.

O cronograma e alguns dos planos propostos por Octavio ficaram apenas no papel. As atividades do cineclube começaram em 13 de junho de 1928, data oficial de sua fundação, e o primeiro número de *O Fan* foi lançado em agosto, e não no começo de julho, como eles chegaram a prever. O que de fato possibilitou que os cineclubistas lograssem levar a público o primeiro exemplar de *O Fan* foram as férias de meio de ano, que os liberaram momentaneamente do labor universitário.

Quanto aos anunciantes, o número 1 do jornal não trazia nenhuma publicidade ou mesmo referência, por menor que fosse, a alguma empresa ou instituição que houvesse contribuído materialmente para sua publicação. Apesar da ausência de informações disponíveis sobre os custos desta primeira edição e da sua tiragem – nem no jornal, nem nos escritos guardados pelos cineclubistas e examinados durante esta pesquisa –, sabemos que o primeiro número foi vendido, ainda que seu preço não tenha sido impresso na primeira página. Já na edição seguinte, de outubro de 1928, o editorial se valia de um tom autoirônico para lamentar a inexpressiva vendagem do primeiro número:

O fato do “FAN” ter formato de jornal e preço de revista, foi, parece, o “furo” determinante da colossal venda que infelizmente mal deu para cobrir a despesa do carroto pago para levar o jornal ao distribuidor<sup>25</sup>.

A partir de então, foi decidido que *O Fan* teria distribuição gratuita. Em carta de 1 de fevereiro de 1929, com o jornal contando já com três números lançados, Plinio informava ao jurista e escritor Carlos Sussekind de Mendonça – também primo do cineclubista – que “aquele pasquim de 6 páginas pentacolumnadas [grifo do autor] nos custava a cada um 80\$000 [oitenta mil réis]”.

O primeiro *O Fan* foi impresso em formato tabloide, em quatro páginas. O formato e a diagramação permaneceram os mesmos até o número 7, de janeiro de 1930, quando se converteria para o formato de revista. Não há informações sobre a gráfica que imprimiu essas

---

<sup>25</sup> “Nós, de novo”. *O Fan*, out1928, n. 2, p. 1.

primeiras sete edições de *O Fan*; ao contrário dos números 8 e 9, de junho e dezembro de 1930, respectivamente, cujo colofão indica que foram impressos na Gráfica Ypiranga, na rua do Senado, 8, centro do Rio de Janeiro. Nas cartas de Octavio e Plínio, há passagens que confirmam que os próprios cineclubistas frequentavam a gráfica a fim de acompanhar os trabalhos de impressão, além de queixas de Plínio quanto aos erros tipográficos do exemplar final e à pouca quantidade de provas para a revisão de seus artigos<sup>26</sup>, o que evidencia que os recursos reunidos pelo núcleo fundador para custear a impressão do jornal eram limitados.

Também contrariando o que fora pensado em 1927, tampouco havia sido encontrado um local próprio para as sessões do cineclub ou um escritório que servisse de redação para *O Fan*. A primeira sede do Chaplin-Club, anunciada como provisória, foi a residência de Plínio Sussekind Rocha, situada à Rua Benjamin Constant, 36, no bairro da Glória. No número 3 de *O Fan*, de janeiro de 1929, era anunciada uma nova sede, mas ainda provisória: a casa de Claudio Mello, na antiga Rua Dona Anna, 62, em Botafogo – atual Rua Jornalista Orlando Dantas.

A despeito de todas as limitações materiais, o primeiro número de *O Fan* vinha a público com o perfil desejado pelos cineclubistas. Além do editorial em que o Chaplin-Club se apresentava comparando-se à figura de Carlitos – com *O Fan* equivalendo a sua “bengala torta”<sup>27</sup> –, o jornal trazia desde ensaios teóricos a resenhas de filmes em cartaz, passando por informes sobre as atividades do cineclub, comentários sobre o circuito exibidor carioca e traduções de trechos de publicações estrangeiras sobre cinema. A única imagem a ilustrar o jornal era uma foto de Charles Chaplin, que pairava no alto da primeira página, ao mesmo tempo solene e descontraído, sentado de lado e com as pernas erguidas sobre um dos braços de uma confortável poltrona, enquanto seus olhos miravam o leitor. A foto, que arejava minimamente a austera diagramação de cinco colunas compactas de texto, acompanhava um perfil sobre o ídolo maior do cineclub, composto pela tradução de dois trechos de uma entrevista do cineasta publicada no jornal argentino *La Nación*, de 10 de junho de 1928.

Até o número 7, seria mantida a publicação de uma única foto na primeira página, e sempre de um diretor cinematográfico admirado pelos cineclubistas, a fim de ilustrar seu respectivo perfil. O procedimento estava de acordo com a convicção do Chaplin-Club de que o verdadeiro artista de cinema a ser consagrado era o realizador, a cabeça pensante responsável pela criação cinematográfica, e não os astros e estrelas que abundavam sorridentes nas páginas das demais revistas de cinema.

---

<sup>26</sup> Carta de Plínio Sussekind Rocha a Carlos Sussekind de Mendonça, de 1 de fevereiro de 1929. Arquivo Mario Peixoto.

<sup>27</sup> Ver: “O Fan”. *O Fan*, ago1928, n. 1, p. 1.

Ainda neste primeiro número, o Chaplin-Club informava que já haviam ocorrido seis sessões do cineclub. Os encontros se organizavam em torno da leitura de textos por parte de cada integrante, para posterior apreciação em grupo. A intenção era de que as ideias fossem expostas em formato de seminário, distanciando-se assim do caráter informal de bate-papo dos encontros nos cafés da cidade. O resultado parece não ter sido alcançado plenamente nesses primeiros meses, o que levou Octavio de Faria a formalizar uma organização mais rígida das sessões por meio dos “Estatutos do Chaplin-Club”, que viriam a ser publicados no número 3 de *O Fan*<sup>28</sup>. Entre as recomendações dos estatutos, não eram permitidas “palmas, vaías, e todas as outras manifestações coletivas” durante a leitura dos trabalhos, que se dava por ordem alfabética dos nomes dos associados, e tampouco se admitiam apartes dos ouvintes. Ainda segundo o regimento, depois da leitura dos textos passava-se a palavra à diretoria do cineclub – o presidente, o secretário, o tesoureiro e o bibliotecário (necessariamente nesta ordem) – para que os membros fossem informados sobre as atividades correntes e os futuros projetos da instituição. Na parte final da reunião, todos os sócios tinham direito a se pronunciar – individualmente e também por ordem alfabética. A sessão não poderia exceder o tempo máximo de duas horas.

O número de frequentadores desses primeiros encontros, da fundação em junho de 1928 até meados do primeiro semestre de 1929, estava longe de ser alto, pois as reuniões contaram seguramente apenas com a participação dos quatro membros do núcleo fundador, e, com alguma probabilidade, de um ou outro participante<sup>29</sup>. No ano de 1928, o único novo sócio de que se teve notícias nas páginas de *O Fan* foi Sérgio Barreto Filho. Seu nome, que aparece no número 2, lançado em outubro, ladeava os de Almir, Claudio, Plínio e Octavio no topo da primeira página, indicando que, até aquele momento, os cineclubistas não estavam preocupados com distinções hierárquicas entre os membros, fossem eles recém-chegados ou fundadores.

A participação de Sérgio, no entanto, foi uma experiência malsucedida, como veremos no capítulo 4. O novo integrante teve um artigo publicado em *O Fan* sobre a produção de filmes amadores no Brasil<sup>30</sup> e também chegou a propor um primeiro estatuto para o cineclub.

Em carta de 2 de outubro de 1928 enviada a Sergio Barreto Filho, Octavio de Faria discorria longamente sobre os motivos de sua rejeição ao regimento proposto pelo sócio recém-incorporado. A partir das observações de Octavio, é possível supor que o novo sócio,

---

<sup>28</sup> “Estatutos do Chaplin-Club”. *O Fan*, jan1929, n. 3, p. 4-6. As citações seguintes referentes aos estatutos são deste texto.

<sup>29</sup> Em carta enviada de Paris, datada de 24 de julho de 1929, Octavio lembra um comentário de Plínio feito em dezembro de 1928, “que assegurava que o Clube nunca viria a ter um 5º sócio”. Arquivo Mario Peixoto.

<sup>30</sup> BARRETO FILHO, Sérgio. “Os fans-films”. *O Fan*, out1928, n.2, pp. 1-2.

assim como o fizera em seu artigo de estreia em *O Fan*, defendia que a instituição adquirisse um perfil eminentemente prático, a fim de congregar em torno de si todos os interessados em realização cinematográfica com equipamentos amadores. A correspondência de Octavio a Sergio Barreto Filho oferece indícios sobre o caráter dos estatutos sugeridos pelo novo sócio e por que eles não contaram com a aprovação do cineclubista:

Os estatutos apresentados foram por nós longa, minuciosamente estudados. Com todo o interesse que mereciam. O nosso colega salientou várias vezes que não eram de sua autoria. Insistiu em que apenas colimara dados, escolhendo o que lhe parecera melhor dos estatutos de alguns clubes de fãs americanos. Isso nos dá, de certa maneira, todos os direitos para criticá-los em absoluta liberdade<sup>31</sup>.

A proposta de Sérgio, portanto, foi prontamente descartada por se distanciar daquilo que havia sido inicialmente idealizado: fazer do cineclube um centro de estudos e reflexões sobre o cinema, em que a prática cinematográfica, se viesse a ocorrer, se daria como aplicação desses estudos. Além disso, pouco interessava aos membros fundadores a produção cinematográfica amadora do Brasil, tão distante, aos seus olhos, do cinema que pretendiam valorizar como arte.

Após o rompimento com Sérgio Barreto Filho, o Chaplin-Club, em editorial do número 3 de *O Fan*, convidava seus leitores a se tornarem sócios do cineclube. Para tanto, indicava-os à leitura de seus estatutos, um longo texto composto de 197 artigos que ocupava quase a metade das seis páginas daquela edição, e que tinha por objetivo “facilitar o ingresso de uns, e desde logo afastar os outros, os que não se queiram conformar com o nosso programa, evitando assim mil e uma contrariedades”<sup>32</sup>.

Os estatutos foram aprovados em reunião realizada em 28 de dezembro de 1928, por meio de votação, com a discordância expressa de Plínio, que foi voto vencido. Já de início, o documento definia “o estudo do cinema como uma arte” como o fim essencial do cineclube. O texto dos artigos estava impregnado do perfil organizador, abrangente e detalhista do estudante de direito Octavio de Faria. Além de propor as regras para as reuniões do grupo, como vimos acima, os estatutos procuravam reger todas as atividades do cineclube – as atuais e as futuras –, como a incorporação de novos sócios, os valores das mensalidades, a

---

<sup>31</sup> As correspondências de Octavio de Faria recebidas por Sergio Barreto Filho se encontram no Arquivo Cinédia, administrado por Alice Gonzaga.

<sup>32</sup> “Chaplin-Club – um convite”. *O Fan*, jan1929, n.3, p. 1.

publicação de *O Fan*, a constituição de uma biblioteca e de uma coleção de filmes, a aquisição de equipamentos de projeção e, principalmente, o organograma da instituição.

Especificamente em relação aos associados, as novas regras definiram três categorias: os sócios efetivos, os honorários e os contribuintes. Entre os sócios efetivos, os estatutos estabeleceram dois subgrupos: os fundadores e os comuns. Para os sócios efetivos comuns, a taxa de associação era de 5.000 réis mensais ou 60.000 réis anuais. Entre os sócios contribuintes, que auxiliariam a “vida material” do cineclubes sem tomar parte de suas atividades regulares, havia também dois tipos: os sócios contribuintes comuns, cuja colaboração mínima era de 3.000 réis mensais ou 36.000 réis anuais, e os sócios contribuintes correspondentes, que poderiam manter com o cineclubes uma relação por cartas, contribuindo com os valores mínimos de 2.000 réis mensais ou 24.000 réis anuais.

Almir, Claudio, Plínio e Octavio estavam no grupo dos sócios efetivos fundadores, que, entre muitas obrigações – como, por exemplo, garantir os recursos financeiros para a publicação de *O Fan*, a despeito da receita recolhida pelo cineclubes entre seus associados –, tinham vaga garantida na diretoria do cineclubes, constituída pelos cargos de presidente, secretário, tesoureiro e bibliotecário, e que só poderia contar com a participação de sócios efetivos, sendo dois deles fundadores.

Somente no número 4, de abril de 1929, o jornal indicou a incorporação de novos associados ao Chaplin-Club. Entre os sócios efetivos recém-ingressados estavam Julio de Castilhos Penafiel, Annibal da Rocha Nogueira Junior e José Jacques Salles. E entre os primeiros sócios contribuintes figuravam os nomes de parentes dos fundadores, como Maurício Teixeira de Castro, Carlos Sussekind de Mendonça, Heloisa de Faria e Paulo Mello, confirmando que o urgente auxílio financeiro necessitado pelo Chaplin-Club para a manutenção de suas atividades veio dos círculos familiares do núcleo fundador.

A chegada dos novos membros só se refletiria nas páginas de *O Fan* a partir do número 5, de junho de 1929, que apresentou resenhas de Josué de Castro e Aluizio Bezerra Coutinho para o filme **Alta traição** (*The Patriot*, Ernst Lubitsch, 1928)<sup>33</sup>. Nesta edição, Aluizio também assinava uma crônica sobre uma projeção de **Barro humano**, realizada nos estúdios de Paulo Benedetti. A partir de então, e principalmente nos dois números finais de *O Fan*, a participação dos novos associados seria mais frequente. Além de Josué de Castro e Aluizio Coutinho, publicaram textos em *O Fan* os sócios Aurélio Gomes de Oliveira, Enio

---

<sup>33</sup> Além da chegada de Josué de Castro e Aluizio Coutinho, o jornal também informava a chegada de Walter Benevides e a breve passagem de um mês de Sebastião Dias pelos quadros do Chaplin-Club, do qual se desligara “por motivo de divergências individuais” – não explicadas. Ver: “Chaplin-Club”. *O Fan*, jun1929, n.5, p. 1.

Fontes e Paulo Mello, além dos colaboradores Afrânio Peixoto, Francisco Venâncio Filho e Jonathas Serrano.

Ainda assim, mesmo com a participação destes novos articulistas, a presença dos sócios fundadores nas páginas de *O Fan* continuou sendo a mais expressiva, com a insuperável predominância dos escritos de Octavio de Faria. Contabilizando apenas os textos assinados ao longo das nove edições do jornal, e não considerando os possíveis artigos, crônicas e editoriais não assinados que, por aproximação temática ou de estilo, podem ser atribuídos a um ou a outro cineclubista, a produção textual de Octavio – 52 textos – foi quantitativamente superior à dos seus colegas do núcleo fundador. Almir Castro contou com 15 textos assinados, Claudio Mello com 13 e Plínio Sussekind Rocha com 7 textos. Os demais autores acima citados, incorporados posteriormente à publicação, chegaram a publicar ao todo 19 textos no jornal, entre crônicas, ensaios, resenhas e roteiros cinematográficos.

A partir das correspondências trocadas pelos cineclubistas, é possível verificar que a quase onipresença de Octavio de Faria nas páginas do jornal levou alguns leitores de *O Fan* a estabelecer uma identificação direta entre suas ideias particulares sobre cinema e o pensamento geral do Chaplin-Club, o que parece ter incomodado o colega Plínio Sussekind Rocha logo nos primeiros meses de funcionamento do cineclub. Além das inúmeras discordâncias que ambos tinham a respeito do cinema e do papel que deviam assumir como críticos cinematográficos – tema que será abordado no capítulo 7 –, Plínio e Octavio também não entravam em acordo sobre a participação de um ou outro associado nos assuntos do cineclub, fosse ele um recém-chegado ou mesmo Almir e Claudio, seus colegas do núcleo fundador. Além disso, Plínio e Octavio tinham divergências, como veremos no capítulo 4, quanto à postura do Chaplin-Club em relação ao cinema brasileiro, ou, mais exatamente, aos redatores da revista *Cinearte*, como Adhemar Gonzaga, Pedro Lima e Paulo Vanderley, com quem Plínio desejava estreitar os laços, avaliando que essa aproximação seria benéfica ao cineclub.

Em uma carta escrita a Plínio em 26 de março de 1930<sup>34</sup>, Octavio se defende de algumas críticas do colega e, assumindo um tom excessivamente franco que a amizade entre os dois permitia, procura passar a limpo questões que estavam causando uma animosidade por parte de Plínio em relação ao amigo. Entre os vários pontos abordados, o cineclubista argumentava que, se houvesse uma identificação do tipo Octavio de Faria/*O Fan*, esta era

---

<sup>34</sup> A carta, também do Arquivo Mario Peixoto, está datada apenas como sendo de 26 de março, sem indicação do ano. Devido aos assuntos tratados por Octavio e, como, por exemplo, o lançamento do número 5 de *O Fan*, de junho de 1929, pode-se afirmar que esta carta é de março de 1930.

resultado de sua maior exposição no jornal, pois afirmava não ter se poupado de escrever o máximo que podia e sobre tudo o que lhe interessava, além de – admitia – ter trabalhado mais que os demais integrantes tanto pela publicação do jornal quanto pelo funcionamento do cineclubes.

O fato é que, num longo período de 1929, entre os meses de abril e agosto, Octavio se ausentou do Brasil, viajando para a França como acompanhante do pai, o advogado Alberto de Faria, que seguiu para um tratamento médico. Nestes meses distante do Rio de Janeiro, que correspondem à preparação e ao lançamento do número 5 do jornal, ainda que Octavio tivesse enviado artigos pelo correio, entrevistado o cineasta Abel Gance e feito contato com o editor da revista francesa *Cinéma*, visando possíveis parcerias com o Chaplin-Club, foi Plinio quem ficou à frente dos trabalhos de edição de *O Fan*, que, como vimos, foi o número que abriu espaço às primeiras colaborações dos novos associados. E também é esta a edição que traz os últimos dois textos assinados pelo cineclubista: o ensaio “Sétima arte?” e a primeira parte da resenha “De ‘The patriot’ a ‘Moulin Rouge’”, cuja continuação é anunciada para o próximo número de *O Fan*, sem, no entanto, ser publicada.

Outra discordância que se vislumbra entre os dois colegas a partir da leitura de suas correspondências se referia à atuação de Claudio Mello, que fora levado a assumir a função de Diretor Técnico do cineclubes<sup>35</sup>, ficando responsável, a princípio, pelas projeções de filmes que os cineclubistas visavam realizar em sessões especiais. O motivo que levou o deslocamento de Claudio para uma função de caráter mais técnico não fica claro nas cartas, por ser tratado com excessiva reserva por ambos. Porém, o que se percebe é que Plinio tampouco aprovava que Claudio assumisse tal função.

Ainda nesta carta de março de 1930, temos a informação de que Plinio cogitara seu desligamento do cineclubes no ano anterior. Disposto a evitar esta atitude – segundo, sempre, a versão de Octavio, o autor da carta –, foi decidido em assembleia geral e por meio de votação que Plinio assumisse a presidência do cineclubes<sup>36</sup> e Octavio o cargo de secretário. Plinio permaneceria na presidência até maio de 1930, quando, em nova assembleia, Octavio assumiu o cargo e Plinio passou ao posto de bibliotecário<sup>37</sup>.

Neste mesmo período, por meio da publicação de novos estatutos, é criado o cargo de redator de *O Fan*, função que seria automaticamente assumida por quem ocupasse a

---

<sup>35</sup> “Estatutos do Chaplin-Club”. *O Fan*, set1929, n. 6, p. 6. Segundo os estatutos, o cargo de diretor técnico se nivela aos outros quatro já existentes da diretoria. As primeiras mudanças nos estatutos do cineclubes ocorreram após o retorno de Octavio ao Brasil.

<sup>36</sup> Decisão oficializada no informe do Chaplin-Club publicado no número 6 de *O Fan*. Ver: “Chaplin-Club”. *O Fan*, set1929, n. 6, p. 2.

<sup>37</sup> “Sessões do Chaplin-Club – assembleia geral”. *O Fan*, jun1930, n. 8, p. 90.

presidência do cineclube<sup>38</sup>. A influência de Octavio, portanto, consolidava-se definitivamente no ano de 1930, evidenciada pelas mudanças do perfil editorial de *O Fan* e pela maior dedicação do cineclube às projeções cinematográficas, que, como veremos no capítulo seguinte, passariam a ser uma das principais ações do Chaplin-Club em sua tentativa de sensibilizar o público – especialmente a classe intelectual – a favor do cinema silencioso, que perdia espaço no circuito exibidor para o filme falado.

Diante de uma indústria cinematográfica em convulsão pelo advento dos *talkies*, Octavio de Faria, ainda que mantivesse um discurso de resistência em prol do cinema silencioso, procurou pôr em prática algumas estratégias para que o Chaplin-Club seguisse na atividade crítica. Os dois últimos números publicados de *O Fan* revelam que o cineclube se dispôs a efetuar mudanças em seu perfil editorial a fim de tornar a publicação comercialmente viável e buscar aproximação com um público mais amplo. Em junho de 1930, lançado o número 8, *O Fan* voltava a ser vendido, ao custo de 3.000 réis o exemplar e 10.000 réis a assinatura de quatro números, procurando assim aumentar a receita do cineclube.

Outra das mudanças significativas se deu no formato de impressão. *O Fan* deixava de ser o tabloide que alcançara no máximo oito páginas em edições anteriores e adquiria um formato de revista, francamente inspirado no modelo da publicação francesa *L'Art Cinématographique*, cujos quatro primeiros números foram lidos com ávido interesse pelos cineclubistas, que tomaram os ensaios de nomes como Abel Gance, León Moussinac, Germaine Dulac e André Maurois, entre outros, como base para muitos de seus conceitos estéticos sobre cinema expostos em *O Fan*. As quatro primeiras edições de *L'Art Cinématographique* adquiridas por Octavio de Faria – repletas de anotações feitas pelo próprio cineclubista à margem do texto impresso – se encontram disponíveis à consulta na biblioteca do Centro de Pesquisa e Documentação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Excedendo as cem páginas, sendo que algumas delas exclusivamente ocupadas por fotos de filmes e diretores relacionados aos textos publicados na edição, os números 8 e 9 de *O Fan* trouxeram em suas capas internas anúncios publicitários do filme **Luzes da cidade** (*City lights*, Charles Chaplin, 1931) e da distribuidora Urania-Film, com uma relação de filmes alemães silenciosos produzidos pela UFA. Pela diagramação dos anúncios, praticamente sem nenhum outro apelo visual senão o próprio texto informativo, é bastante provável que eles tenham sido concebidos pelos próprios cineclubistas a fim de apoiar tanto o

---

<sup>38</sup> “Estatutos do Chaplin-Club”. *O Fan*, jun1930, n. 8, pp. 92-94.

trabalho da distribuidora alemã quanto o de Chaplin, considerados como exemplos de resistência do cinema silencioso dentro do mercado cinematográfico recém-dominado pelo filme falado.

Os textos longos não se extinguíram no novo formato de *O Fan*, pois não era intenção do grupo abrir mão deles, mas uma nova seção foi inaugurada, sinalizando que o cineclube pretendia alcançar aqueles leitores habituados a críticas mais resumidas, como as publicadas nas revistas e jornais que se dedicavam à cobertura da programação das salas de cinema no Rio de Janeiro. A seção, chamada *Revista*, trazia breves resenhas que não passavam, em média, de dois parágrafos. *O Fan* manteve nesses textos seus critérios estéticos e suas preferências por filmes e diretores que ocupavam as discussões dos cineclubistas desde as primeiras edições do jornal. Ainda assim, muitos dos títulos resenhados nesta seção já eram falados, evidenciando que o próprio cineclube, ao contrário do dogmatismo de que era acusado por alguns de seus leitores e críticos, se abria – ou se via obrigado a fazê-lo – ao cinema falado.

Desde seus primeiros meses de existência, o Chaplin-Club considerava como certa a sua expansão, que seria garantida pela regularidade dos seus encontros e pela consolidação de *O Fan*, cuja periodicidade se pretendia bimestral, no meio intelectual. Houve poucas ocasiões em que foram obtidas as condições necessárias para se publicar *O Fan* com esta periodicidade. Geralmente sem data definida, o lançamento da revista chegou a ter, em 1930, um intervalo de seis meses entre um número e outro.

Em um informe do Chaplin-Club publicado no número 8 de *O Fan*, o cineclube contabilizava cerca de 50 associados, entre efetivos e contribuintes<sup>39</sup>. No número seguinte, informava ter realizado, até agosto de 1930, 24 sessões<sup>40</sup>. Além disso, já fazia parte dos planos do cineclube, ao menos no papel, a criação de Departamentos Estaduais: sucursais do Chaplin-Club fundadas em outras cidades do Brasil que seguiriam os mesmos moldes da sede do Rio de Janeiro<sup>41</sup>.

Parecendo ignorar os obstáculos, inclusive os de ordem material, o Chaplin-Club, durante todo o período que esteve em atividade, acreditou que sua atuação alcançaria, ainda que em longo prazo, seu objetivo maior: inserir o cinema no debate intelectual brasileiro. Por meio dos seus três principais eixos de ação – as reuniões em grupo, a publicação de *O Fan* e, posteriormente, as projeções de filmes –, os cineclubistas buscaram estimular a reflexão sobre

---

<sup>39</sup> Cf. “Chaplin-Club”. *O Fan*, jun1930, n. 8, pp. 89-90.

<sup>40</sup> Cf. “Chaplin-Club”. *O Fan*, dez1930, n. 9, p. 98.

<sup>41</sup> Ver: “Estatutos do Chaplin-Club”. *O Fan*, jun1930, n. 8, pp. 92-94.

o cinema como arte em uma classe intelectual que encarava sem o devido interesse essa questão, que para o cineclube era primordial.

Desde seu aparecimento em junho de 1928 até meados de 1931, quando teve na estreia de **Limite** uma das ações de maior repercussão do grupo e, ao mesmo tempo, talvez o seu marco final, o Chaplin-Club não passou despercebido pela imprensa brasileira. As atividades do cineclube foram noticiadas ou comentadas em jornais e revistas como *Cinearte*, *Correio da Manhã*, *Crítica*, *Diário Carioca*, *Diário da Noite*, *Diário Nacional*, *Diário de Notícias*, *A Época*, *A Esquerda*, *Gazeta de Notícias*, *O Globo*, *O Jornal*, *Jornal do Commercio*, *Movimento Brasileiro*, *A Ordem*, *O Paiz*, *A Pátria*, entre outros<sup>42</sup>.

Vamos analisar no capítulo seguinte como a programação de filmes se inseriu nas atividades do cineclube, a fim de contribuir com a difusão de suas ideias sobre cinema.

---

<sup>42</sup> As notícias e demais artigos, compilados por Octavio de Faria à época de suas publicações, encontram-se no Arquivo Mario Peixoto.

## Capítulo 2 – As sessões especiais do Chaplin-Club

Ao contrário do que comumente está associado à atuação de um cineclube, em que a atividade nuclear é a projeção de filmes, as sessões do Chaplin-Club se caracterizavam por reuniões organizadas em torno das leituras das críticas e estudos de seus integrantes. Os filmes, os objetos centrais das discussões, se encontravam disponíveis nas telas dos cinemas da cidade e não careciam de um espaço alternativo para sua divulgação. A situação começaria a se transformar a partir de 1930, quando uma nova frente de atuação viria se aliar às demais atividades do Chaplin-Club – os encontros regulares e a publicação de *O Fan* –, a fim de incrementar o esforço dos cineclubistas em ampliar o debate de suas ideias sobre cinema com um maior número de interlocutores.

Após o segundo semestre de 1929 ter sido tomado pelas “berrarias malucas” do cinema falado, como lamentava o cineclubista Annibal Nogueira Junior<sup>43</sup>, o Chaplin-Club promoveu, em janeiro de 1930, a projeção do longa-metragem alemão **A Caixa de Pandora** (*Die Büchse der Pandora*, G.W. Pabst, 1929), em “uma sessão feita por quem gosta de cinema e para quem entende de cinema”<sup>44</sup>. Ao longo do primeiro semestre do ano, ainda seriam exibidos **A roda** (*La Roue*, Abel Gance, 1923), **Tempestade sobre a Ásia**, **Pastor de almas** (*The Pilgrim*, Charles Chaplin, 1923) e **Em busca do ouro** (*The Gold rush*, Charles Chaplin, 1925). Mais tarde, em maio de 1931, o Chaplin-Club exibiria seu programa mais célebre: a estreia de **Limite**, numa sessão que se converteu no ponto de partida de toda a fortuna crítica e da aura mítica que se consolidou em torno do filme de Mario Peixoto.

No número 7 de *O Fan*, a sessão de **A Caixa de Pandora** foi anunciada como “Sessão Especial do Chaplin-Club”, diferenciando-a das reuniões mensais do cineclube. Ocorrida no dia 24 de janeiro de 1930, às 21 horas, a projeção ocupou o salão do Grêmio Archangelo Corelli, uma agremiação musical com sede à Rua da Carioca, no centro do Rio de Janeiro. O conjunto de filmes programados pelo Chaplin-Club em suas sessões especiais corroborou com a manutenção do ideário cinematográfico do grupo, evidenciando tanto sua postura de resistência ao cinema falado quanto sua proposta didática de orientação e formação de um gosto do público. A cada nova sessão, o Chaplin-Club reforçava a defesa do cinema silencioso como obra de arte, colocando-o em contraposição ao comercialismo atribuído aos *talkies*. A seleção dos filmes exibidos, portanto, se harmonizava a muitos dos parâmetros

---

<sup>43</sup> NOGUEIRA JUNIOR, Annibal. “Retrospecto”. *O Fan*, jan1930, n. 7, p. 2.

<sup>44</sup> “Sessão especial do Chaplin-Club”. *O Fan*, jan1930, n. 7, p. 4.

conceituais discutidos pelo grupo na intenção de garantir ao cinema um estatuto artístico particular. As projeções respaldavam suas considerações sobre, por exemplo, a evolução do uso da câmera na narrativa cinematográfica, a superioridade estética da imagem silenciosa, a noção de montagem – apresentada pelos cineastas russos – e, especialmente, a confirmação do diretor como o principal criador de uma obra cinematográfica.

Dos seis filmes exibidos em sessão especial pelo Chaplin-Club, dois títulos foram dirigidos por Charles Chaplin. O primeiro foi **Pastor de almas**, projetado em edição Pathé-Baby, durante a 23ª sessão do cineclube, ocorrida em 22 de abril de 1930, no mesmo Grêmio Archangelo Corelli onde ocorrera a exibição de **A Caixa de Pandora**. O segundo foi **Em busca do ouro**, em 26 de junho de 1930, em comemoração ao aniversário de dois anos de fundação do Chaplin-Club. Ao longo de todo aquele ano de 1930, seria grande a ansiedade dos associados em relação a **Luzes da cidade**, novo longa-metragem de Chaplin que já estava há meses em fase de produção e era aguardado como a confirmação definitiva da resistência do diretor ao cinema falado – ou, em outras palavras, da vitória do próprio cinema silencioso sobre os *talkies*. Para os cineclubistas, Chaplin era o cânone do diretor-criador que os norteava na avaliação dos demais realizadores que aprenderam a admirar, como King Vidor, F.W. Murnau, Erich von Stroheim, Josef von Sternberg, D.W. Griffith e Abel Gance, para citar apenas alguns dos poucos nomes que eram dignos de se candidatarem a segundo “genius of the screen”<sup>45</sup> – sempre atrás de Chaplin, naturalmente.

Um cineasta que teve o privilégio de ser incluído neste panteão de possíveis futuros gênios foi G.W. Pabst. Seu filme **A Caixa de Pandora** recebeu duas críticas publicadas no número 8 de *O Fan*, de junho de 1930. No texto de Octavio de Faria, mais elogioso que o de seu colega Annibal Nogueira Junior, o cineclubista se declarava espantado com “o extraordinário senso de colocação de máquina” do diretor<sup>46</sup>. E acrescentava que “a grandeza das angulações de Pabst é que não se sente que são ângulos”, exemplificando assim sua defesa de que cabia a um bom diretor de cinema reger a narrativa cinematográfica de modo que o espectador se envolvesse com a obra não pela consciência da técnica empregada, mas por uma submissão completa e vertiginosa às imagens apresentadas na tela. Segundo Octavio, diante de um grande realizador cinematográfico como Pabst, que demonstrava neste seu filme ser capaz de disciplinar a força das imagens “que parece se rebelar a cada momento e evadir-se e transbordar”, o espectador tinha como única opção converter-se em sua vítima. Nesta

---

<sup>45</sup> Para Plínio Sussekind Rocha, era King Vidor o “único candidato ao título de segundo ‘genius of the screen’”. Ver: ROCHA, Plínio Sussekind. “‘Sunrise’ – Resposta a Almir Castro e Octavio de Faria”. *O Fan*, out1928, n. 2, p. 6.

<sup>46</sup> FÁRIA, Octavio de. “A Caixa de Pandora (ensaio para um estudo sobre G.W. Pabst)”. *O Fan*, jun1930, n. 8, pp. 66-73. As citações seguintes são desse texto.

crítica, Octavio apontava como tipo ideal de diretor um “Pabst chapliniano”. As ideias de Octavio de Faria apresentadas em seus textos publicados em *O Fan*, principalmente aquelas divulgadas no ensaio “O cenário e o futuro do cinema”, em que defendia o uso contínuo do movimento de câmera e a supressão dos intertítulos na narrativa cinematográfica, encontrariam eco não apenas na seleção de filmes, como também nos procedimentos adotados durante as projeções.

A influência de Octavio foi decisiva também na criação do Departamento Técnico do Chaplin-Club, no segundo semestre de 1929, “destinado a cuidar da produção própria do clube e dos aparelhos de exibição”<sup>47</sup> que seriam futuramente adquiridos. Como veremos no capítulo 4, os cineclubistas tinham consciência de que o máximo que conseguiam se aproximar de uma experiência prática na realização cinematográfica era pela concepção de roteiros. Nos novos estatutos que oficializaram a criação de seu Departamento Técnico, mais uma vez redigidos por Octavio de Faria, o Chaplin-Club reconhecia que a produção própria seria “coisa muito futura”, o que demandava uma preparação pelo “estudo da técnica e dos problemas relativos à filmagem”, confirmando, portanto, que a ênfase naquele primeiro momento seria o estímulo à redação de roteiros. Quanto à segunda atribuição deste novo departamento – a projeção de filmes – os estatutos anunciavam que o Chaplin-Club promoveria sessões especiais de obras de interesse do cineclube, independentemente de já terem ou não sido exibidas no circuito.

Coube a Claudio Mello assumir a função de Diretor Técnico do cineclube, responsabilizando-se pelas exibições dos filmes programados. Segundo depoimento do pesquisador Saulo Pereira de Mello, Claudio era o nome que estava diretamente envolvido com a aquisição do equipamento de projeção Pathé-Baby, utilizado nas projeções realizadas na sede do cineclube<sup>48</sup>.

Octavio, por sua vez, mesmo distante, durante sua temporada em Paris, esteve atento à chegada do equipamento de projeção – provavelmente doado ao cineclube, pelo que se deduz a partir de uma carta do cineclubista escrita a Plínio Sussekind Rocha. Na correspondência, Octavio considera inadmissível o Chaplin-Club ter “como único projetor uma Pathé-Baby, coisa de criança”<sup>49</sup>. Além de ser destinado ao uso doméstico e projetar somente películas de bitola 9,5mm, as cópias comercializadas nesse formato traziam, muitas vezes, versões reduzidas dos filmes – o que explica as reservas do cineclubista com o aparelho. E apesar de

---

<sup>47</sup> “Estatutos do Chaplin-Club”. *O Fan*, set1929, n. 6, p. 6. As citações seguintes são desse texto.

<sup>48</sup> Depoimento realizado em 8 de fevereiro de 2011, no Arquivo Mario Peixoto, no Rio de Janeiro.

<sup>49</sup> Carta de Octavio de Faria escrita em Paris, datada de 3 de julho de 1929. Arquivo Mario Peixoto. A citação seguinte é dessa carta.

reconhecer a vantagem do cineclube em possuir o equipamento, Octavio vislumbrava novos projetores para o futuro:

É evidente que a possibilidade de ver sete filmes de Chaplin (entre os quais Pilgrim [The Pilgrim] e Pay day [Dia de pagamento, 1922]) e sete do Gance (entre os quais Napoléon [Napoleão, 1927], La Roue e J'accuse [J'accuse!, 1919]) vale muito. Mas pode o clube se abaixar assim? E voltando sobre a proposta de doação feita, eu lembrei a do aparelho ser apenas posto à disposição do clube enquanto não possui aparelho melhor, etc.

A partir de 1930, Octavio de Faria foi, junto com Claudio Mello, o cineclubista que mais esteve à frente da programação das sessões especiais do Chaplin-Club, estimulando a atuação do colega como diretor técnico. Na projeção de **A Roda**, exibido em edição Pathé-Baby, na 22ª sessão do cineclube, em 18 de fevereiro de 1930, também no salão do Grêmio Archangelo Corelli, Claudio fez uma palestra aos presentes, antes da projeção, “explicando a significação desse ‘clássico’ do cinema”<sup>50</sup>. Para o cineclubista, a obra de Abel Gance se destacava por apresentar procedimentos que o Chaplin-Club considerava como exemplares do cinema moderno: a narração privilegiada pela movimentação da câmera e um uso reduzido de intertítulos.

Na exibição de **Pastor de almas**, *O Fan* informava que o Departamento Técnico, como experiência, suprimiu o maior número de intertítulos existentes na cópia, obtendo o “mais feliz resultado”. O procedimento estava em completa sintonia com uma das principais ambições dos cineclubistas e não pareceu estranho aos associados assistir ao filme com o mínimo necessário de intertítulos. Para a plateia que se reunia no salão do Grêmio Archangelo Corelli, a projeção deveria ser a confirmação de que a obra de Chaplin se harmonizava aos ideais defendidos por Octavio de Faria e se sustentava como uma narrativa exclusivamente visual.

## 2.1. *Antitalkismo e sincronizações*

No artigo “Retrospecto”, publicado no número 7 de *O Fan*, de janeiro de 1930, Annibal Nogueira Junior apresentava sua lista dos 10 melhores filmes do ano anterior, apontando o trabalho de diretores, roteiristas e atores que se destacaram em 1929. Pelo que

---

<sup>50</sup> “Departamento técnico”. *O Fan*, jun1930, n.8, pp. 18-20. As citações seguintes são desse texto.

nos informa o texto, podemos perceber que, naquele início de 1930, a presença do filme falado nas telas cariocas já não correspondia apenas aos musicais – as revistas filmadas, como os chamavam os cineclubistas –, mas que os diálogos sincronizados começavam a invadir os filmes, a contar as histórias e a ser utilizados por diretores que o Chaplin-Club tinha em alta conta e considerava como expoentes do desenvolvimento da arte cinematográfica. O cineclubista, no entanto, não deixava de classificar, já no início do texto, o advento do cinema falado como um marco de ruptura:

O ano de 1929 marcou uma época na cinematografia. Iniciado auspiciosamente com “Dry Martini” [Cocktail Martini, 1928], que [Harry d’Abbadie] d’Arrast animou esplendidamente, continuou-se até após com alguns filmes bons, até o mês de junho, quando principiou o naufrágio dos talkies e quando surgiram as sincronizações e berrarias malucas. Assim, podemos dividi-lo em dois períodos: o primeiro, em que ainda vemos alguns bons filmes, e o segundo, representado pela era do som e do ruído, quando nos foram apresentados dois filmes, evidentemente cinematográficos e de sincronização posterior ao seu término; foram “Marcha Nupcial” [The Wedding march, Erich von Stroheim, 1928], e “Lonesome” [Solidão, Pál Féjos, 1928]<sup>51</sup>.

Ao longo do ano de 1930, os *talkies* deixariam cada vez menos dúvidas sobre sua força comercial e sua permanência no mercado exibidor, expulsando os filmes silenciosos das principais salas do circuito e dos horários mais nobres das sessões. Em paralelo, como veremos no capítulo 8, a reação *antitalkista*<sup>52</sup> dos membros do núcleo fundador aumentava na mesma proporção que o interesse do público pelo filme falado.

No entanto, contrariando a radicalidade assumida principalmente por Almir Castro e Octavio de Faria em seus escritos de repulsa aos *talkies*, as duas sessões especiais do Chaplin-Club ocorridas em salas de cinema da cidade do Rio de Janeiro contaram com acompanhamento musical sincronizado à projeção. Fato que, aparentemente, não enfrentou a objeção dos cineclubistas. Tanto na sessão de **Tempestade sobre a Ásia**, no dia 30 de março de 1930, no Rialto, quanto na exibição de **Limite**, em 17 de maio de 1931, no Capitólio, as projeções foram acompanhadas por trilha musical, como confirmam notícias publicadas em jornais da época sobre os dois programas.

---

<sup>51</sup> NOGUEIRA JUNIOR, Annibal. “Retrospecto”, op. cit.

<sup>52</sup> Termos como *talkismo*, *antitalkismo* e *antitalkista* aparecem em diversas ocasiões em textos de *O Fan*, a partir do número 6, de setembro de 1929.

Em uma crônica não assinada no jornal *A Esquerda*, de 31 de março de 1930, o redator nos informa que nessas sessões especiais “o Chaplin-Club se esforça por proporcionar aos seus associados demonstrações de ‘cinema puro’”<sup>53</sup> e, mais adiante, tratando especificamente da projeção de **Tempestade sobre a Ásia**, acrescenta:

A película obedece a todas as exigências da técnica cinematográfica a mais avançada, comportando mesmo, com algum prejuízo, mas sem grande escândalo, a sincronização improvisada que deram, ao que parece, os distribuidores brasileiros.

Em outro artigo, publicado no jornal *Movimento Brasileiro*, também há menção ao acompanhamento musical do filme: “A parte musical não é feita para o filme, mas adaptação de música em geral conhecida”<sup>54</sup>.

Em resenha publicada sobre **Limite** dois dias após sua exibição no Capitólio, o cronista também dá atenção ao acompanhamento musical escolhido para a projeção. Marcos André, que assinava a coluna “Bazar” no *Diário da Noite*, faz coro com o Chaplin-Club e Mario Peixoto, que vinham promovendo a consagração do filme em notas e matérias previamente divulgadas na imprensa. Sobre a trilha musical, o articulista comenta:

A sonorização é estupenda. Reconhece-se a magnífica arte desse artista notável e preguiçoso que é Brutus Pedreira, um dos intérpretes do filme.

Uma sonorização feita com Stravinsky, Borodin, Debussy, etc.<sup>55</sup>

Fosse o acompanhamento meramente utilitário, que não buscava uma relação pré-estabelecida com o filme, como parece ter sido o caso na projeção de **Tempestade sobre a Ásia**, ou fosse a compilação especialmente preparada para **Limite**, o fato é que a trilha musical não incomodava os fãs de cinema contrários ao cinema falado, incluídos neste grupo os mais radicais dos *antitalkistas* do Chaplin-Club.

Naquele período de crise e adaptação, a presença do som em suas mais variadas formas não foi absorvida e classificada de forma homogênea por aqueles que refletiam sobre os novos rumos que o cinema tomaria. Para os defensores do filme silencioso, o grande inimigo e desvirtuador do caminho até então bem-sucedido do cinema era a palavra falada. Na

---

<sup>53</sup> “Pelo cinema puro – Como decorreu a sessão especial de ontem do Chaplin-Club”. *A Esquerda*, 31mar1930. A citação seguinte é desse texto.

<sup>54</sup> “Tempestade sobre a Ásia”. *Movimento Brasileiro*, abr1930.

<sup>55</sup> ANDRÉ, Marcos. “Bazar”. *Diário da Noite*, 19mai1931.

avalição de muitos cronistas da época, incluindo alguns associados do Chaplin-Club, a sincronização da trilha musical, por meio de discos ou pela impressão do som diretamente na película, era vista como uma possibilidade bem-vinda de “disciplinar a orquestra”. A trilha musical, agora sob o controle do diretor, não estaria mais sujeita às compilações arbitrárias decididas pelo gosto dos exibidores nem à má execução de regentes e instrumentistas de talento duvidoso.

A expressão “cinema sonoro”, que atualmente abrange de modo genérico todas as modalidades de projeção simultânea de imagem e som empregadas pelo espetáculo cinematográfico, concorria na época com o mais variado repertório de nomenclaturas e neologismos que procuravam dar conta das novas experiências vividas pelos espectadores. A expressão *filme sincronizado*, de modo geral, era frequentemente aplicada aos filmes que apresentavam temas musicais como acompanhamento e não continham diálogos. Procedimento que remontava ao período anterior do cinema silencioso, pois, ao menos nos Estados Unidos, desde o final da década de 1910, os grandes estúdios e os músicos de cinema – já organizados como categoria profissional – estabeleceram entre si regras e procedimentos que procuravam padronizar o repertório, os instrumentos e os arranjos oferecidos ao público como acompanhamento musical, resultando numa homogeneização da recepção musical por parte dos espectadores nas salas de cinema<sup>56</sup>. Portanto, o acompanhamento musical, executado ao vivo, sincronizado em disco ou impresso na película, contava com uma rejeição moderada ou até a aprovação de muitos *antitalkistas*.

Prova maior dessa aceitação foi a aguardada estreia de **Luzes da cidade**. O filme chegou às telas brasileiras em meados de 1931 e, como não foi publicada uma nova edição de *O Fan* após a de número 9, de dezembro de 1930, não é possível saber qual foi a recepção do Chaplin-Club a este filme que se converteu em um dos mais conhecidos manifestos de resistência pelo cinema silencioso. Entretanto, em artigos futuros publicados por Octavio de Faria e Plínio Sussekind Rocha, a genialidade de Chaplin permanecia intacta em **Luzes da cidade**, considerado por ambos um grande filme do diretor.

Para os cineclubistas, portanto, a julgar pela posterior recepção positiva a **Luzes da cidade** e pelas projeções de **Tempestade sobre a Ásia** e **Limite**, o acompanhamento musical representava um mal menor, tanto quando se tratava de uma compilação arbitrária como quando se apresentava com temas especialmente selecionados pelo diretor do filme. Em ambos os casos, a trilha musical parecia em nada comprometer o caráter de cinema puro

---

<sup>56</sup> Ver: ALTMAN, Rick. “Nascimento da recepção clássica: a campanha para padronizar o som”. In: *Imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, n. 5, 1995, pp. 41-47.

atribuído a essas obras, pois a imagem permanecia intocada, preservando a expressão silenciosa do gesto humano e recusando a palavra falada.

## 2.2. O exílio dos filmes silenciosos

Ao publicarem o informe sobre a primeira sessão especial promovida pelo cineclub, com a projeção de **A Caixa de Pandora**— “esse grande filme de Pabst que o nosso meio exibidor desprezou porque não lhe viu interesse ou valor”<sup>57</sup> –, os cineclubistas queixavam-se dos exibidores e atribuíam a si próprios a missão de orientar o público a respeito do cinema silencioso, garantindo uma programação que levasse adiante os valores estéticos defendidos pelo grupo:

A ideia essencial da sessão foi afirmar um valor, um grande valor que o nosso meio exibidor desconhece. Proporcionar aos que se interessam pelo verdadeiro cinema um meio de ver um filme que só nos subúrbios podia ser visto. Nada mais coerente com o nosso programa de promover o estudo e a compreensão daquilo que realmente pode ser considerado como cinema.

Nesta primeira sessão, além do espaço cedido pelo Grêmio Archangelo Corelli, o Chaplin-Club informava ter contado com o apoio das Casas Meister Irmãos e Assumpção e Cia, “pela parte que concorreram”. A julgar pelo informe, a sessão oferecida aos associados teve uma numerosa assistência.

Um número expressivo de espectadores parece ter constituído também o público da sessão de **Tempestade sobre a Ásia**, exibido às 10 horas da manhã de um domingo. Desta vez, o Chaplin-Club conseguiu uma repercussão maior de seu programa, verificada nas diversas crônicas publicadas na imprensa sobre a sessão. Simões Coelho, um dos articulistas que se ocupou da crítica ao filme e da comemoração pela iniciativa do Chaplin-Club em proporcionar sua exibição, em duas oportunidades comentou sobre a expressiva frequência do público. Em crônica publicada no jornal *A Pátria*, dois dias após a exibição do filme de Pudovkin, informava que o Rialto estava “completamente cheio”<sup>58</sup>. Mais tarde, em texto publicado no *Diário da Noite*, frisava que o cinema estava com sua “linda sala cheia

---

<sup>57</sup> “Sessão especial do Chaplin-Club”. *O Fan*, jan1930, n. 7, p. 4. A citação seguinte é desse texto.

<sup>58</sup> COELHO, Simões. “Comentando...” *A Pátria*, 1abr1930.

selecionada pelos convites do Chaplin-Club”<sup>59</sup>. Em outra resenha, não assinada, publicada no jornal *O País* de 4 de abril de 1930, também se fazia menção à plateia presente:

Adiantando, podemos desde já dizer que o sucesso deste grandioso filme foi tão grande que empolgou os espectadores, que aplaudiram durante a exibição com aplausos que, depois, se tornaram tempestuosos, sem fim<sup>60</sup>.

A exibição de **Tempestade sobre a Ásia**, que havia sido trazido ao Brasil pela distribuidora Urania-Film para posterior lançamento, repercutiu em mais de uma dúzia de crônicas e notas que se dividiam entre elogios a Pudovkin e ao Chaplin-Club. Na maior parte desses textos, a expressão cinema puro aparecia com grande insistência quando se referia ao tipo de cinema oferecido pelo cineclube. Por meio de um evidente esforço de divulgação, o Departamento Técnico do Chaplin-Club logrou a propagação dos valores estéticos que buscava defender com a promoção destas exposições.

O projeto de uma formação orientada do gosto cinematográfico do público estava no horizonte de atuação do grupo desde os primeiros tempos. Já em seus estatutos, o Chaplin-Club cogitava não apenas a criação de uma biblioteca sobre cinema, mas também a constituição de uma coleção de títulos de filmes:

... um repertório de “clássicos” de cinema, como se vai já fazendo em outros centros de cultura cinematográfica, que torne mais fácil o estudo das diversas etapas por que passou o cinema em seu desenvolvimento e que permita que a qualquer momento um membro do clube possa fazer passar na tela um “clássico” qualquer que deseje ver<sup>61</sup>.

Em 1930, portanto, a opção pela exibição pública de filmes configurou-se como uma ampliação do canal de divulgação de ideias iniciado com a publicação de *O Fan*. Ao lado dos dois filmes de Chaplin, e dos títulos de Abel Gance e G.W. Pabst já exibidos, o longa-metragem de Pudovkin vinha confirmar mais uma vez que as sessões programadas pelo cineclube estavam orientadas para a divulgação do ideário estético do grupo. Desde meados de 1929, os cineclubistas leram com grande interesse as teorias dos cineastas russos publicadas em versões francesas ou inglesas nos periódicos estrangeiros. Pudovkin teve uma

---

<sup>59</sup> COELHO, Simões. “Nos domínios da cena muda – Tempestade sobre a Ásia”. *Diário da Noite*, 2abr1930.

<sup>60</sup> “O Chaplin-Club reuniu os seus sócios, no domingo passado, no elegante Rialto, para mostrar-lhes a película ‘Tempestade sobre a Ásia’”. *O País*, 4abr1930.

<sup>61</sup> “Estatutos do Chaplin-Club”, op. cit.

calorosa acolhida por parte de Octavio de Faria que, como será abordado com maiores detalhes no capítulo 6, ainda que defendesse uma concepção de cinema baseada na continuidade da imagem e na rejeição ao corte, não ignorou as reflexões do cineasta russo sobre a montagem.

### 2.3. A projeção de **Limite**

Das seis sessões especiais promovidas pelo cineclube, apenas uma delas apresentou um filme brasileiro. Se por um lado, a realização de **Limite** contou com o apoio e a participação do grupo capitaneado por Adhemar Gonzaga na Cinédia – o estúdio então recém-fundado pelo diretor de **Barro humano** –, por outro, boa parte da repercussão inicial do filme de Mario Peixoto se deveu ao esforço do Chaplin-Club em prol da sua consagração perante o público e o meio intelectual.

Em princípios de 1931, não foi apenas em *Cinearte* e em *O Fan* que notícias sobre **Limite**, ainda em fase de produção, foram publicadas. Jornais como o mencionado *Diário da Noite*, além de *A Pátria*, *O Jornal*, *A Noite* e *Correio da Manhã*, entre outros, também traziam notas e comentários sobre o filme<sup>62</sup>. Com a proximidade de sua finalização, o Chaplin-Club organizou uma pré-estreia marcada para o dia 17 de maio de 1931, às 10 horas da manhã, no cinema Capitólio, enfatizando, já no texto do convite, que se tratava de uma sessão de cinema puro<sup>63</sup>.

O anúncio da sessão, provavelmente redigido pelo próprio Mario, foi divulgado em diversos jornais cariocas e oferecia coordenadas para orientar a recepção do filme. Por meio de notas mais breves ou de textos mais detalhados, os jornais, reproduzindo as considerações dos divulgadores de **Limite**, associavam o filme – “gênero Tempestade sobre a Ásia”<sup>64</sup> – à noção de cinema puro e à vanguarda, como desejava o Chaplin-Club:

“Limite” é uma produção de “avant-garde”, originalíssima, vasada dentro de uma técnica toda especial e curiosa. Foi escrita e dirigida por Mario Peixoto, que se mostrou no gênero um dos maiores conhecedores. Limite é, realmente, interessante, pois que os

---

<sup>62</sup> A compilação de artigos, notas e demais textos publicados na imprensa à época do lançamento de **Limite** está disponível para consulta no Arquivo Mario Peixoto.

<sup>63</sup> Uma reprodução do convite do Chaplin-Club para a estreia de **Limite** encontra-se no Arquivo Cinédia.

<sup>64</sup> *Correio da Manhã*, 26abr1931.

artistas que o interpretam não fizeram uso de maquiagem e a história é narrada sem que o seu diretor tivesse recorrido ao emprego de letrados explicativos<sup>65</sup>.

Antes da sessão do Capitólio, o filme teve parte de suas imagens exibidas em uma projeção particular. Em crônica na coluna “Bazar”, publicada no *Diário da Noite* de 14 de março de 1931, o redator Marcos André, o mesmo que assinara a mencionada resenha sobre o filme publicada após sua estreia, relata sua visita a um “pequeno laboratório de cinema na casa de uma das vedetes mais conhecidas”<sup>66</sup> da cinematografia brasileira (ele se referia, sem mencionar o nome, a Carmen Santos). No local, segundo o articulista, encontravam-se, além da anfitriã e do diretor Mario Peixoto, “um dos intérpretes, um crítico literário dos mais fortes que temos e o operador”. A projeção havia sido marcada para experimentar a sincronização do filme. Segundo o autor, Mario falou sobre suas intenções estéticas ao realizar o filme, comparando sua técnica à empregada por Carl T. Dreyer em **O Martírio de Joana d’Arc** (*La Passion de Jeanne d’Arc*, 1928). Mesmo assumindo que assistira algo excepcional na cinematografia brasileira, o cronista não descartava a possibilidade de comercialização do filme pelos distribuidores:

Dentro de uns vinte dias será apresentado em “avant-première” tal e qual como ele foi imaginado e sincronizado. Depois passará para as mãos dos exibidores. Como ele ficará aí ninguém sabe. Talvez o sincronizem com valsinhas e foxtrotes e queiram explicar a sua ação com os letrados mais idiotas. Felizmente, haverá essa “avant-première”, que será para Mario Peixoto uma espécie de bacia de Pilatos.

Demorou mais do que vinte dias até a sessão matinal promovida pelo Chaplin-Club no Capitólio, em maio. Dois dias depois, em 19 de maio de 1931, Marcos André voltava a tratar de **Limite** na mesma coluna “Bazar”, admitindo nunca ter visto um filme nacional antes e se declarando surpreso com o resultado alcançado por Mario Peixoto. Sobre a frequência do público, o autor comentava:

A sala, divertidíssima. (...) Artistas do Brasil novo: ‘astros’ do cinema nacional, escritores, pintores...

---

<sup>65</sup> “Limite – um filme de técnica moderna”. *Correio da Manhã*, 13mai1931, p. 5.

<sup>66</sup> ANDRÉ, Marcos. “Bazar”. *Diário da Noite*, 14mar1931. As citações seguintes são desse texto.

Gente que entendeu, gente que se entusiasmou, gente que não compreendeu coisa alguma, gente que saiu alucinada, com torcicolo de tanto torcer o pescoço para acompanhar e interpretar as estranhas e lindas fotografias<sup>67</sup>.

Se a descrição de Marcos André está próxima da realidade, este era o público que Octavio de Faria via necessidade de sensibilizar cinematograficamente. Em abril de 1931, em entrevista publicada no jornal *A Pátria*, assinada por “*Camera-man*”, o membro fundador do Chaplin-Club era instigado a explicar as intenções do cineclube com seu trabalho de programação de filmes. Octavio defendia que deveria se cuidar da formação de um público apto a receber um bom filme e que diante desse desafio se concentravam os esforços do Chaplin-Club:

O nosso esforço durante o ano que passou [1930] foi nesse sentido, tendo tido que lutar contra o sucesso do cinema falado, que por fim nos obrigou estrategicamente a bater em retirada. Seja por meio de *O Fan*, no seu formato de revista, seja pela exibição de filmes especiais, o objetivo visado foi “o público”, sobretudo esse suscetível de se interessar pelo cinema como uma nova forma de arte<sup>68</sup>.

Mais tarde, às vésperas da sessão de **Limite** no Capitólio, Octavio assinava uma crônica, no mesmo *A Pátria*, em que voltava a tratar da necessidade de educação do público para um cinema puro e mais pessoal, fazendo previsões sobre como se daria a recepção ao filme de Mario Peixoto no meio cultural brasileiro:

Creio que dos espectadores do Brasil, infelizmente mais moderados, “Limite” não receberá nem o aplauso global nem a vaia momentânea. Estamos atrasados em cinema mais ainda que no resto. “Limite” merecia pelo seu valor outro público, espectadores mais habituados ao cinema puro. A maioria passará mais ou menos indiferente diante de uma qualquer coisa que é na verdade um filme que não precisa evocar que foi feito “no Brasil” e “sem recursos” para ser considerado entre os melhores<sup>69</sup>.

As sessões especiais promovidas pelo Chaplin-Club, que tiveram nas projeções de **Tempestade sobre a Ásia** e **Limite** as ações de maior repercussão do grupo, se configuraram como extensões da atividade crítica do cineclube, completando um circuito de atuação, junto

---

<sup>67</sup> ANDRÉ, Marcos. “Bazar”. *Diário da Noite*, 19mai1931.

<sup>68</sup> “Entrevista com o Chaplin-Club – Vários aspectos do ‘cinema-arte’ numa palestra interessante”. *A Pátria*, 28abr1931.

<sup>69</sup> FARIA, Octavio de. “Limite”. *A Pátria*, 10mai1931.

com as reuniões mensais e a publicação de *O Fan*, que acabaram por caracterizar o Chaplin-Club como um dos pioneiros tanto da crítica cinematográfica quanto do cineclubismo no Brasil.

A repercussão das ideias do Chaplin-Club junto aos intelectuais brasileiros da época e as tentativas dos cineclubistas em consolidar o diálogo com esses pensadores a favor da valorização do cinema é o que vamos analisar no capítulo seguinte.

### Capítulo 3 – Os interlocutores do Chaplin-Club: o cineclube visto pelos intelectuais de sua época

No editorial do segundo número de *O Fan*, mencionado no capítulo 1 pelo tom irônico que os cineclubistas assumiram diante dos poucos exemplares vendidos da primeira edição do jornal, o Chaplin-Club demonstrava ter consciência da singularidade do seu órgão oficial no meio cultural brasileiro. Mesmo sem estar ligado a nenhum grupo editorial que lhe garantisse uma tiragem e uma distribuição em moldes profissionais, o cineclube acreditava que *O Fan*, uma vez lançado, logo se destacaria entre as revistas e demais publicações voltadas ao cinema que circulavam no Brasil de 1928:

O que ficamos foi surpresos. Julgávamos que o meio comportava ainda vários jornais e revistas de cinema... considerando cinema alguma coisa mais do que anúncio e enredo de filme. A decepção foi grande<sup>70</sup>.

“Anúncio e enredo de filme” era o modo mais generalizante que os fundadores do cineclube encontraram para se referir ao conteúdo oferecido pelos periódicos brasileiros que se dedicavam à atividade cinematográfica. Desde a virada do século 19 para o século 20, o mercado editorial vinha se incrementando com uma série de revistas ilustradas que dispensavam uma cobertura mais sistemática às artes e aos espetáculos, com especial atenção ao cinema. Em 1921, era lançada a *A Scena Muda*, que, segundo o pesquisador Hernani Heffner, seria “a primeira revista de cinema realmente popular editada no país”<sup>71</sup>, cujas páginas reproduziam material estrangeiro, com fotos de estrelas, anúncios das distribuidoras cinematográficas e sinopses dos filmes programados pelo circuito. Ainda conforme o pesquisador, um perfil editorial mais analítico – e não meramente informativo ou publicitário – se daria a partir de outras publicações, como as revistas *Selecta*, *Para Todos...* e *Cinearte*, que acabaram por definir os parâmetros deste gênero de publicação à época:

Na virada para os anos 20, segue-se uma sistematização na cobertura na maioria das revistas regulares da época, e no caso de dois semanários mundanos em especial, uma

---

<sup>70</sup> “Nós, de novo”. *O Fan*, out1928, n. 2, p. 1.

<sup>71</sup> Cf. HEFFNER, Hernani. “Periódicos de cinema no Brasil – algumas indicações”. In: *Filme Cultura*. Rio de Janeiro: Centro Técnico Audiovisual, n. 53, jan2011, pp. 9-13. A citação seguinte é desse texto.

crescente tomada de espaços pelo material cinematográfico, a ponto de eles se tornarem praticamente revistas de cinema, durante algum tempo; trata-se de *Para Todos...* (editada por O Malho) e de *Selecta* (editada por Fon-Fon!). Nestas duas publicações começa progressivamente a se insinuar uma concepção mais completa, abrangente e articulada de uma revista de cinema. São introduzidos editoriais específicos e matérias sobre outros assuntos, além dos astros, seção de cartas e, pela primeira vez, uma seção permanente consagrada ao cinema brasileiro (primeiro em *Selecta*, depois em *Para Todos...*). As respectivas editoras, entretanto, resistiam em torná-las exclusivamente cinematográficas. Em função disto o corpo de redatores de *Para Todos...* começa a lutar por um novo veículo. Surge, em 1926, o primeiro marco do setor, a *Cinearte*.

*Cinearte* era leitura obrigatória para os fundadores do Chaplin-Club. No entanto, determinados em afirmar sua proposta de discussão estética em torno dos filmes, os cineclubistas procuraram se afastar o máximo possível do perfil estabelecido por esta revista, o que resultou numa relação ambígua com a publicação. Rejeitavam as páginas consagradas às estrelas e às sinopses romanceadas dos filmes em cartaz, mas, por outro lado, valorizavam a atuação de seus redatores, entre eles, Paulo Vanderley, Pedro Lima, Adhemar Gonzaga, Álvaro Rocha e Octavio Gabus Mendes, com quem buscariam uma maior aproximação à medida que este grupo se inseria na prática cinematográfica por meio da realização de **Barro humano**.

O grande diferencial entre *O Fan* e as demais publicações brasileiras se encontrava na abordagem crítica da produção cinematográfica proposta pelos cineclubistas. Tanto nas resenhas sobre a produção corrente quanto nos ensaios de ambição mais teórica, os integrantes do Chaplin-Club procuravam chamar a atenção para a análise de elementos estéticos do cinema que, até então, viam como subvalorizados ou mesmo ignorados pelos cronistas que se ocupavam dos assuntos cinematográficos na imprensa brasileira. Como exemplos desta abordagem que enfatizava prioritariamente as questões estéticas relacionadas ao cinema, figuravam temas como o estudo do roteiro cinematográfico, a valorização da câmera como a principal narradora do filme e o reconhecimento de diretores que demonstravam estabelecer um estilo próprio a cada filme realizado.

Durante toda a existência do Chaplin-Club, mais do que os redatores da imprensa especializada ou os próprios realizadores cinematográficos brasileiros, era a classe intelectual que apontava no horizonte de interesses de seus integrantes como a interlocutora privilegiada do cineclube. Para o núcleo fundador, e especialmente para Octavio de Faria, consolidar uma

conexão do Chaplin-Club com uma elite pensante iria não só respaldar a iniciativa inovadora do grupo como inserir o cinema no debate estético travado por escritores, juristas, educadores, médicos, engenheiros e demais homens públicos que se ocupavam em pensar os mais diversos aspectos da vida nacional. O cinema sairia do gueto das páginas das revistas mundanas e deixaria de ser tratado apenas como diversão para converter-se em objeto de análises culturais mais elevadas, migrando para os artigos de cronistas renomados e para os pronunciamentos de homens públicos de destaque. Seu status de obra de arte nova, um dos pontos essenciais defendidos pelo núcleo fundador do Chaplin-Club, seria definitivamente legitimado pelos intelectuais de seu tempo.

A insistência em fortalecer este vínculo ficaria patente a cada nova edição de *O Fan*, em que qualquer mínima repercussão na imprensa a respeito do cineclubes ou do seu jornal seria devidamente noticiada e agradecida, com menção aos articulistas que se dispuseram a divulgar as ideias e as atividades do cineclubes em suas respectivas publicações. Ainda no editorial do número 2, *O Fan* dava destaque a uma notícia publicada no jornal *A Esquerda* e a “duas notazinhas” divulgadas em *O Paiz* e *O Globo*, que informavam sobre o aparecimento de *O Fan* e a fundação do Chaplin-Club<sup>72</sup>.

O jornal *A Esquerda*, um dos primeiros a divulgar a existência do Chaplin-Club na imprensa brasileira, destacava o debate intelectual em torno do cinema como o caráter diferencial de *O Fan*. Era como o Chaplin-Club pretendia ser visto e foi como a maior parte da imprensa o acolheu, ainda que com uma repercussão inferior à esperada pelos cineclubistas. Escreve *A Esquerda* sobre o primeiro número de *O Fan*:

É, de princípio a fim, um repositório curiosíssimo de considerações acerca do cinema (...).

Há, aliás, em todo o texto, demonstrações inequívocas de inteligência. Sente-se que a publicação é feita com critério por gente que sabe pensar e tem pensado muito sobre os homens e as coisas do cinema<sup>73</sup>.

Até completar seu primeiro ano de existência, os escassos comentários sobre o Chaplin-Club surgidos na imprensa reconheciam um mesmo traço característico tanto do cineclubes quanto do seu órgão oficial: a atuação dedicada exclusivamente ao cinema e à discussão estética em torno dos filmes. Ocupar-se unicamente de cinema e preencher as

---

<sup>72</sup> Cf. “Nós, de novo”. *O Fan*, out1928, n. 2, p. 1.

<sup>73</sup> “Fan – Circulou, desde ontem, esta nova publicação cinematográfica”. *A Esquerda*, 25ago1928. Arquivo Mario Peixoto.

páginas de *O Fan* com longos ensaios e artigos sobre o tema conferiam ao jornal uma singularidade que chamava a atenção dos primeiros divulgadores do Chaplin-Club, como o articulista Sebastião Dias, que em crônica do jornal paulista *Diário Nacional*, de julho de 1929, escreveu:

Ora, os leitores do Diário Nacional já não ignoram que no Rio há um Chaplin-Club, o qual possui um esquisito jornal imperiódico – “O Fan” – que só trata de cinema, portanto vive alheio a qualquer outra atividade fora da arte da imagem animada. (...)

Do Chaplin[-Club] sairá a biblioteca do “fan” brasileiro que, por enquanto, se limita às especialidades estrangeiras no assunto, porque livros tratando só de cinema (embora não cheguem a ser de crítica) saíram apenas dois no Brasil: “Gente de cinema”, de Guilherme de Almeida, e “Filmando para o meu jornal”, este, de Celestino Silveira, bem inferior ao primeiro. Mas não passam de crônicas leves e elegantes ajuntadas a algumas amáveis informações sobre a vida dos artistas.

Inútil procurar no “O Fan” uma ou outra coisa<sup>74</sup>.

As atividades do Chaplin-Club só iriam encontrar maior repercussão na imprensa a partir de 1930, quando o cineclube passou a promover sessões especiais com projeções de filmes silenciosos. Esta ação, como vimos no capítulo anterior, além de estabelecer em torno do cineclube um foco de resistência à consolidação do filme falado no circuito exibidor, visava também estreitar as relações com a classe intelectual brasileira, a fim de angariar apoio ao ideário cinematográfico defendido pelos cineclubistas.

No entanto, entre 1928 e 1930, os cineclubistas não arrefeceram diante da tarefa de conquistar nomes estabelecidos da intelectualidade brasileira para os quadros do cineclube. Em um movimento duplo, passaram, por um lado, a noticiar qualquer iniciativa do meio intelectual que julgavam como reconhecidora da relevância do cinema e, por outro, reforçaram o convite para que estes pensadores viessem a publicar suas ideias sobre cinema nas páginas de *O Fan*.

No número 3 do jornal, em nota de agradecimento, é dispensada atenção especial ao crítico literário Tristão de Athayde, que há pouco publicara “A musa do silêncio”, uma crônica dedicada à análise do cinema como fenômeno artístico em que ressaltava a existência do Chaplin-Club e seu jornal, referindo-se ao cineclube como

---

<sup>74</sup> DIAS, Sebastião. “Cineastas”. *Diário Nacional*, jul1929. Arquivo Mario Peixoto. O artigo foi provavelmente escrito durante o curto período em que Sebastião Dias esteve associado ao Chaplin-Club, no primeiro semestre de 1929. Ver nota 33 no capítulo 1.

um grupo de rapazes apaixonados pelo cinema e ansiosos por iniciarem uma reação contra a incultura do público e a comercialização das empresas exibidoras, bem como por tentarem um movimento pela criação do cinema nacional<sup>75</sup>.

Nas palavras de *O Fan*, este artigo de Tristão de Athayde permitiu aos cineclubistas “poder avaliar por seu intermédio a importância que este crítico literário atribui ao cinema na nossa geração e o interesse que testemunha pelas feições novas que possa tomar o estudo dessa arte entre nós”<sup>76</sup>.

Na edição seguinte, é a vez de Afrânio Peixoto ser agradecido pelo Chaplin-Club, por ser o autor, segundo informa o jornal, “o primeiro dos escritores brasileiros que publica um ‘screenplay’”<sup>77</sup>. Afrânio Peixoto editava em um mesmo volume o seu mais recente romance *Sinhazinha* e o roteiro de *O borrvalho*, também de sua autoria. Esta iniciativa, aos olhos dos cineclubistas, revelava a consciência desse escritor sobre o valor do cinema, colocado aqui em nível de igualdade em relação às demais artes.

A distinção especial que *O Fan* conferia a estes dois intelectuais de prestígio já consolidado no meio cultural brasileiro não se dava apenas pela ligação que esses escritores demonstravam publicamente ter com o cinema, incorporando-o as suas análises estéticas – que, na maioria das oportunidades, eram direcionadas à literatura. A aproximação do Chaplin-Club com esses nomes era facilitada também por conexões privadas, já que ambos pertenciam ao círculo familiar de Octavio de Faria. Tanto Tristão de Athayde, pseudônimo adotado por Alceu Amoroso Lima, quanto Afrânio Peixoto, eram casados com irmãs de Octavio, sendo, portanto, dois cunhados do cineclubista.

Na final da década de 1920, Octavio, assim como os demais fundadores do Chaplin-Club, eram intelectuais ainda em formação. Enquanto Plínio se dedicava aos estudos da física e da matemática e Almir e Claudio à faculdade de medicina, o estudante de direito Octavio de Faria conquistava uma atuação crescente na crítica literária, tendo já contribuído, nestes mesmos anos dedicados ao Chaplin-Club, com artigos sobre literatura e cinema para jornais como *A Ordem*, do Centro Dom Vital, e a revista *Literatura*, dirigida por Augusto Frederico Schmidt<sup>78</sup>.

---

<sup>75</sup> ATHAYDE, Tristão de. “A musa do silêncio”, s/d. Arquivo Cinédia.

<sup>76</sup> “Agradecendo”. *O Fan*, jan1929, n. 3, p. 1.

<sup>77</sup> “Agradecendo”. *O Fan*, abr1929, n. 4, p. 1.

<sup>78</sup> As informações biográficas sobre Octavio de Faria apresentadas neste trecho do trabalho bem como os dados sobre Afrânio Peixoto, Alberto de Faria e Alceu Amoroso Lima foram consultados na Biblioteca Acadêmica Lucio de Mendonça, da

O pai de Octavio, Alberto de Faria, era um renomado advogado formado pela Faculdade de Direito de São Paulo e teve destacada atuação no cenário político brasileiro, identificando-se com a defesa dos valores republicanos e abolicionistas. Além da advocacia, contribuiu para sua notoriedade a publicação, em 1926, da primeira biografia de Irineu Evangelista de Souza, o Barão, e depois Visconde, de Mauá. Na época do funcionamento do Chaplin-Club, a residência da família de Octavio, na Praia do Flamengo, era ponto de encontro de intelectuais brasileiros e também dos estrangeiros que visitavam o país. O cunhado Afrânio Peixoto, além de médico, professor e literato já consagrado, era, desde 1910, membro da Academia Brasileira de Letras, instituição que também acolheria entre suas cadeiras o pai Alberto de Faria, em 1928, e seu outro cunhado, Alceu Amoroso Lima, em 1935. O próprio Octavio, décadas mais tarde, já com uma longa carreira como romancista, também ocuparia sua cadeira na Academia Brasileira de Letras, a partir de 1972.

Segundo depoimento do pesquisador Saulo Pereira de Melo, dos integrantes do núcleo fundador do Chaplin-Club, Octavio de Faria era aquele que pertencia a uma família mais abastada<sup>79</sup>. Situação distinta dos outros três sócios, que, muito longe de pertencerem a círculos familiares proletários, não gozavam dos mesmos recursos e prestígio da família Faria. Em outro depoimento, o pesquisador Hernani Heffner ressalta que os fundadores do Chaplin-Club “provinham de uma velha aristocracia decaída, algo que a sociologia denominaria hoje de classe média alta”<sup>80</sup>. Ambas as declarações nos oferecem um quadro mais matizado sobre onde estas famílias, e, por consequência, os cineclubistas, estavam localizados em relação às elites econômica e política da época. Eram famílias que tinham garantida a sua inserção nos círculos intelectuais brasileiros e mantinham relações com as instâncias oficiais de poder, mas sem necessariamente ocuparem uma posição central de autoridade neste meio. Traço que ficaria mais evidente após a Revolução de 1930, quando diversos grupos ligados ao poder oligárquico durante a Primeira República, uma vez cientes da perda de sua ascendência política acarretada pelo novo regime, promoveriam uma série de ações institucionais a fim de manter sua influência sobre o Estado nacional.

Essas breves considerações aqui apresentadas sobre o contexto sócio-político em que se inseriam as famílias dos cineclubistas se apoiam na leitura dos estudos de Sergio Miceli e Daniel Pécaut sobre a atuação da classe intelectual brasileira entre as décadas de 1920 e

---

Academia Brasileira de Letras. A ABL disponibiliza breves biografias de seus acadêmicos no site da instituição na Internet: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=540>.

<sup>79</sup> Depoimento realizado em 8 de fevereiro de 2011, no Arquivo Mario Peixoto, no Rio de Janeiro.

<sup>80</sup> Depoimento realizado em 29 de setembro de 2009, por e-mail.

1940<sup>81</sup>. Apesar das divergências de abordagem de cada trabalho, os dois autores concordam que a classe intelectual brasileira deste período visou desde sempre sua inserção oficial no Estado, por meio de cargos públicos. A fim de ditar os rumos da vida nacional, esses pensadores tinham por objetivo final de suas atuações profissionais imiscuírem-se nas decisões do poder estatal a respeito de assuntos políticos, econômicos, educacionais e culturais. Esta postura acabou por configurar um quadro ambíguo em que se evidenciaram contradições entre a atuação institucional e a produção intelectual e artística desses pensadores, independentemente da doutrina política que afirmavam defender. Essas considerações, apresentadas aqui em caráter demasiadamente sintético, ainda que sejam úteis para a compreensão da trajetória de muitos dos pensadores com uma carreira profissional já consolidada desde a década de 1920, não se aplicam automaticamente ao grupo do Chaplin-Club. Entre 1928 e 1931, período de atividade do cineclubes, seus integrantes eram, como foi dito acima, intelectuais em formação, tentando se definir como pensadores em torno de um tema ainda relegado a discussões periféricas pela maior parte da intelectualidade brasileira estabelecida da época.

No entanto, ainda que os cineclubistas direcionassem sua atuação como críticos exclusivamente para a discussão sobre cinema, evitando uma ligação oficial entre o Chaplin-Club e as demandas de qualquer grupo político, é evidente a proximidade do cineclubes com a *intelligentsia* católica brasileira. Alceu Amoroso Lima e Afrânio Peixoto mantinham sólidos vínculos com a Igreja, integrando o quadro de intelectuais que defendiam a manutenção ou a reincorporação dos valores clericais nas instituições públicas brasileiras durante a década de 1920 e, com igual empenho, também após a Revolução de 1930. Em 1928, Alceu Amoroso Lima assumiria a direção do Centro Dom Vital, instituição fundada em 1922 por Jackson de Figueiredo, que, como já mencionado no capítulo 1, reunia a intelectualidade leiga católica em torno do debate político nacional e editava o jornal *A Ordem*, que contou com a colaboração de nomes como Afrânio Peixoto e Octavio de Faria. Muitos dos intelectuais ligados ao Centro Dom Vital tinham participação de destaque na Ação Católica Brasileira, fundada em 1935 e também dirigida por Alceu Amoroso Lima, e que contava entre seus afiliados com militantes da Ação Integralista Brasileira<sup>82</sup>.

---

<sup>81</sup> Ver: MICELI, Sergio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel – Difusão Editorial S.A., 1979 e PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990.

<sup>82</sup> Cf. CAMPELO, Taís. “Jonathas Serrano, narrativas sobre cinema”. In: *Especiaria – Cadernos de ciências humanas*. Ilhéus/Itabuna: Editus – Editora da Universidade Estadual de Santa Cruz, 2008, n. 17, pp. 57-76. Disponível em: [http://www.uesc.br/revistas/especiarias/ed17/tais\\_campelo.pdf](http://www.uesc.br/revistas/especiarias/ed17/tais_campelo.pdf). Acesso em: 12nov2011.

A postura ideológica assumida por esses pensadores católicos na década de 1930, que levou o sociólogo Sergio Miceli a classificá-los como intelectuais reacionários<sup>83</sup>, encontra, ainda no final da década de 1920, um cenário mais difuso, de posicionamentos políticos ainda em definição e de programas ideológicos ainda em formação. Portanto, no período de consolidação do Chaplin-Club, o peso que a proximidade entre o cineclube e estes intelectuais católicos teve na atuação de seus integrantes como críticos de cinema deve ser relativizado a partir de uma leitura pormenorizada de seus textos. Apesar dos evidentes valores religiosos, principalmente os de ordem moral, que permeiam muitas das críticas e ensaios publicados em *O Fan*, revela-se precipitado projetar retrospectivamente sobre o pensamento cinematográfico do grupo a sombra de suas convicções políticas sedimentadas na década de 1930.

Como exemplo, vale destacar o ensaio *Maquiavel e o Brasil*, lançado por Octavio de Faria em 1931 e que se configuraria como uma obra de referência para os pensadores de direita no país. No entanto, durante todo o período em que esteve à frente do Chaplin-Club, Octavio, talvez o mais determinado em consolidar os laços do cineclube com essa parcela conservadora da intelectualidade brasileira, procurava garantir, ao menos no discurso oficial, uma independência política ao Chaplin-Club, por acreditar que uma vinculação doutrinária de qualquer inclinação política comprometeria o objetivo primordial da instituição: fomentar o debate em torno do cinema que tomasse por base uma abordagem estética de sua história, de seu desenvolvimento e dos elementos que o definissem como obra de arte. O que levaria Octavio a oficializar essa postura de não instrumentalização do cineclube também em seus estatutos:

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

Art. 17 – O Clube não tem opinião religiosa. Respeita toda e qualquer religião, sem preferência por nenhuma <sup>84</sup>.

Evidentemente, seus integrantes tinham, senão “opinião religiosa”, ao menos religião e, ao respeitar o regime estabelecido, evidenciavam automaticamente uma opinião política, ainda que a afirmação não deixasse de ser coerente com a intenção do grupo em não ocupar nem as sessões do cineclube nem as páginas do jornal com comentários políticos que não se

---

<sup>83</sup> Cf. MICELI, Sergio, op. cit.

<sup>84</sup> “Estatutos do Chaplin-Club”. *O Fan*, jan1929, n. 3, p. 4.

relacionassem unicamente ao cinema. Essa insistente recusa em não atrelar o Chaplin-Club e *O Fan* a qualquer projeto político nacional e sua determinação em restringir a atuação do grupo a uma exclusiva discussão estética sobre o cinema pode ter contribuído decisivamente para um negativo caráter de isolamento deliberado que acabou sendo atribuído ao cineclubes.

O que despertava o interesse do Chaplin-Club por esses intelectuais era um traço de suas personalidades que os aproximava aos cineclubistas: todos eles, além de homens de expressiva atuação pública e literatos prestigiados, eram também assumidos fãs de cinema. Ainda que muitos não demonstrassem interesse por discussões estéticas em torno dos filmes – do modo como era proposto pelo Chaplin-Club –, o gosto pelo cinema era uma característica comum de parte significativa dos escritores e cronistas brasileiros das primeiras gerações do século 20, fosse ele o mais convicto dos comunistas, o mais obstinado dos integralistas ou o mais irredutível dos liberais.

### **3.1. As críticas de Carlos Sussekind de Mendonça e Afrânio Peixoto ao Chaplin-Club**

No segundo semestre de 1929, o Chaplin-Club começava a conquistar uma repercussão que ia além dos informes noticiosos sobre a existência do cineclubes. Carlos Sussekind de Mendonça, um dos primeiros sócios contribuintes do cineclubes e primo de Plínio Sussekind Rocha, dedicou exclusivamente ao Chaplin-Club cinco crônicas de sua coluna “A vida intelectual”, publicadas no jornal *A Esquerda* entre 8 de agosto e 17 de setembro daquele ano.

Jurista renomado que também se ocupava da vida literária brasileira, tendo, inclusive, lançado um livro sobre cinema intitulado *Norma Talmadge e a expressão das emoções na cinematografia americana*, em 1923<sup>85</sup>, Carlos Sussekind de Mendonça, a despeito do vínculo familiar com um dos fundadores do cineclubes, passou rapidamente pelos elogios ao grupo e preferiu se ater à análise do que avaliava como contradições dos discursos dos cineclubistas. Uma atitude que acabava por revelar que a pequena parcela da intelectualidade brasileira que se dispôs a dialogar com o Chaplin-Club não apoiou integralmente as ideias sobre cinema defendidas pelo grupo.

Foram três os temas avaliados por Carlos Sussekind de Mendonça como os pontos fracos do pensamento dos cineclubistas: Charles Chaplin, cinema brasileiro e cinema falado.

---

<sup>85</sup> Cf. BARBARA, Vanessa e CONTI, André. “A máquina do tempo”. *Folha de São Paulo*, Ilustríssima, 20jun2010, pp. 4-5.

O articulista, em seu primeiro artigo sobre o Chaplin-Club, louvava a existência do cineclub como exemplar único no Brasil de um grupo de estudiosos que procurava valorizar o cinema como arte, enfrentando assim “o preconceito do cinema” que afirmava existir nos “nossos meios intelectuais”<sup>86</sup>. A essa altura, *O Fan* já chegara a seu quinto número, dando mostras suficientes da postura adotada pelos cineclubistas diante de diversas questões do meio cinematográfico. Além das resenhas e debates sobre os filmes em cartaz, o jornal já publicara ensaios teóricos sobre o roteiro cinematográfico, manifestações contra o filme falado, textos a favor do cinema brasileiro e, como não poderia deixar de ser, artigos em que os cineclubistas reafirmavam sua admiração por Charles Chaplin. O cineasta frequentava as páginas de *O Fan* por meio de traduções de matérias de publicações estrangeiras que noticiavam o andamento das filmagens do longa-metragem **Luzes da cidade**, encarado, como vimos no capítulo anterior, como marco de resistência do cinema silencioso diante da consolidação comercial dos *talkies* em Hollywood. O filme era também aguardado pelos cineclubistas por ser a obra que consagraria em definitivo o personagem Carlitos como a maior criação cinematográfica da história.

Como primeiro ponto aprofundado em seus artigos, Carlos Sussekind de Mendonça criticava a admiração por Charles Chaplin “imposta” pelo grupo como “condição primeira para o trato de qualquer problema cinematográfico”<sup>87</sup>. Entre outras críticas feitas ao cineasta e seus devotos, o autor compartilhava de uma opinião bastante comum àqueles que procuravam se distanciar do discurso quase unânime em torno da inquestionável genialidade do cineasta. Para ele, a propalada superioridade artística de Charles Chaplin era algo inconsciente ao próprio diretor, pois esta distinção teria sido antes forjada pelos apreciadores e críticos – principalmente os franceses – e apenas posteriormente incorporada ao seu discurso pessoal. De Chaplin mesmo, segundo o autor, só haveria sua intenção de fazer rir como grande comediante que era, apresentando filmes de qualidade irregular, ora excelentes, ora medíocres, mas nunca com a intenção de afirmar o imenso repertório de significações que muitos atribuíam a sua obra. Além disso, acrescentava Carlos Sussekind de Mendonça para o terror dos cineclubistas, a rejeição de Chaplin à novidade dos *talkies* era a manifestação da certeza de que seu personagem Carlitos não sobreviveria ao cinema falado.

Este parecer sobre o cineasta ia contra tudo aquilo que os cineclubistas acreditavam e defendiam, provocando uma pronta resposta do Chaplin-Club no número 6 de *O Fan*, de setembro de 1929, assinada por Octavio de Faria. Em defesa do cineasta, o cineclubista

---

<sup>86</sup> MENDONÇA, Carlos Sussekind de. “A vida intelectual”. *A Esquerda*, 8ago1929. Arquivo Mario Peixoto.

<sup>87</sup> MENDONÇA, Carlos Sussekind de. “A vida intelectual”. *A Esquerda*, 20ago1929. Arquivo Mario Peixoto.

argumentava que Chaplin, desde que passou a se pronunciar contra os *talkies* em recentes entrevistas sobre as filmagens de **Luzes da cidade**, demonstrava ter plena consciência da relevância de Carlitos para o cinema e de sua singularidade como criador cinematográfico. Além disso, segundo Octavio, a trajetória do personagem, desde suas primeiras aparições na década de 1910 até o longa-metragem **Em busca do ouro**, confirmava uma evolução que ia do mero tipo cômico a um herói trágico, ainda que nunca abdicasse completamente de sua comicidade. Em sua réplica, Octavio ainda prometia um estudo que romperia o silêncio dos cineclubistas sobre Chaplin e justificaria toda a admiração do grupo por sua obra. No entanto, admitia que a tarefa era difícil, diante da “complexidade da matéria, da leviandade que haveria de tratá-la sem base segura, sem conhecimentos mais gerais, sem toda a documentação que nos parece indispensável”<sup>88</sup>.

Carlos Sussekind de Mendonça, nos artigos seguintes de sua série dedicada ao Chaplin-Club, atacaria ainda o discurso positivo adotado pelos cineclubistas em relação ao cinema brasileiro, mais explícito a partir do lançamento de **Barro humano**, dirigido por Adhemar Gonzaga. O articulista se opunha a este cinema “que só eles conhecem”, argumentando contra os fatores apontados pelos cineclubistas como empecilhos para o desenvolvimento adequado do cinema brasileiro. Para o autor, não era a ausência de uma subvenção estatal nem a falta de comprometimento por parte dos exibidores os obstáculos para a prosperidade do cinema brasileiro, mas sim a “profunda incapacidade intelectual de seus realizadores”. Como solução, Carlos Sussekind apontava a literatura, os episódios históricos nacionais e as belezas naturais brasileiras como temas e cenários para as produções nacionais. Elencando, entre outros títulos, obras como *Os sertões*, de Euclides da Cunha, *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, e *O guarany*, de José de Alencar, afirmava que nelas se encontrava “o que mais se presta à animação cinematográfica”<sup>89</sup>. A recomendação não poderia ser mais contrária às propostas defendidas pelos cineclubistas. A adaptação literária, ainda mais quando valorizada pelo prestígio cultural que a obra emprestava ao filme, era um procedimento altamente condenado pelo Chaplin-Club em sua missão de afirmar o cinema como uma arte autônoma, com recursos estéticos e dramáticos suficientes para *inventar* seus próprios enredos e personagens.

Outro ponto questionado por Carlos Sussekind de Mendonça foi o empenho do Chaplin-Club em rechaçar o filme falado. O articulista admitia que, das campanhas em que se

---

<sup>88</sup> FARIA, Octavio de. “Chaplin julgado pelo sr. Carlos Sussekind de Mendonça”. *O Fan*, set1929, n. 6, p. 4.

<sup>89</sup> Cf. MENDONÇA, Carlos Sussekind de. “A vida intelectual”. *A Esquerda*, 17set1929. Arquivo Mario Peixoto.

envolveram os cineclubistas, essa era a mais justa e a que contava com sua identificação<sup>90</sup>. No entanto, ainda assim procurava desmontar ou relativizar todos os argumentos apresentados contra o filme falado nos textos de *O Fan*. Entre suas várias considerações, Carlos Sussekind afirmava que o valor prioritário que os cineclubistas atribuíram à câmera cinematográfica na concepção de um filme e seu discurso a favor da supressão dos intertítulos acabavam por apontar o desenvolvimento do cinema, contraditoriamente, em direção ao filme falado. A recusa à utilização de intertítulos nos filmes, como veremos ao longo deste trabalho, foi um dos temas tratados nas páginas de *O Fan* que contou com o dedicado empenho de Octavio de Faria. Para o cineclubista, a expressividade conquistada pela câmera cinematográfica em algumas obras recentes do cinema conferia ao filme uma narração exclusivamente visual, dispensando assim o uso de intertítulos como recurso narrativo. E, ao contrário do que sugeria Carlos Sussekind de Mendonça, essa autonomia da imagem em movimento em relação aos intertítulos, segundo o cineclubista, confirmava a vocação do cinema como arte silenciosa.

Das discussões travadas pelo Chaplin-Club em *O Fan*, Carlos Sussekind de Mendonça preferiu ficar distante dos temas que traziam “uma pronunciada preferência pelo ponto de vista técnico”<sup>91</sup>, afirmando que “nem tudo, todavia, que se agita nessas causas interessa à vida intelectual brasileira”. Mesmo não deixando explícito no texto, o articulista se referia ao debate em torno do emprego da câmera cinematográfica em **Aurora**, que congregou argumentos de Almir, Octavio e Plínio em longos textos que ocuparam grande parte das cinco primeiras edições de *O Fan*. Carlos Sussekind de Mendonça evidenciava, aqui, mesmo após criticar o “preconceito do cinema” ainda existente entre os intelectuais brasileiros, a sua pouca disposição em compreender a abordagem proposta pelo Chaplin-Club a respeito de questões que seus integrantes consideravam intrínsecas à expressão artística do cinema, reveladas, por exemplo, neste esforço em estabelecer uma tipologia do uso da câmera cinematográfica e compreender os seus efeitos estéticos, evidenciado pelo debate sobre **Aurora**.

Para Carlos Sussekind de Mendonça, o Chaplin-Club sobrepunha à “discussão artística” do cinema uma “discussão técnica”:

A crítica que todos eles fazem às películas exibidas nos nossos cinemas não se entende com a interpretação, com a maior ou menor dose de identificação que os artistas [atores] consigam revelar, já com as situações, já com os personagens.

---

<sup>90</sup> Cf. MENDONÇA, Carlos Sussekind de. “A vida intelectual”. *A Esquerda*, 4set1929. Arquivo Mario Peixoto.

<sup>91</sup> Cf. MENDONÇA, Carlos Sussekind de. “A vida intelectual”. *A Esquerda*, 8ago1929. Arquivo Mario Peixoto.

O que lhes interessa é que o filme tenha poucos letreiros, que se não divida em mais de duas partes, que a câmera surpreenda os ambientes e as criaturas em ângulos especiais (...)

É um cipoal de “clímax”, de “gags”, de “fade in”, de “close up”, que deixa a gente absolutamente “groggy”...<sup>92</sup>

A rejeição do articulista às reflexões do grupo acabava reafirmando, mesmo às avessas, que as críticas apresentadas pelos cineclubistas surgiam como um dado novo nas discussões sobre cinema no Brasil. Se as colocações de Carlos Sussekind de Mendonça a respeito de Charles Chaplin tinham, por um lado, o mérito de apontar a fragilidade de certos dogmas adotados pelos cineclubistas na defesa de seu ídolo, por outro, acabavam por revelar uma resistência que persistia entre muitos intelectuais em aceitar os filmes como obras de arte, passíveis de análises críticas do mesmo teor daquelas destinadas à literatura, à música e às demais artes tradicionais. A dúvida em relação à *consciência* que Charles Chaplin teria de si próprio como criador de uma obra artística trazia consigo um questionamento mais amplo: poderia o cinema ser considerado, de fato, arte? Ou ainda: eram os filmes realizados por homens cientes tanto de suas aptidões como artistas quanto dos resultados estéticos que desejavam imprimir em suas produções cinematográficas ou seriam eles meros técnicos, menos ou mais competentes no ofício de mobilizar plateias seduzidas pela imagem em movimento?

Esta era a questão central do debate que o Chaplin-Club desejou lançar no ambiente intelectual brasileiro da época. Em seus escritos, os cineclubistas se empenharam na defesa do filme como obra de arte e do diretor cinematográfico como seu criador primordial e incontestado. E, para tanto, não encontravam sentido na divisão apontada por Carlos Sussekind de Mendonça entre uma discussão “artística” e outra “técnica” sobre o cinema. Era por meio da análise destes aspectos ditos técnicos – roteiro, movimento e angulação de câmera, direção, entre outros – que o cineclubista procurava atribuir uma irreversível chancela artística ao cinema. A “incapacidade intelectual” dos realizadores, apontada por Carlos Sussekind de Mendonça como um dos problemas do cinema brasileiro, e que tomava por base a cultura letrada e o referencial literário como parâmetros de qualidade, era de natureza bastante diversa da *capacidade intelectual* que os cineclubistas queriam forjar a partir do debate promovido pelo cineclubista: críticos e diretores que compreendessem o cinema por suas condições intrínsecas de realização – uma análise que, na realidade, desprezava em muitos

---

<sup>92</sup> MENDONÇA, Carlos Sussekind de. “A vida intelectual”. *A Esquerda*, 27ago1929. Arquivo Mario Peixoto.

casos o conhecimento estritamente técnico, e buscava identificar uma manifestação estética proporcionada pela imagem em movimento.

Mesmo diante de um apoio que se ofereceu sempre de forma parcial, o Chaplin-Club não desistiu de trazer para o seu quadro de associados nomes prestigiados da intelectualidade ou, caso isso não fosse possível, ao menos ter seus escritos publicados em *O Fan*. No número 6, de setembro de 1929, o insistente cineclube reforçava sua intenção de contar com a colaboração dos intelectuais, publicando uma nota em que convocava os interessados em cinema a enviar artigos para o seu órgão oficial<sup>93</sup>.

O convite teve efeito no número seguinte, de janeiro de 1930, em que foi publicado o primeiro texto de um intelectual renomado escrito exclusivamente para o jornal. O autor era Afrânio Peixoto e sua crônica, intitulada “Josuísmo”, se valia da passagem bíblica sobre Josué, que teria feito o Sol parar, como metáfora para criticar a postura reativa dos cineclubistas diante de uma realidade que se impunha a despeito de suas vontades: o surgimento do filme falado como uma consequência irreversível do progresso do cinema<sup>94</sup>. O articulista convidado não citou um único título de filme ou nome de cineasta em seu texto, ou mesmo qualquer consideração específica sobre cinema. Preferiu arrolar seu extenso referencial de personalidades e ideias religiosas, científicas e literárias, em um estilo beletrista que contrastava fortemente com o tom dos artigos dos cineclubistas, de expressão mais direta e nada afeitos a uma adjetivação ornamental. Afrânio Peixoto recomendava aos integrantes do Chaplin-Club que, sendo eles ainda jovens, evitassem se comportar como velhos diante de uma realidade que se apresentava plena de possibilidades ainda desconhecidas. Um conselho por demais abstrato para os cineclubistas que assistiam apreensivos e contrariados às rápidas transformações que se anunciavam com o sucesso do filme falado.

### **3.2. Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Filho: o diálogo do cinema educativo com o Chaplin-Club**

No número 6 de *O Fan*, de setembro de 1929, o jornal dava destaque à Primeira Exposição de Cinema Educativo, realizada na Escola José de Alencar, no mês de agosto, por iniciativa dos educadores Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Filho. Para os cineclubistas, a oportunidade se mostrava auspiciosa para o reconhecimento intelectual do cinema, senão

---

<sup>93</sup> “Uma iniciativa”. *O Fan*, set1929, n. 6, pp. 1-2.

<sup>94</sup> Ver: PEIXOTO, Afranio. “Josuísmo”. *O Fan*, jan1930, n. 7, p. 1.

exclusivamente por sua dimensão artística, ao menos como um elemento novo da cultura humana. Era o estudo do cinema se estendendo para além dos limites do Chaplin-Club, como desejavam seus sócios, e ocupando o primeiro plano das análises de intelectuais e especialistas que se dispunham a avaliar sua aplicação no processo educacional. No texto, o cineclube informava ter assistido diversas projeções durante a exposição e destacava “o discurso inaugural do Sr. Jonathas Serrano e a conferência do Sr. Francisco Venâncio Filho”<sup>95</sup>, cujas reflexões revelariam significativa familiaridade com as ideias defendidas pelos cineclubistas. O interesse pelas abordagens apresentadas pelos educadores foi tanto que, pela primeira vez em *O Fan*, era possível ler um parecer minimamente favorável a respeito do filme falado:

Porque, para nós, que vemos no cinema, além de uma arte, um meio novo do homem se exprimir e de exprimir as realidades que o cercam, uma verdadeira língua pela qual se comunica com todos, não podemos acolher sem entusiasmo a iniciativa da educação pela imagem. Que as aulas do futuro sejam elas todas dadas por imagens é até um artigo de fé nosso. Que o caminho seja o que se está seguindo, o que nos aponta essa Exposição, nenhuma dúvida nos resta. E até mesmo o filme falado, concordamos, poderá encontrar uma aplicação para a sua atividade desempregada.

Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Filho eram intelectuais ligados ao círculo de pensadores católicos do final da década de 1920. Ambos eram professores do Colégio Pedro II e da Escola Normal do Rio de Janeiro<sup>96</sup> e, à época da exposição, Jonathas Serrano ocupava o cargo de subdiretor técnico de Instrução Pública do Distrito Federal, enquanto Francisco Venâncio Filho integrava os quadros da Associação Brasileira de Educação. Mais tarde, em 1931, os dois educadores lançariam o livro *Cinema e Educação*, e ao longo da década de 1930 teriam papel decisivo no modo como a realização de filmes educativos seria incorporada como iniciativa oficial do poder público.

A sintonia entre as convicções cinematográficas do Chaplin-Club e as propostas sobre cinema educativo apresentadas por Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Filho estava baseada na disposição que estes dois educadores demonstraram em dialogar com o ideário cinematográfico do grupo. Ao contrário de intelectuais como Carlos Sussekind de Mendonça e Afrânio Peixoto, que demonstraram indisfarçáveis reservas em relação às propostas do

---

<sup>95</sup> “Cinema educativo”. *O Fan*, set1929, n. 6, pp. 4-5. A citação seguinte é desse texto.

<sup>96</sup> Cf. CAMPELO, Taís, op. cit.

Chaplin-Club, Serrano e Venâncio Filho pareciam compartilhar da mesma convicção dos cineclubistas quanto a uma singularidade estética do cinema, que exigia uma nova postura intelectual por parte de quem se dispusesse a analisá-lo.

Se de um lado havia o esforço do Chaplin-Club em tentar estabelecer um referencial teórico que permitisse compreender o cinema enquanto produção artística autônoma, com elementos intrínsecos que justificariam sua autonomia em relação às demais artes, por outro lado havia a proposta desses educadores em avaliar a inserção do cinema no processo pedagógico a partir dessas mesmas características específicas elencadas pelos cineclubistas. Nos escritos de Francisco Venâncio Filho e Jonathas Serrano do final da década de 1920, figuravam reflexões sobre a concepção e a expressividade da imagem em movimento a partir das condições preestabelecidas pela câmera cinematográfica e a visão do diretor, temas caros às discussões do Chaplin-Club. Mesmo defendendo a utilização da palavra falada nos filmes educativos, esses dois pensadores não deixavam de concordar com os cineclubistas quanto à superioridade da imagem silenciosa como expressão artística. Era em torno da visualidade e do movimento como características essenciais da imagem cinematográfica que giravam as formulações dos dois grupos. Jonathas Serrano, em um artigo publicado em julho de 1929 no *Jornal do Commercio* sobre o uso de intertítulos nos filmes – que os cineclubistas chamavam de letreiros e o autor, de legendas –, deixa claro que, mesmo sendo a favor da fala sincronizada no filme educativo, reconhecia que o cinema prescindia da palavra para se afirmar plenamente como obra de arte:

O filme artístico ideal, na arte muda, seria (ou será) o que não exija legendas. A concatenação perfeita das cenas, os recursos do cenário [roteiro], os ângulos de câmera bastam para que os assistentes compreendam o enredo. (...)

Ainda assim, no que diz respeito ao filme educativo, a legenda pode ser com vantagem substituída pela palavra de comentário do professor, preparando o espírito dos alunos *antes da projeção*, explicando a própria fita *ao ser exibida* [grifos do autor] e, uma vez finda a exibição, completando-a com ligeira palestra (...) <sup>97</sup>.

O educador revelava, assim, estar ciente do debate que se dava nas páginas de *O Fan* quanto ao futuro do cinema a partir do surgimento do filme falado, uma vez que a palavra falada, na avaliação dos cineclubistas, comprometia severamente o tipo de cinema idealizado

---

<sup>97</sup> SERRANO, Jonathas. “O cinema educativo – O problema das legendas”. *Jornal do Commercio*, 27jul1929. Arquivo Mario Peixoto. A citação seguinte é desse texto.

pelo grupo, essencialmente visual, silencioso e sem a presença de nenhum recurso verbal acessório, fosse a palavra escrita dos intertítulos ou a palavra falada sincronizada. Na análise de Jonathas Serrano, o som aplicado ao filme educativo não comprometeria a fruição da imagem cinematográfica, que se daria ao espectador livre das interrupções provocadas pela inserção de intertítulos:

Interromper as cenas de projeção com a legenda é grave erro psicológico: desvia a atenção para o texto escrito, perturbando a visão que se concentrara no objeto ou local representado na tela, e substitui o processo literal ou de livro ao cinematográfico ou de pura visualização.

No caso de filme sonoro, este fará o papel do professor. Cena e legenda adequadas, sincronizadas perfeitamente, permitem a projeção contínua e a explicação do que se está vendo.

Ainda assim há que insistir sobre a restrição das legendas, quer escritas como letreiros, quer proferidas, no filme sonoro. O número de palavras deverá sempre ser o estritamente indispensável.

Para os cineclubistas, tanto Jonathas Serrano quanto Francisco Venâncio Filho demonstravam em seus escritos e palestras, ter uma “especial compreensão das verdadeiras possibilidades de um cinema educativo que não poderia nunca prescindir dos princípios gerais do cinema considerado como uma arte”<sup>98</sup>. Venâncio Filho, em artigo publicado no jornal *A Ordem*, de setembro de 1929, em que discorria sobre o cinema no processo educacional, apresentava vários pontos de contato entre seu raciocínio e as ideias dos cineclubistas. Ainda que apoiasse o cinema falado na educação, como seu colega Jonathas Serrano, demonstrava o mesmo apreço pelo cinema como expressão visual do movimento, afirmando que “o cinema [o filme educativo] deve ser cinema, isto é, só deve ser utilizado para aquilo em que o movimento seja fator essencial”<sup>99</sup>.

Venâncio Filho defendia a incorporação do filme educativo no ensino de diversas disciplinas, como matemática, ciências naturais e astronomia, porém, em outro momento de aproximação com as ideias do Chaplin-Club, fazia restrições ao ensino da história por meio do cinema, compartilhando da mesma rejeição que os cineclubistas tinham pelos filmes que baseavam seus enredos na reconstituição de episódios históricos. Para os cineclubistas, esses

---

<sup>98</sup> “Cinema educativo”. *O Fan*, set1929, n. 6, pp. 4-5.

<sup>99</sup> VENÂNCIO FILHO, Francisco. “Pictus orbis”. *A Ordem*, 25set1929. Arquivo Mario Peixoto. A citação seguinte é desse texto.

filmes eram pouco ou nada valorizados pelo mesmo motivo que os levavam a rejeitar as adaptações literárias. O cinema devia apresentar suas próprias histórias e personagens calcados principalmente nas situações da atualidade e em enredos originais. Os filmes não careciam da consagração já consolidada de obras literárias ou episódios históricos para afirmar sua condição de obra de arte. Além disso, os cineclubistas colocavam em dúvida a capacidade do cinema em reconstituir épocas passadas por meio da imagem cinematográfica, por maiores que fossem os esforços quanto à cenografia e à caracterização dos personagens. Francisco Venâncio Filho, ao analisar o filme educativo no ensino da história, revelava ter opinião semelhante:

Em história, o seu emprego, ao contrário do que possa parecer, deve ser discreto. Embora a técnica americana tenha chegado a requinte de restauração, conforme pensa autoridade insuspeita, o prof. Jonathas Serrano, o filme valerá para apresentar os lugares como estão hoje, onde se passaram os grandes acontecimentos históricos, porque, por mais exatas que pretendam ser estas evocações, fica sempre uma larga margem para aquilo que foi impossível reproduzir com veracidade das épocas passadas. Basta lembrar as deformações a que estão sujeitos muitos livros transpostos ao cinema. O filme histórico, este sim, será de agora por diante, dos acontecimentos que a câmera puder fixar.

Devido a esta proximidade de concepções sobre o cinema, tanto Francisco Venâncio Filho quanto Jonathas Serrano seriam colaboradores em *O Fan* nas últimas edições de 1930. Nos números 8 e 9, Venâncio Filho assinou uma coluna sobre cinema educativo que se pretendia fixa, após a reformulação editorial empreendida por Octavio de Faria, em que relatava as iniciativas na área em vários países do mundo. No primeiro artigo, destacava o trabalho do Instituto Internacional de Cinematografia Educativa, fundado na Itália em 1929, pela Liga das Nações, e uma experiência de utilização de filmes educativos com estudantes norte-americanos feita pela Eastman Teaching Films, da Kodak, em colaboração com a National Education Association. Venâncio Filho defendia ainda uma associação entre o educador e o cineasta para o desenvolvimento adequado do filme educativo, reforçando que “a educação, utilizando-se da cinematografia, não tem o direito de a despir de seus característicos de arte autônoma que é”, para satisfação dos integrantes do Chaplin-Club<sup>100</sup>.

---

<sup>100</sup> Cf. VENÂNCIO FILHO, Francisco. “Cinema educativo”. *O Fan*, jun1930, n. 8, pp. 24-29.

Em sua segunda participação em *O Fan*, no último número do jornal, Venâncio Filho tratava dos “talkies educativos”, destacando o filme falado como elemento novo para a educação – “o prazer de ouvir vendo os melhores mestres, por mais afastados que vivem de nós”, afirmava o educador. O artigo trazia comentários sobre filmes científicos sonoros exibidos nos estúdios da Gaumont, em Paris, e no Instituto Carnegie de Tecnologia, em Pittsburgh, nos Estados Unidos<sup>101</sup>.

As possibilidades que a incorporação definitiva do som trazia ao cinema também seriam o tema das reflexões de Jonathas Serrano apresentadas no artigo “A arte prodigiosa”, publicado neste mesmo último número de *O Fan*. Sem se deter especificamente sobre a relação entre *talkies* e cinema educativo, o educador avaliava o advento dos diálogos sincronizados como uma das muitas possibilidades de progresso técnico do cinema, uma arte que, segundo o autor, ainda vivia sua infância e não deveria ser aprisionada em “quadros rígidos fabricados pela nossa ilusão do definitivo”<sup>102</sup>. Jonathas Serrano colocava-se, a partir dessas reflexões, em franca oposição aos integrantes do núcleo fundador do Chaplin-Club, que, ainda em 1930, como veremos no capítulo 8, mesmo diante da consolidação do filme falado no mercado exibidor, recrudescia sua postura de rejeição aos *talkies*.

Diferentemente das críticas e conselhos de Carlos Sussekind de Mendonça e Afrânio Peixoto aos cineclubistas, as palavras de Jonathas Serrano não estavam publicadas em outro jornal, mas nas próprias páginas de *O Fan*, revelando que, no ambiente intelectual em que o Chaplin-Club procurou se estabelecer, foram os educadores os que mais sensibilidade tiveram para com as ideias do grupo. Apesar das eventuais discordâncias entre ambos, cineclubistas e educadores perceberam que a compreensão adequada do cinema exigia de todos eles a formulação de novos parâmetros de análise. Ainda que nenhum deles se valesse de, por exemplo, um conceito como *linguagem cinematográfica* para designar aquilo que procuravam identificar como intrínseco à concepção e à realização de um filme, o caminho percorrido já apontava para uma nova postura diante do estudo do cinema, notadamente distinta da adotada pelos demais intelectuais estabelecidos de sua época.

---

<sup>101</sup> Ver: VENÂNCIO FILHO, Francisco. “Cinema educativo – Talkies educativos...”. *O Fan*, dez1930, n. 9, pp. 26-27.

<sup>102</sup> SERRANO, Jonathas. “A arte prodigiosa”. *O Fan*, dez1930, n. 9, pp. 28-31.

## Capítulo 4 – O cinema brasileiro em *O Fan*

Em junho de 1929, durante sua estada em Paris, Octavio de Faria teve a oportunidade de entrevistar o cineasta Abel Gance. O diretor francês recebeu o jovem cineclubista em seu escritório, às vésperas de iniciar um novo projeto, o longa-metragem **La Fin du monde**<sup>103</sup>, e discorreu sobre seus futuros planos como cineasta, suas expectativas em relação ao filme falado e sobre a contribuição de Charles Chaplin ao cinema – temas que encabeçavam a lista das questões mais urgentes discutidas pelo Chaplin-Club naqueles idos de 1929.

O relato da entrevista foi publicado no número 6 de *O Fan*. Segundo Octavio, ainda no início de sua conversa com o diretor, a posição entrevistador e entrevistado foi habilmente invertida pelo tom “amável” de Gance e pelo interesse que o cineasta demonstrou por assuntos relacionados ao Brasil. Além de afirmar que tinha “simpatia por tudo que é latino” e elogiar a iniciativa de criação do cineclub, Gance desejava saber de detalhes sobre a economia cafeeira local e, logo em seguida, já se detinha em perguntas sobre a produção de filmes no país. Octavio foi questionado por que uma indústria cinematográfica ainda não havia se desenvolvido no Brasil – “num país rico como o seu”, argumentou o cineasta. Após este breve interrogatório, o cineclubista intuiu que teria que saciar outra curiosidade do seu ídolo francês: responder se o Chaplin-Club já havia produzido algum filme<sup>104</sup>.

Mesmo definindo que o seu principal modo de atuação seria através de uma contribuição crítica exigente e rigorosa, o Chaplin-Club não deixou de flertar, a seu modo, com a possibilidade do fazer cinematográfico. No terreno específico da atividade crítica, nunca foi objetivo do Chaplin-Club ocupar-se apenas da produção cinematográfica brasileira, pois, em seu discurso, o cineclub compreendia o cinema como uma arte universal e acima das nacionalidades e, por isso, deveria estender sua reflexão a todos aqueles filmes que contribuíssem para o seu desenvolvimento. Nos já mencionados “Estatutos do Chaplin-Club”, publicados em *O Fan* em janeiro de 1929, o Chaplin-Club deixava esclarecida qual a sua missão institucional no meio cinematográfico brasileiro. Nos três primeiros artigos do regimento, o cineclub apresentava seus “fins essenciais”:

Art. 1º – Acha-se fundado o Chaplin-Club, instituição brasileira destinada ao estudo e ao desenvolvimento do cinema.

---

<sup>103</sup> O filme estrearia na França em janeiro de 1931.

<sup>104</sup> Cf. FARIA, Octavio de. “Entrevistando Abel Gance”. *O Fan*, set1929, n. 6, pp. 1 e 5.

Art. 2 – O Clube considera-se fundado desde 13 de junho de 1928, com sede no Rio de Janeiro.

Art. 3 – O Clube visa o estudo do cinema como arte<sup>105</sup>.

Mais adiante, no artigo 10 do estatuto, o cineclube reforçava seu compromisso com o chamado cinema universal:

(...) não hostilizar ou favorecer sistematicamente cinema nacional ou cinema estrangeiro de qualquer nacionalidade, baseando-se essa prescrição no fato de o cinema ser um só, universal e internacional.

E no parágrafo 2 do mesmo artigo, o documento aprofundava alguns pontos apresentados, procurando localizar a participação do Chaplin-Club dentro dessa universalidade cinematográfica:

A afirmação, expressa no art. 10, de que o Clube não deve favorecer sistematicamente cinema nacional, diz respeito apenas à parte teórica da questão, isto é: críticas de filmes, opiniões sobre artistas, etc. Pelo contrário, é com a máxima simpatia que o Clube vê o movimento cinematográfico brasileiro e ele próprio não pensa ser senão uma parte desse movimento, dentro do qual se coloca. Reúne os seus esforços aos de todos os que lutam pela criação de uma nova cinematografia: a brasileira. Mas, como é sua opinião que uma crítica sincera pode vir a ser de grande utilidade, dá aos seus membros plena liberdade para criticar como bem lhes pareça o movimento cinematográfico nacional. E encontra a justificativa da sua política na ideia de que não há nada mais pernicioso do que o elogio incondicional ou sistemático e nada de mais útil do que o apontar de um defeito, a censura de um erro.

Nas páginas de *O Fan*, como visto no capítulo anterior, é notável o esforço dos cineclubistas em angariar apoio entre seus pares intelectuais para a legitimação do cinema como objeto de apreciação artística elevada, inserindo-o em um debate que levasse em conta os pressupostos estéticos intrínsecos a essa então nova arte. Porém, o caminho escolhido pelos cineclubistas, pelo menos aquele que podemos deduzir ao longo das nove edições de seu órgão oficial, revela que se eles acenaram mais fortemente para os literatos de seu tempo,

---

<sup>105</sup> “Estatutos do Chaplin-Club”. *O Fan*, jan1929, n. 3, p. 4. As citações seguintes são desse texto.

tampouco desprezaram aqueles que se propuseram a pensar mais de perto os rumos da atividade cinematográfica no Brasil.

Em um movimento paralelo ao que procurou estabelecer um diálogo com intelectuais como Alceu Amoroso Lima, Carlos Sussekind de Mendonça e Jonathas Serrano, o Chaplin-Club buscou a aproximação com as principais discussões travadas pelo meio cinematográfico brasileiro da época, notadamente as ideias defendidas pelos redatores da revista *Cinearte* sobre o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica brasileira, entre eles Adhemar Gonzaga, Álvaro Rocha, Mario Behring, Octavio Gabus Mendes, Paulo Vanderley e Pedro Lima. Comparando as reflexões sobre cinema brasileiro expressas em *O Fan* com a análise que Paulo Emilio Salles Gomes fez da campanha pelo filme nacional promovida por *Cinearte*<sup>106</sup>, percebemos que o alinhamento de ideias entre o Chaplin-Club e o grupo de *Cinearte*, mesmo que tenha se dado de forma parcial, apresenta evidentes pontos de identificação. E, principalmente, que a incorporação operada pelo Chaplin-Club da noção industrial de cinema divulgada por *Cinearte* se submete aos rigorosos paradigmas estéticos defendidos por seus integrantes.

A despeito da rigidez da postura ideológica assumida por alguns cineclubistas (principalmente depois da consolidação do filme falado no mercado exibidor brasileiro) e do alcance restrito que as ideias apresentadas pelo Chaplin-Club em *O Fan* tiveram, por ventura, entre os homens de cinema e os homens de letras naquele momento, seus pensamentos não deixaram de estar sintonizados e de contribuir com muitos dos parâmetros que estruturam a noção sobre o que e como deveria ser o cinema brasileiro.

Estas diretrizes para o cinema brasileiro se revelam por meio de propostas, orientações e reivindicações que, mesmo discordantes em diversos pontos entre grupos como os do Chaplin-Club ou de *Cinearte*, procuravam se fortalecer em seus aspectos consensuais e se pretendiam válidas para toda a produção brasileira de filmes, como avaliou Arthur Autran ao pesquisar as raízes históricas do pensamento industrial sobre cinema no Brasil entre os que se dedicaram a sua produção ou análise:

Acima das diferenças, a corporação encontrava-se unificada pela crença no papel fundamental da indústria, tornando-se um dos componentes ideológicos essenciais na cristalização da ideia e do discurso sobre o que é e o que deveria ser o cinema brasileiro.

---

<sup>106</sup> Minhas considerações a respeito do pensamento industrial sobre cinema brasileiro expresso em *Cinearte* se baseiam principalmente nas análises de Paulo Emilio Salles Gomes apresentadas em *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, mas levam também em conta as abordagens de Ismail Xavier sobre o tema no livro *Sétima arte: um culto moderno* e as de Arthur Autran no artigo “Pedro Lima em *Selecta*”. Ver referências completas dessas obras na Bibliografia.

Efetivamente, o pensamento industrial foi imposto por determinados setores da corporação ao seu conjunto em um processo lento, porém contínuo, que se estendeu da década de 1920 até a de 1980, determinando a referida unificação<sup>107</sup>.

Procurando ampliar sua atuação, os membros do Chaplin-Club desenvolveram algumas ações que apontavam em direção à prática cinematográfica, dialogando com os parâmetros defendidos por alguns setores ligados à produção de filmes, em especial o grupo de redatores da revista *Cinearte*. Nos escritos publicados em *O Fan*, destacam-se três conjuntos de textos que indicam como o cineclube negociou a inserção de suas propostas estéticas, para além da reflexão crítica, no meio cinematográfico brasileiro de então: 1) os roteiros escritos pelos associados, 2) os artigos sobre o longa-metragem **Barro humano** e 3) as seções de comentários sobre o circuito exibidor carioca. São textos em que os cineclubistas, sempre guiados por suas exigências estéticas, procuram debater questões relacionadas ao mercado de filmes no Brasil, comentando, ainda que de forma não sistemática e, na maioria das vezes, pouco aprofundada, sobre o circuito exibidor e as possíveis obrigações do Estado com a produção nacional de longas-metragens – dois assuntos que concentraram muito da atenção dos jornalistas de *Cinearte*.

Além desses três grupos de textos, merece atenção a presença de uma crônica sobre o filme **Limite**, publicada no último número de *O Fan*, de dezembro de 1930, enquanto o longa-metragem ainda se encontrava em fase de produção. O texto revela, em seus poucos parágrafos, uma série de valores – caros aos cineclubistas – que seriam investidos no filme de estreia de Mario Peixoto, configurando **Limite** como raro exemplar de um cinema esteticamente puro e desatrelado de compromissos comerciais.

Por meio desses textos, vemos que os objetivos do cineclube não se restringiam apenas aos encontros em sua sede e à divulgação de resenhas críticas em *O Fan*, mas que também incluíam o estabelecimento de estratégias – muitas vezes incipientes – a fim de ampliar seu raio de atuação junto a uma parcela da corporação cinematográfica. Ainda que não tenham resultado em ações práticas, muitos desses escritos revelam o modo como o grupo compreendeu o fazer cinematográfico naquele momento. Seja com a publicação de roteiros ou de artigos que solicitam uma participação mais ativa do Estado em questões relativas ao comércio cinematográfico, os textos de *O Fan* revelam que o Chaplin-Club incorporou alguns

---

<sup>107</sup> AUTRAN, Arthur. “O pensamento industrial cinematográfico brasileiro: ontem e hoje”. In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema e mercado*. São Paulo: Escrituras Editora, 2010, pp. 16-17.

pontos da concepção de cinema formulada por parte daqueles que se ocupavam do assunto no Brasil – notadamente, Adhemar Gonzaga, Pedro Lima e seus colegas de *Cinearte*.

De fato, o ideário estético defendido pelo Chaplin-Club iria marcar profundamente o modo como se daria sua participação. Portanto, compreender como o Chaplin-Club e *O Fan* viam o cinema brasileiro significa levar em conta seus paradigmas estéticos: uma combinação de referenciais europeus e norte-americanos cruzados com uma formação escolar católica que, ao ser incorporada ao cenário do cinema brasileiro que eles procuravam apreender, resultou em um pensamento complexo e, muitas vezes, ambíguo. Ideias que resistem a uma sistematização imediata, pois, do contrário, correm o risco de ser apenas parcialmente compreendidas.

Voltando à entrevista com Abel Gance e seu interesse pela produção de filmes no Brasil em 1929, Octavio de Faria acreditou ter se saído bem com a resposta que deu ao cineasta francês:

Sorrio e para não contar misérias de casa digo que já estamos começando a ter produção seguida, que já este ano temos um grande filme a apresentar: – “Boue humaine” [Barro humano].

Mas é preciso reagir e eu o interrompo quando sinto que vai me perguntar se nós do Clube já produzimos algum filme... Pergunto logo, como mandaria o livro dos “interviews”, pela “Fin du Monde”, a obra que vai começar agora<sup>108</sup>.

#### **4.1. Cinema amador e concurso de *scenarios***

Já no segundo número de *O Fan*, o Chaplin-Club convida seus associados à prática cinematográfica com uma nova seção dedicada à produção amadora de filmes. A coluna fica a cargo de Sérgio Barreto Filho, o mais recente sócio ingressado nos quadros do cineclube – e, como vimos no capítulo 1, provavelmente o único entre a sua fundação e a publicação deste número do jornal, já que *O Fan* não indica nenhum outro nome neste intervalo de tempo.

Como introdução ao tema, o novo integrante deixa claro a leitores e interessados que irá se ocupar da realização de filmes em moldes amadores, solicitando que a atividade seja encarada como um passatempo, diferenciando-se assim das exigências profissionais daqueles

---

<sup>108</sup>FARIA, Octavio de. “Entrevistando Abel Gance”, op. cit.

“que fazem do cinema um meio de vida”<sup>109</sup>. Sérgio Barreto Filho faz questão de lembrar que esse ambiente de amadorismo não impede que os filmes respeitem as normas da “Verdadeira Cinematografia”, e em seguida, apresenta uma relação de equipamentos que se encontram disponíveis no mercado para os aspirantes a realizadores. São câmeras e projetores portáteis, como a Cine-Kodak e a Pathé-Baby, e películas de formato reduzido, em 9,5mm e 16mm, para filmes que podem ser feitos “em casa, com os de casa e para os de casa”.

Sem perder de vista as informações técnicas, o articulista passa a considerações estéticas, sempre mantendo um tom de didatismo. Trata da escolha da história, de sua roteirização, das definições de enquadramento, dos trabalhos de laboratório – “que podem ficar a cargo de uma casa fotográfica qualquer” – e chega àquilo que considera como “os dez mandamentos” do cinema: a lei dos tipos.

A nossa irmã, um amigo, a nossa namorada, um colega de faculdade, os nossos empregados, todos podem ser artistas [atores] nos nossos filmes, contanto que não fujam à Lei dos Tipos. (...) Se um indivíduo se parece com um assassino, por melhor que ele seja, só poderá fazer o tipo de um assassino. Se parece um padre, por pior que seja, terá que fazer um padre<sup>110</sup>.

A expectativa do novo membro, expressa no início da coluna, é de que, em um futuro breve, os associados possam vir a exhibir seus trabalhos e apreciar os dos colegas em projeções realizadas na sede do cineclube. Para tanto, termina seu texto prometendo voltar no próximo número com mais informações sobre a realização amadora de cinema.

No entanto, essa primeira participação de Sérgio Barreto Filho em *O Fan* seria também a sua única. No número 3, publicado em janeiro de 1929, uma nota informa aos leitores que não haveria mais a coluna sobre cinema amador e que Sérgio havia se desligado do Chaplin-Club “por divergências de orientação”<sup>111</sup>. A nota convida os leitores que se interessaram pelo assunto a acompanharem o articulista em *Cinearte*, revista onde ele passara a escrever sobre cinema amador desde novembro de 1928<sup>112</sup>.

---

<sup>109</sup> BARRETO FILHO, Sérgio. “Os fans-films”. *O Fan*, out1928, n.2, pp. 1-2. As citações seguintes são desse texto.

<sup>110</sup> A defesa da “lei dos tipos” como um parâmetro orientador da realização cinematográfica também seria um dos motivos das discordâncias entre Sérgio Barreto Filho e os membros fundadores do Chaplin-Club, como veremos no capítulo 5.

<sup>111</sup> “Uma explicação”. *O Fan*, jan1929, n.3, p. 1.

<sup>112</sup> Sérgio Barreto Filho, que já havia publicado esporadicamente em *Cinearte*, estreou a coluna “O desenvolvimento do cinema de amadores no nosso país” no número 144, de 28 de novembro de 1928. Ele assinou os textos da seção até 1933, ano de seu falecimento, mantendo durante o período uma profícua correspondência com leitores de diferentes regiões do Brasil que se dedicavam à realização amadora de filmes. A correspondência recebida por Sérgio Barreto Filho de seus leitores encontra-se reunida no Arquivo Cinédia.

Para os leitores de *O Fan*, não ficariam esclarecidos os porquês das alegadas diferenças. Em uma longa carta escrita por Octavio de Faria a Sérgio Barreto Filho<sup>113</sup>, fica evidente que por “divergências de orientação” está a proposta de Sergio em estimular a produção de filmes amadores entre os associados. Para Octavio, uma vez que o cineclubista tinha como missão primordial o debate estético sobre cinema – e que seus objetos de culto eram, primordialmente, as produções norte-americanas e europeias –, uma realização amadora de filmes afastaria o Chaplin-Club tanto do seu caminho teórico quanto das suas pretensões de inserção numa prática cinematográfica que o cineclubista considerava internacional em suas condições de concepção e produção. Se havia chances da realização de filmes fazer parte das atribuições do cineclubista, não seria com uma produção de caráter “doméstico”, como a proposta por Sérgio, que essa atividade se daria. Na carta, Octavio tentava esclarecer a Sérgio Barreto Filho como enxergava a diferença entre o fã de cinema e o amador:

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

Na concepção do cineclubista, o fã ideal de cinema não era o admirador deslumbrado por astros, estrelas ou o enredo de um filme, e tampouco o amador e entusiasta que, desejando se aproximar da experiência da realização, se lançava a ela da maneira que fosse possível. Para Octavio, ser fã significava assumir uma postura crítica diante do cinema, comprometida com uma constante reflexão sobre as questões estéticas propostas pelo filme e com o desenvolvimento do cinema como arte.

Dispensando os *amadores* e com o objetivo de atrair o que considerava ser os verdadeiros *fãs* de cinema, na mesma primeira página do número 3 e acima da breve nota sobre a saída de Sérgio Barreto Filho, o Chaplin-Club lançava aos associados seu primeiro

---

<sup>113</sup> A carta, de 4 de novembro de 1928, é composta de 43 páginas manuscritas. A citação seguinte é desta carta. Arquivo Cinédia.

concurso de *scenarios*<sup>114</sup>. Nesta convocatória, muito provavelmente redigida por Octavio, devido à proximidade do estilo de redação com seus textos, o autor enfatiza que a elaboração de um *scenario* revela “sutilezas” que escapam ao exercício da crítica cinematográfica. Para os cineclubistas, o *scenario* se configuraria, portanto, como um elo entre os conceitos teóricos e sua aplicação prática na realização de filmes.

Octavio de Faria defendia que era a partir das reflexões sobre o *scenario* que se apresentavam as questões estéticas prioritárias daquilo que classificava como cinema moderno. O cineclubista elegia a escrita do roteiro como exercício fundamental para identificar e delimitar uma estética específica do cinema, que o definiria como uma arte possuidora de uma linguagem própria e autônoma em relação às artes tradicionais. Em resumo, Octavio defendia que, uma vez o diretor reunindo em si a concepção do roteiro e a realização do filme, a câmera seria o narrador cinematográfico por excelência. E acrescentava que a narração cinematográfica deveria se dar de forma exclusivamente visual, desprezando qualquer recurso estilístico alheio à imagem em movimento. Começava aí uma longa argumentação contra a presença da palavra nos filmes. A essa altura de 1928, quando publicado o ensaio, o alvo principal seria a palavra escrita, que persistia em se intrometer entre as imagens na forma de intertítulos – resíduos, segundo o autor, de uma teatralidade e de uma literatura presentes no cinema dos primeiros tempos, mas que a evolução dos filmes saberia dispensar definitivamente com o desenvolvimento da narrativa cinematográfica<sup>115</sup>.

É a partir deste terreno estético bem delimitado que é publicada a convocatória para o concurso de *scenarios* em *O Fan*. Diferentemente de Sérgio Barreto Filho, que se contentaria em mostrar aos de casa os filmes feitos pelos de casa, os objetivos deste concurso eram bem mais ambiciosos. O Chaplin-Club não escondia que cogitava, “assim que fosse possível”, a produção própria de filmes – intenção oficializada no artigo 11 de seus estatutos. E para tanto, na avaliação dos cineclubistas, o contexto do cinema brasileiro da época lhe era bastante favorável:

Instituindo esse concurso, baseia-se também o Clube no fato de, estando a indústria cinematográfica brasileira em franco andamento, ser possível que aos *scenarios* dos membros do Clube recorram os produtores para realizar seus filmes. O autor dispendo

---

<sup>114</sup> *Scenario* era o termo comumente utilizado à época para designar aquilo que entendemos hoje por roteiro cinematográfico. Como veremos em seguida e com maiores detalhes no capítulo 6, o termo ganha uma significação mais complexa nas reflexões dos cineclubistas, especialmente nos textos de Octavio de Faria.

<sup>115</sup> Cf. FARIA, Octavio de. “O *scenario* e o futuro do cinema”. *O Fan*, ago1928 - jan1930, nn. 1-7.

da sua obra livremente, pode empregá-la desse modo, com vantagens para si próprio, para o Clube e para o cinema nacional<sup>116</sup>.

Que indústria cinematográfica era essa? Como bons fãs de cinema, os fundadores do Chaplin-Club eram assíduos leitores de *Cinearte* e estavam impregnados dos valores divulgados pela campanha em benefício do cinema brasileiro encabeçada pelos jornalistas Adhemar Gonzaga e Pedro Lima. O primeiro, desde os tempos em que escrevia para a revista *Para Todos...*, e o segundo, ainda quando integrava a redação da revista *Selecta*<sup>117</sup>, já se ocupavam dos temas relacionados à produção cinematográfica brasileira, procurando agregar em torno de seus escritos os interesses de diversos setores que se dedicavam à atividade, com especial atenção ao setor de produção envolvido com filmes de enredo. Nas páginas de *Cinearte*, naquele final da década de 1920, suas ideias em torno do tema amadureceram e, entre reivindicações ao poder público e orientações a produtores e realizadores de diversas regiões do país, lançaram mão de várias estratégias a fim de delinear aquilo que acreditavam ser o melhor caminho para a consolidação de uma indústria cinematográfica brasileira. Resumidamente, baseavam-se no sistema de produção hollywoodiano de longas-metragens de ficção, do qual privilegiaram algumas características, como as filmagens em estúdio, a consolidação de um *star system* e um sofisticado esquema de publicidade. Tomando as conquistas de Hollywood como um norte para suas ideias, Adhemar Gonzaga e Pedro Lima procuravam compreender alguns procedimentos desta indústria e consideravam a viabilidade de aplicá-los no mercado cinematográfico brasileiro de então.

O pessoal de *Cinearte*, por sua vez, também não ficou indiferente ao surgimento do Chaplin-Club. Com uma breve nota publicada na edição de 18 de julho de 1928, a revista dava as boas-vindas aos cineclubistas<sup>118</sup>. Duas edições depois, colocava em termos mais claros como entendia a possível contribuição do cineclube ao cinema brasileiro:

(...) tomamos a liberdade de sugerir para o programa do clube, se já não é realmente do pensamento dos seus componentes, um movimento em prol da nossa indústria de cinema.

Nada mais admirável para um fã de cinema do que fazer cinema, colaborar para a confecção de um filme, seja ele realizado aqui ou na China.

---

<sup>116</sup> “Concurso do cenário”. *O Fan*, jan1929, n. 3, p. 1.

<sup>117</sup> Ver: AUTRAN, Arthur. “Pedro Lima em *Selecta*”, op. cit.

<sup>118</sup> Cf. “Cinearte”. *Cinearte*, 18jul1928, ano III, n. 125, p. 4.

Um clube de cinema é um clube que deixa transparecer, pelo nome escolhido, um programa elevado, não tem decerto uma função decorativa.

Pode realizar muito, repetimos, inclusive a criação de verdadeiros intelectuais de cinema. E, naturalmente, onde terão mais probabilidades para a aplicação de suas ideias senão na indústria do país? Não é patriotismo, é verdade<sup>119</sup>.

*Cinearte* também elegeu o roteiro como peça fundamental da produção cinematográfica. Porém, os valores do cinema americano cultuados pelos jovens do Chaplin-Club pareciam se diferenciar sensivelmente daqueles apreciados pelo grupo capitaneado por Adhemar Gonzaga e Pedro Lima. Em sua empreitada pela legitimação intelectual do cinema, o culto ao estrelismo de Hollywood, a valorização de superproduções com cenografias suntuosas e outros tantos assuntos mundanos que deleitavam os fãs de cinema da época ficariam de fora do quadro de interesses do Chaplin-Club. Como, por exemplo, as enquetes para “adivinhar nomes de estrelas ou verificar qual o galã mais popular”, frequentes nessas publicações – tipo de concurso que o Chaplin-Club rejeitava e não promoveria em *O Fan*, por se tratar de “futilidades cinematográficas”<sup>120</sup>.

Sem novos integrantes incorporados ao cineclube, restava ao próprio Octavio de Faria inscrever o primeiro – e único – roteiro participante do concurso. *Reincidência*, composto por 26 sequências e publicado em quatro partes entre os números 4 e 7 de *O Fan*, contava a história de Silvio, um bandido frequentador do submundo de Chicago que, depois de assassinar um homem durante um assalto a uma residência com o seu comparsa Haroldo, muda-se para Nova York decidido a se afastar da criminalidade. Logo conhece Helena, com quem se casa e inicia uma nova vida – mais estável e dentro da lei. No entanto, seu antigo parceiro de crimes o reencontra em Nova York e começa a importuná-lo. Chantageando Silvio, Haroldo ameaça contar a sua esposa sobre o passado do antigo companheiro. Mais tarde, passa a frequentar a residência do casal, subjugando Silvio e assediando sexualmente Helena. Depois de muitos enfrentamentos dramáticos entre os três personagens, o roteiro termina em uma sequência de tribunal em que Silvio é condenado à pena de morte por ter assassinado Haroldo com uma facada.

A intenção aqui não é analisar o enredo escrito por Octavio de Faria, mas chamar atenção para dois aspectos do roteiro que teriam influência decisiva caso algum produtor

---

<sup>119</sup> “Cinearte”. *Cinearte*, 1ago1928, ano III, n. 127, p. 4.

<sup>120</sup> Cf. posição expressa no artigo 191 dos estatutos. Ver: “Estatutos do Chaplin-Club”. *O Fan*, jan1929, n.3, pp. 4-6.

brasileiro se interessasse por sua realização: o local onde se desenvolve a ação do filme e a decupagem definida pelo cineclubista.

Uma das regras do concurso era de que não havia restrição nem ao assunto nem ao lugar em que se passasse a história do *scenario*. Isso contrariava uma das frequentes recomendações dos redatores de *Cinearte* aos aspirantes a roteiristas ou realizadores cinematográficos: evitar enredos que se passassem fora do Brasil, pois ofereciam evidentes dificuldades de produção. Em *Reincidência*, Octavio de Faria localiza seus personagens em Chicago e Nova York, com direito a cenas de multidão nas ruas e tomadas na ponte do rio Hudson, satisfazendo assim a admiração que ele e os demais cineclubistas tinham pelas metrópoles americanas retratadas nos filmes, pelas temáticas do homem urbano anônimo e pelos chamados *filmes de underworld*<sup>121</sup>. E apesar dos nomes dos personagens não serem ingleses, o autor, na pequena introdução que acompanha o roteiro, montou um *casting* fictício composto totalmente de atores de Hollywood, “para facilitar o trabalho de imaginação do leitor – e o meu”<sup>122</sup>.

Octavio classifica de “arqui-nacionalismo” a objeção que um colega faz ao fato da história se passar em terras estrangeiras. E lembra que mesmo consciente da impossibilidade de realizar o filme com o elenco imaginado, não abriria mão de Richard Barthelmess para o papel do protagonista Silvio. Caso não pudesse contar com o astro de **David, o caçula** (Tol’able David, Henry King, 1921) e **Lírio partido** (Broken blossoms, D.W. Griffith, 1919), ambos filmes admirados pelos cineclubistas, Octavio se contentaria em substituí-lo por Richard Arlen, protagonista de **Fidalgas da plebe** (Ladies of the mob, William Wellman, 1928), outro longa que recebera críticas bastante positivas do Chaplin-Club.

Quanto à decupagem, ainda que este termo não fosse utilizado pelos cineclubistas, eles já dominavam toda uma nomenclatura para indicar enquadramentos, movimentos de câmera e trucagens. Esclarecendo ao leitor que a “nomenclatura técnica é a americana”, Octavio se vale de termos como *close up*, *middleshot*, *fade in* e *lap dissolve to*<sup>123</sup>, entre outros, mas esclarece que sua primeira intenção ao divulgar esse roteiro é confirmar a viabilidade da aplicação – ainda que parcial – de sua *teoria da continuidade absoluta*. Apresentada no artigo “O scenario e o futuro do cinema”, essa teoria tratava da possibilidade de uma história ser narrada

---

<sup>121</sup> A expressão *filmes de underworld*, frequentemente utilizada pelos cineclubistas, designava aquele tipo de filme com histórias e personagens do submundo do crime. O uso do termo se popularizou a partir do filme **Paixão e sangue** (1927), de Josef von Sternberg, cujo título original em inglês é **Underworld** e conta a história de gangsteres em Chicago. O filme ocupou o quinto lugar dos cinco melhores de 1928, em votação promovida pelo Chaplin-Club entre seus associados. Ver: “Concursos”. *O Fan*, jan1930, n. 7, p. 1.

<sup>122</sup> FARIA, Octavio de. “Reincidência – scenario de um filme”. *O Fan*, abr1929, n. 4, p. 4. As citações seguintes são desse texto.

<sup>123</sup> *Lap dissolve to*: termo equivalente à fusão entre dois planos.

cinematograficamente por meio de um único plano de duração ininterrupta. Não à toa, o roteiro de *Reincidência* é oferecido aos leitores de *O Fan* como a terceira parte deste artigo, sendo, portanto, um evidente desdobramento de suas argumentações teóricas.

Pelo tom levianamente ambicioso e, às vezes, autoirônico com que Octavio de Faria introduz seu roteiro aos leitores de *O Fan*, é possível supor que o cineclubista realmente não considerava a possibilidade de *Reincidência* ser, de fato, produzido. O que mais lhe interessava era provar que muitas de suas proposições conceituais eram passíveis de aplicação na realização cinematográfica, estendendo à confecção de um roteiro o exercício de reflexão estética que o Chaplin-Club iniciara em seus ensaios e resenhas.

*O Fan* não trouxe notícias sobre novos roteiros inscritos no concurso. No número 5, com o Chaplin-Club contando já com seis sócios efetivos que se juntaram ao núcleo fundador, além de oito sócios contribuintes<sup>124</sup>, o jornal volta a ceder espaço para a publicação de roteiros, desta vez inaugurando uma seção chamada *O pequeno cenário*.

O texto convidava o associado a *scenarizar* suas ideias em poucas sequências – “uns de 3 ou 4 cenas, outros de 40 ou 50, não importa”<sup>125</sup> – e não instituía o caráter de concurso. O propósito era que esses roteiros fossem lidos por seus autores nas sessões oficiais do Chaplin-Club. O convite ainda acrescentava:

Se num ano [o Chaplin-Club] conseguir 500 ou mais desses ensaios – e 500 é uma bagatela!... – já se terá margem para a realização de verdadeiros estudos cinegráficos. Sem instituir o caráter de concurso, apenas consagrando uma parte do tempo de suas sessões à leitura desses trabalhos, foi pensamento do Chaplin-Club que um entendimento mais amplo entre os seus sócios tornaria muito mais eficaz a cooperação para o fim comum do que o estabelecimento da concorrência.

Logo em seguida, Octavio de Faria publicava como exemplo de um pequeno *cenário* um roteiro de sua autoria chamado *Estudo n. 1*. No número seguinte, depois do jornal informar que o cineclubista já havia recebido vários roteiros – sem especificar a quantidade –, era publicado *Interior e Cidade*, escrito por Paulo Mello, recentemente convertido de sócio contribuinte para sócio efetivo. Até o número 9 de *O Fan* seriam publicados mais quatro

---

<sup>124</sup> Como informado no capítulo 1, os primeiros sócios efetivos do Chaplin-Club são: Aluizio Coutinho, Annibal da Rocha Nogueira Junior, José Jacques Salles, Josué de Castro, Julio de Castilhos Penafiel e Walter Benevides. Não considerando, nesta relação, os nomes de Sérgio Barreto Filho e Sebastião Dias, que se desligaram do cineclubista pouco tempo após o ingresso. Ver: “Chaplin-Club”. *O Fan*, jun1929, n. 5, p. 1.

<sup>125</sup> FÁRIA, Octavio de. “O pequeno cenário”. *O Fan*, jun1929, n.5, p. 1. As citações seguintes são desse texto.

pequenos *scenarios*<sup>126</sup>. *Destino*, apresentado no número 7, era de autoria de Claudio Mello, enquanto os demais teriam outra vez Octavio de Faria como autor.

O *scenario* manteve-se então, para a maior parte dos integrantes do Chaplin-Club e em especial para Octavio de Faria, como um dos principais temas em torno do qual estruturavam suas análises e suas críticas. Um elo consistente entre a concepção de uma ideia cinematográfica e sua realização. Para os cineclubistas, o roteiro cinematográfico era a garantia para que um filme pudesse alcançar uma dimensão artística e, para tanto, tinha como princípio e fim resguardar a supremacia do diretor como autor incontestado de sua obra.

#### **4.2. Barro humano: o Chaplin-Club em demanda do seu cinema brasileiro**

Em comparação à quantidade de resenhas dedicadas às produções estrangeiras publicadas em *O Fan*, não foram muitos os títulos brasileiros que ganharam espaço, atenção e críticas mais aprofundadas do Chaplin-Club nas páginas de seu órgão oficial. No entanto, essas poucas resenhas permitem avaliar como os cineclubistas submetiam as produções brasileiras aos seus parâmetros de análise, declarando abertamente que tipo de filme era digno de apreciação crítica ou de pertencer ao cinema brasileiro que o Chaplin-Club pretendia apoiar.

Neste sentido, mantiveram um movimento pendular com as ideias defendidas por *Cinearte*, às vezes se aproximando e por outras se distanciando do esforço nacionalista de Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, que procuravam celebrar a maior parte das produções locais no terreno da ficção, a fim de dar um caráter mais concreto à almejada indústria cinematográfica brasileira que defendiam. O lema “todo filme brasileiro merece ser visto”, que sintetizava a postura militante assumida pelos redatores de *Cinearte*, não contava com uma adesão irrestrita por parte dos jovens do Chaplin-Club.

Voltando à vasta análise que Paulo Emilio Salles Gomes realizou sobre a campanha pelo cinema brasileiro em *Cinearte*, em especial lembrando a atenção que a revista dispensou aos aspectos econômicos da discussão, veremos que o Chaplin-Club procurou tocar nos mesmos pontos levantados por Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, porém de forma muito episódica ou tangencial. Das duas principais reivindicações econômicas de *Cinearte* que

---

<sup>126</sup> *Pelo cinema mudo*, roteiro-manifesto de Octavio de Faria contra o filme falado, não foi publicado na seção destinada aos pequenos *scenarios*, mas entra aqui na contagem por se tratar de um roteiro para um filme curto publicado em *O Fan*. Ver: FARIA, Octavio de. “Pelo cinema mudo”. *O Fan*, jun1929, n. 5, pp. 1 e 6.

Paulo Emilio destaca em seu texto – a isenção para o filme virgem e a obrigatoriedade de exibição do filme brasileiro<sup>127</sup> –, a primeira foi defendida com maior ênfase pelo Chaplin-Club nas poucas ocasiões em que se ocupou do assunto.

As escolas de cinema e os cavadores, duramente criticados por *Cinearte*, foram solenemente ignorados pelos cineclubistas, que preferiram se concentrar quase que exclusivamente nos caminhos e descaminhos do filme de enredo brasileiro, abrindo uma importante exceção, como vimos no capítulo anterior, para o cinema educativo. A única menção aos filmes de cavação feita por um articulista de *O Fan*, e ainda assim de forma indireta, está em um texto do educador Francisco Venâncio Filho, em que o autor condena o desperdício de película com a quantidade excessiva de “filmes de propaganda” feitos no Brasil, que se contentariam apenas em mostrar o “implacável e inevitável Governador e séquito” em poses semelhantes às fotografias publicadas na imprensa<sup>128</sup>.

**Morfina** (Francisco Madrigano e Nino Ponti, 1927-1928) foi o primeiro longa-metragem brasileiro a ganhar uma resenha exclusiva em *O Fan*. Para o autor do texto – não assinado –, a produção paulista, com suas cenas de “incesto, ninfomania, safismo e outras belezas”<sup>129</sup>, não se prestava a uma crítica cinematográfica, mas sim a uma avaliação do ponto de vista da moral. O filme era comparado a um dos “piores atentados feitos ao cinema”: o filme falado. Posto no mesmo grupo que **Vício e beleza** (Antônio Tibiriçá, 1926), outro longa produzido em São Paulo que também apresentava cenas eróticas e abordava o consumo de drogas, **Morfina** era sumariamente excluído do grupo das produções brasileiras que o Chaplin-Club desejava valorizar por meio de sua atuação crítica:

O cinema nacional, nesse caminho, irá rolar baixo demais para ser considerado alguma coisa. O caminho que o americano seguiu – e em que venceu – foi outro... Nada nos impede de segui-lo também. Nada nos falta para isso. Se “Morfina” está no rol dos filmes brasileiros é preciso riscá-lo logo. Antes que seja tarde...

A missão que os cineclubistas atribuíam a si próprios ao ingressarem na crítica cinematográfica – e que tinha em Octavio de Faria seu maior defensor – era a de orientar e “disciplinar esses talentos que vivem por aí dispersos a se perderem em mil filmes que todos juntos não valem nada”<sup>130</sup>. E as “muitas regras, muitas teorias”<sup>131</sup> que o Chaplin-Club

---

<sup>127</sup> GOMES, Paulo Emilio Salles, op. cit., p. 322.

<sup>128</sup> VENÂNCIO FILHO, Francisco. “Cinema educativo”. *O Fan*, jun1930, n. 8, p. 29.

<sup>129</sup> “Morfina”. *O Fan*, ago1928, n. 1, p. 2. As citações seguintes são desse texto.

<sup>130</sup> FARIA, Octavio de. “Aurora – Em resposta ao Snr. Plinio Sússekind Rocha”. *O Fan*, abr1929, n. 4, p. 3.

pretendia aplicar ao cinema brasileiro tiveram grande contribuição do pensamento e das propostas de Octavio.

Na recepção crítica a **Barro humano**, a relação entre o *scenario* e sua realização cinematográfica voltaria a ser objeto das considerações do cineclubista, que tentaria adequar suas propostas teóricas à apreciação de uma produção cinematográfica local.

Nos momentos em que se ocupou de **Barro humano**, Octavio procurou identificar as causas que resultaram no desencontro entre o roteiro e a realização do filme. O cineclubista creditou os principais obstáculos enfrentados pelos produtores do longa-metragem a um setor que já vinha sendo há bastante tempo alvo de críticas e solicitações de *Cinearte*: o Estado. No caso, as críticas se dirigiam mais exatamente à negligência do poder estatal por não intervir mais decisivamente nos assuntos cinematográficos. Em paralelo, os distribuidores do filme também foram apontados pelo cineclubista como um dos responsáveis pela descaracterização da obra, ao impor às cópias comercializadas a inclusão de intertítulos que não existiam na versão original do roteiro.

**Barro humano** não foi o único filme brasileiro festejado pelo Chaplin-Club. Vale lembrar que **Braza dormida** (Humberto Mauro, 1928) e **Limite** foram outros dois longas de ficção nacionais que ganharam destaque em *O Fan*, com comentários elogiosos<sup>132</sup>. E ainda que **Braza dormida** tenha satisfeito mais plenamente alguns dos ideais estéticos do cineclubista, por Humberto Mauro haver concentrado em si a autoria do argumento, do roteiro e a direção do filme, foi **Barro humano** o longa que maior espaço conquistou no jornal.

Os cineclubistas não esconderam o encantamento pela bem-sucedida aventura no terreno da produção cinematográfica empreendida por Adhemar Gonzaga e sua turma de *Cinearte*. Como vimos, a revista havia noticiado a fundação do Chaplin-Club em duas edições de 1928. Mais tarde, em abril de 1929, o número 4 de *O Fan* agradecia a Adhemar Gonzaga por ter presenteado o Chaplin-Club com o livro *The house that shadows built*, de Irwin Will, sobre o produtor de filmes Adolph Zukor, um dos fundadores da Paramount Pictures<sup>133</sup>. No entanto, um dos momentos da relação Chaplin-Club e *Cinearte* mais comemorados pelos cineclubistas foi o convite feito pelos produtores de **Barro humano** para que participassem de uma projeção do filme feita exclusivamente para equipe e conhecidos. A sessão aconteceu em maio de 1929, nos estúdios de Paulo Benedetti, produtor do filme, antes da cópia ser lançada nos cinemas.

---

<sup>131</sup> “O Fan”. *O Fan*, ago1928, n. 1, p. 1.

<sup>132</sup> Ver: FÁRIA, Octavio de. “De ‘Sally dos meus sonhos’ a ‘Braza dormida’”. *O Fan*, abr1929, n. 4, p. 1 e “Limite”. *O Fan*, dez1930, n. 9, pp. 75-79

<sup>133</sup> “Agradecendo”. *O Fan*, abr1929, n. 4, p. 1.

No número 5, de junho de 1929, *O Fan* comemorava exultante em nota publicada na primeira página:

Na noite de 23 de maio realizou-se a primeira sessão “d’avant-garde” no Brasil. E alcançou-se logo uma significação muito maior da que se costuma conseguir em França. Porque nela não se viu apenas um filme inédito ou a versão integral de um grande filme. Viu-se muito mais, viu-se o primeiro filme brasileiro. Viu-se “Barro humano”<sup>134</sup>.

O discurso do cineclubes quanto ao caráter inaugural de **Barro humano** na cinematografia brasileira alinha parcialmente seus integrantes àquela “profissão de fé ideológica”<sup>135</sup> que o pesquisador Jean-Claude Bernardet, em seu ensaio *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, identificou em diversos historiadores da cinematografia nacional, como Alex Vianny, Paulo Emilio Salles Gomes e Vicente de Paula Araújo. Segundo Jean-Claude, estes autores apresentaram abordagens panorâmicas da história do cinema brasileiro baseadas em uma linha temporal construída quase que exclusivamente sobre datas e ocorrências relacionadas à produção ficcional de longas-metragens.

O momento de recepção do Chaplin-Club a **Barro humano** é historicamente muito anterior à publicação dessas histórias do cinema a que se refere Jean-Claude Bernardet. Entretanto, a postura dos cineclubistas já anunciava alguns dos posicionamentos ideológicos consolidados pela geração futura, que privilegiaria a produção em detrimento de outros setores da atividade cinematográfica – como a exibição, a distribuição e a recepção crítica e de público – e também a ficção em relação a outras categorias de produção – o filme documentário, o educativo ou o registro doméstico, por exemplo. Entretanto, vale aqui ressaltar que, como é possível verificar a partir das edições de *O Fan*, tanto o setor de exibição quanto a produção de filmes educativos ou amadores concentraram parte das atenções do Chaplin-Club, ainda que essas abordagens tenham sempre obedecido à rigidez de suas diretrizes estéticas.

Se os cineclubistas tinham consciência de que **Barro humano** não era a primeira produção cinematográfica brasileira, pois não ignoravam a existência de um longa pernambucano como **A filha do advogado** (Jota Soares, 1926) ou do paulista **Fogo de palha** (Joaquim Canuto Mendes de Almeida, 1926), foi, no entanto, o filme de Adhemar Gonzaga que elegeram como exemplar inaugural do tipo de cinematografia que desejavam apoiar.

---

<sup>134</sup> “Agradecendo”. *O Fan*, jun1929, n. 5, p. 1.

<sup>135</sup> Cf. BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2008, pp. 25-26.

Evidenciando, assim, sua identificação com uma produção calcada essencialmente em um roteiro cinematográfico original e que tentava atender às exigências estilísticas e estéticas defendidas pelo cineclubes, principalmente àquelas referentes à valorização de um enredo contemporâneo, que apresentava uma trama de personagens urbanos e elegia a câmera – e não os intertítulos ou os diálogos sincronizados – como a verdadeira narradora da história.

**Barro humano** seria o assunto de mais dois textos neste número 5 de *O Fan*. Vale lembrar que, como visto no capítulo 1, esta edição do jornal ficou a cargo quase que exclusivamente de Plínio Sussekind Rocha, já que Octavio de Faria se encontrava em Paris. Plínio, como é possível verificar a partir das correspondências trocadas com Octavio de Faria, demonstrava maior interesse em afinar o discurso do Chaplin-Club sobre cinema brasileiro com o de *Cinearte*, a ponto de solicitar a Octavio que “qualquer questão referente ao cinema brasileiro” em *O Fan* ficasse sob seu absoluto critério<sup>136</sup>. Sem entrar em detalhes, Plínio justificava seu pedido após criticar o colega por ter publicado o artigo “Cinema russo e cinema brasileiro”, no número 2 do jornal, de outubro de 1928. No texto, Octavio ensaiava uma comparação entre os investimentos do governo russo na produção cinematográfica com a situação bastante diversa do cinema brasileiro, excluído dos interesses estatais<sup>137</sup>. Sem explicar o porquê, Plínio acreditou que a publicação deste artigo teria comprometido as relações do cineclubes com o grupo de *Cinearte*. O espaço dedicado a **Barro humano** no número 5 de *O Fan*, portanto, parecia desejar reverter este quadro.

Na crônica “Em demanda do cinema brasileiro ou vendo ‘Barro humano’ nos estúdios da Benedetti Film”, Aluizio Bezerra Coutinho faz um relato impregnado de lirismo sobre a sessão promovida por Paulo Benedetti. No texto, entre diálogos imaginários com a lua e referências implícitas ao filme **O Grande desfile** (King Vidor, 1925), um dos mais celebrados entre os cineclubistas e cujo título original é **The Big parade**, o autor revela seu entusiasmo pelo desenvolvimento do cinema brasileiro a partir do caminho apontado pela realização de **Barro humano**:

A gente fica assim, sem saber de que se encanta mais. Na tela prateada, desfila uma big parade de possibilidades imensas (...).

---

<sup>136</sup> Carta Plínio Sussekind Rocha a Octavio de Faria, escrita em 20 de fevereiro de 1929. Arquivo Mario Peixoto.

<sup>137</sup> FARIA, Octavio de. “Cinema russo e cinema brasileiro”. *O Fan*, out1928, n. 2, pp. 1 e 3.

E a gente fica pensando na terra da gente e se enchendo de vaidade por tudo que a gente está vendo, e por tudo que a gente não vê, mas sabe que pode fazer, para maior alegria da gente mesmo<sup>138</sup>.

Aluizio festeja a oportunidade de poder ver o filme sem os intertítulos “pleonasticamente esclarecedores”, valorizando a experiência de travar contato com o filme sem as alterações impostas por exigências do mercado cinematográfico. O autor delinea, assim, uma linha divisória entre o cinema como arte e o cinema como mercadoria, estabelecida a partir de parâmetros comerciais que desvirtuam o filme de seu fim original: ser apreciado como uma obra de arte. Apesar da admiração por Hollywood e da compreensão de que ali se encontrava o grande laboratório em que se engendravam as conquistas do cinema moderno que tanto apreciavam, a oposição entre arte e indústria ganharia cada vez mais força nos discursos dos cineclubistas. E a chegada do filme falado às salas de cinema do Rio de Janeiro viria intensificar essa visão anticomercial do grupo.

Na avaliação de Aluizio, a imposição de intertítulos ou a redução do tempo de duração de um filme por parte dos distribuidores, a fim de adequá-lo a um formato mais comercial, seriam concessões que o cinema-arte desafortunadamente fazia à indústria. E sessões exclusivas como a promovida nos estúdios da Benedetti Film vinham sanar esse problema. Segundo o autor, o contato com a cópia integral do filme durante a projeção permitia ao espectador “compreender em toda extensão o pensamento do artista”.

Em outro artigo sobre **Barro humano** publicado no número 5 – não assinado, mas provavelmente escrito por Plínio Sussekind Rocha –, o autor não evita o tom comemorativo, e por isso afirma dispensar momentaneamente o rigor de sua exigência crítica. O objetivo, neste momento, como faz questão de lembrar ao leitor, não é fazer crítica de cinema, mas celebrar a existência do filme, ou seja, a concretização do projeto de cinema do grupo de *Cinearte*:

Procurar medir o grau cinematográfico do filme é ficar aquém de sua significação. É esquecer a estupenda odisséia do seu ano e meio de elaboração. É ficar insensível à força extraordinariamente afirmativa com que “Barro humano” fala de nossa mocidade<sup>139</sup>.

---

<sup>138</sup> COUTINHO, Aluizio Bezerra. “Em demanda do cinema brasileiro ou vendo ‘Barro humano’ nos estúdios da Benedetti Film”. *O Fan*, jun1929, n. 5, p. 4. As citações seguintes são desse texto.

<sup>139</sup> “O que é o cinema brasileiro – ‘Barro humano’”. *O Fan*, jun1929, n. 5, p. 3. As citações seguintes são desse texto.

Em seguida, o texto procura destacar **Barro humano** do pequeno universo das produções brasileiras que chegavam às telas naqueles anos finais da década de 1920. Para o autor, não interessa tanto creditar **Barro humano** como o marco zero de uma cinematografia especificamente brasileira, o que recaía numa “forma mesquinha” de nacionalismo. Plínio compreendia que **Barro humano** ia além dos limites da nacionalidade de sua produção e contribuía para aquilo que denominou de “cinema fenômeno-universal”.

Para o cineclubista, o filme de Adhemar Gonzaga, ao lado de **Braza dormida**, fazia com que o cinema brasileiro adquirisse sua maturidade estética:

“Braza dormida” [veio] nos afirmar que o nosso cinema não era mais aquele pimpolho mal educado a quem perdoavam as gracinhas terríveis como “Morfina” e “Vício e beleza”, ou as ingenuidades tolas como “A filha do advogado” e “Fogo de palha”. “Braza dormida” nos revelou que ele, de há muito, já atingira a idade da consciência. “Barro humano” vem nos mostrar como o rapazinho se fez homem<sup>140</sup>.

Plínio, ainda que procurasse consagrar o feito de seus colegas de *Cinearte*, não deixou de apontar alguns problemas na realização de **Barro humano**. No entanto, procurou eximir seus produtores de qualquer responsabilidade por algum resultado final insatisfatório. O excesso de intertítulos na cópia comercializada tratava-se de imposição por parte das agências distribuidoras. E os evidentes defeitos técnicos – “uma certa deficiência de movimentações de câmera, de fusões, de ‘flous’, dos recursos técnicos, em geral, do cinema moderno” – era devido às “impossibilidades materiais”. A responsabilidade aqui recaía sobre o governo brasileiro e a taxaço imposta ao filme virgem – a mesma aplicada às cópias de películas estrangeiras trazidas pelos distribuidores para a exibição no país. A medida encarecia a importação do material negativo para os produtores brasileiros, limitando a quantidade de película disponível para as filmagens.

No número 6 de *O Fan*, de setembro de 1929, com Octavio de volta ao Brasil e já tendo assistido ao filme de Adhemar Gonzaga, o cineclubista publica um novo artigo sobre **Barro humano**, ressaltando que dessa vez se trata de uma crítica. Na resenha, Octavio considera o roteiro de Paulo Vanderley superior à realização de Adhemar Gonzaga, “muito

---

<sup>140</sup> A metáfora do rapazinho que amadurece seria futuramente incorporada pelo historiador Alex Viany em seu livro *Introdução ao cinema brasileiro*, publicado em 1959. Segundo Viany, o “rapazinho” recém-amadurecido levaria seu primeiro tombo, pouco tempo depois, com a consolidação do filme falado pela indústria cinematográfica, e daria ainda muitos tropeços, no decorrer das crises enfrentadas. Ver: VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC, Instituto Nacional do Livro, 1959.

perfeita tecnicamente, mas muito objetiva”<sup>141</sup>, e destaca o trabalho do roteirista como a principal contribuição do filme para o cinema brasileiro:

“Barro humano” é um filme nacional. É também um filme. E é sobretudo um cenário... As interpretações são todas notáveis, a direção é muito boa, a fotografia por vezes ótima, tudo muito bem, mas o que sobressai realmente e eleva “Barro humano” às alturas de um grande filme nacional é o cenário. Só *verá* [grifo do autor] realmente “Barro humano” quem ler o seu cenário. Quem lhe estuda os detalhes, os símbolos sempre felizes, a continuidade agradável e ainda suas possibilidades.

Segundo Octavio, no roteiro de **Barro humano** não havia um único “subtítulo”<sup>142</sup> escrito pelo autor. Aquilo que da realização do filme não correspondia ao *cenário* de Paulo Vanderley é mais uma vez atribuído às determinações das agências distribuidoras, que impuseram os intertítulos, e ao governo brasileiro, insensível às necessidades da produção cinematográfica no país:

Quando no cenário não há um só subtítulo o filme apresenta volta e meia explicações e comentários literários completamente inúteis. Por outro lado ainda as dificuldades materiais de nosso meio, onde o governo, além de não auxiliar, só cuida de taxar com impostos exorbitantes a matéria prima indispensável, impediram a perfeita realização do cenário tal como foi concebido. Todas as fusões indicadas, a maioria das movimentações de máquina, não puderam ser feitas (...)

Verdade é que há também a observar que muitas cenas que não agradam em cheio seriam evidentemente refilmadas (basta ver a “maquillage” dos atores nessas sequências) se o preço do filme virgem não fosse o despropósito que é. A culpa é do governo, apenas – e mais uma vez.

**Barro humano** seria ainda objeto de comentários de mais dois cineclubistas. No número 7 de *O Fan*, de janeiro de 1930, Almir Castro e Annibal Nogueira Junior publicaram suas avaliações retrospectivas sobre os filmes exibidos em 1929. Em seus artigos, ambos elencaram suas produções, diretores e atores preferidos, procurando avaliar o conjunto de

---

<sup>141</sup> FARIA, Octavio de. “Barro humano”. *O Fan*, set1929, n. 6, p. 5. As citações seguintes são desse texto.

<sup>142</sup> Como veremos no capítulo 6, os articulistas de *O Fan* apresentavam em seus textos uma distinção, bastante convencional à época, entre subtítulos – os textos informativos que contextualizam as cenas – e títulos falados – os intertítulos com as falas dos personagens. Naturalmente, havia indicação de títulos falados no roteiro de **Barro humano**.

lançamentos do ano que terminara. Um ano bastante difícil para os cineclubistas, em que começavam a vivenciar a contragosto o sucesso dos *talkies* no circuito exibidor carioca.

Para Almir Castro, enquanto o cinema americano jogava fora anos de desenvolvimento ao aderir tão entusiasticamente ao filme falado, o Brasil, com **Barro humano** – e **Braza dormida**, também sempre lembrado – persistia no caminho correto:

Se para os outros países, 1929 foi o ano mau, o ano dos *talkies*, ele foi o ano bom do Cinema Brasileiro. Se houve filmes detestáveis como “Otários” [Acabaram-se os otários, Luiz de Barros, 1929] e “Veneno Branco” [Luiz Seel, 1929], houve também uma “Braza dormida” e um “Barro humano” que vieram mostrar que no Brasil já se faz cinema<sup>143</sup>.

Em sua análise retrospectiva, Annibal Nogueira Junior concordava com o colega:

Assim, 1929 foi muito ingrato, exceto para o cinema brasileiro, que viu os seus dois primeiros filmes verdadeiramente dignos desse nome... E, fica-nos de consolo a esperança que, para o futuro, extinta a maluquice dos “movietone” e “vitaphone”, a sétima arte retome o seu caminho interrompido...<sup>144</sup>

Todo o esforço teórico do Chaplin-Club, que elegera **Barro humano** como uma concretização prática de seus ideais no meio cinematográfico brasileiro, se encontrava ameaçado desde o segundo semestre de 1929 pela consagração do filme falado no circuito exibidor do Rio de Janeiro. Os cinemas da Cinelândia, que contavam com uma frequência fiel dos cineclubistas, iniciavam sua adesão aos *talkies* e afastavam para as salas menos prestigiadas da cidade os filmes silenciosos.

### 4.3. Expulsos do quarteirão Serrador

Os rapazes do Chaplin-Club, que chegavam ou ainda estavam por chegar à casa dos vinte anos quando fundaram o cineclube, iniciaram seus exercícios de cinefilia em um circuito exibidor tomado pelo cinema estrangeiro, notadamente o hollywoodiano, em um momento que o empresário Francisco Serrador ampliava o parque exibidor carioca, construindo em um

---

<sup>143</sup> CASTRO, Almir. “1929”. *O Fan*, jan1930, n. 7, p. 2.

<sup>144</sup> NOGUEIRA JUNIOR, Annibal. “Retrospecto”. *O Fan*, jan1930, n. 7, p. 8.

vasto terreno localizado ao fim da Avenida Rio Branco, outrora ocupado pelo antigo Convento d’Ajuda, um conjunto de edificações com grandes salas de cinema que mais tarde ficaria conhecido como Cinelândia. Novos cinemas como Capitólio, Glória, Império, Odeon e Pathé-Palace, inaugurados entre 1925 e 1928, vinham se juntar às antigas salas da Rua da Carioca, da Avenida Rio Branco e dos subúrbios, ampliando o parque exibidor da cidade e procurando oferecer ao público algo próximo ao padrão luxuoso dos palácios de cinema existentes em cidades como Londres e Nova York desde o final da década de 1910<sup>145</sup>.

Ao menos nas páginas de *O Fan*, os discursos em defesa da obrigatoriedade de exibição do filme nacional ou os negócios que distribuidoras estrangeiras fechavam com os exibidores brasileiros não foram prioridade entre as questões discutidas pelo Chaplin-Club. Em *Cinearte*, ao contrário, era frequente a menção às leis protecionistas que os governos europeus promulgavam a favor das cinematografias nacionais, a fim de proteger seu mercado da concorrência do produto norte-americano<sup>146</sup>.

A única ocasião em que o tema da obrigatoriedade da exibição de filmes brasileiros garantida por leis protecionistas surgiu em *O Fan* foi no mencionado artigo “Cinema russo e cinema brasileiro”, de Octavio de Faria. No texto, o articulista, mesmo enfatizando não ter simpatia pelo comunismo, parabenizava a iniciativa do governo soviético por ter assumido o cinema como um assunto de Estado. E, em seguida, chamava a atenção do governo brasileiro, solicitando o investimento de capitais públicos na atividade e deixando claro para que tipo de cinema reivindicava este apoio:

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

Saberá o governo [brasileiro] que o cinema nos Estados Unidos é a terceira ou quarta indústria em importância? E que só o que nos falta são capitais e é proteção contra o exibidor que não quer pôr no cartaz o filme nacional porque já sabe que o público não entra, preferindo ir ver qualquer outra coisa que tenha rótulo estrangeiro? (Aliás, o público tem uma certa razão. O que se exhibe de filmes nacionais? É “Vício e beleza”. É

---

<sup>145</sup> Ver: GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras – 100 anos de cinema no Rio de Janeiro*, op. cit.

<sup>146</sup> Ver, por exemplo, nota da seção *Cinema Brasileiro* de *Cinearte*, publicada em 1928, em que Pedro Lima noticia um acordo firmado entre o governo italiano e a UFA para a produção de filmes “em larga escala” e elogia o estabelecimento de medidas protetoras pelo Estado, então submetido ao regime fascista do ditador Benito Mussolini, com o objetivo de fomentar a produção cinematográfica local. Cf. “Cinema brasileiro”. *Cinearte*, 8ago1928, ano III, n. 128, pp. 6-7.

“Morfina”. Entretanto, todos nós sabemos que existem outros... Porque, então, não são mostrados ao público? (...)”<sup>147</sup>

Ainda que a obrigatoriedade de exibição não voltasse a ser tratada em *O Fan*, os exibidores seguiram aparecendo no jornal como alvos constantes dos integrantes do Chaplin-Club. Plínio Sússekind Rocha atribuía aos exibidores, em conjunto com a crítica, “a missão de educar o gosto do público”<sup>148</sup>. Em textos da seção *Comentários*, publicada na primeira edição, de 1928, mas que retornaria sem muita regularidade nos números seguintes, os cineclubistas dirigiam suas solicitações diretamente ao setor de exibição.

Na seção publicada no número 1, Almir Castro criticava os donos das salas pela “mania” de exhibir filmes com apelo erótico – pornográfico, nas palavras de Almir – como **Morfina e Beijo que mata** (*Le baiser qui tue*, Jean Choux e Dr. T. Malachowski, 1929). Condenava diretamente o Sr. Vital R. de Castro, do Parisiense, que colocava fotos de “mulheres nuas” nos cartazes de entrada do cinema, a fim de atrair os passantes para filmes que nem sequer apresentavam aquelas imagens. Para Almir, a estratégia do exibidor fazia com que a fachada do Parisiense se parecesse “à porta de um engraxate”<sup>149</sup>.

Plínio Sussekind Rocha, por sua vez, lamentava o procedimento de alguns exibidores em desmembrar o filme em partes, incluindo intervalos entre sua projeção. E Almir Castro reclamava da aquisição por parte do Capitólio de uma Vitrola Ortofônica Auditorium, naquela que talvez tenha sido a única referência mais detalhada feita por um integrante do Chaplin-Club sobre o acompanhamento musical em uma sala de cinema carioca:

Para rivalizar com os números de palco dos outros cinemas a empresa Paramount arranjou para o Capitólio um atrativo, a Vitrola Ortofônica Auditorium (...) Como está sendo aplicada agora, funcionando apenas nos intervalos, ainda passa, se bem que seja desnecessária, pois a orquestra do Capitólio é ótima; mas que não tenham a ideia de

---

<sup>147</sup> Ver: FARIA, Octavio de. “Cinema russo e cinema brasileiro”. *O Fan*, out1928, n. 2, pp. 1 e 3. No texto, a participação que Octavio atribui à indústria cinematográfica na economia norte-americana parece bastante superestimada. Esta avaliação era também compartilhada pelos redatores de *Cinearte* e, para ambos os grupos, a despeito de averiguações mais rigorosas, se mostrava útil para sustentar seus discursos a favor da valorização do cinema no Brasil. No livro *Economic control of the motion picture industry*, publicado em 1944, a autora Mae D. Huetting informa que, levando-se em conta que a participação de uma indústria na economia de um país é dimensionada pelo volume de capital movimentado em seus negócios, a indústria cinematográfica não se encontrava nem mesmo entre as 40 principais dos Estados Unidos, sendo superada pelos investimentos e rendimentos de setores como hotelaria, empresas de crédito, tabaco, bebidas alcoólicas, entre outros. Os dados que sustentam a avaliação de Huetting se referem ao ano de 1937, mas ainda assim é possível questionar a posição de “terceira ou quarta indústria em importância” dispensada ao cinema norte-americano por Octavio em 1928. Ver: HUETTING, Mae D. “Economic control of the motion picture industry”. In: BALIO, Tino (ed.). *The american film industry*. The University of Wisconsin Press, 1985. O artigo é um resumo do livro *Economic control of the motion picture industry*, de 1944.

<sup>148</sup> ROCHA, Plínio Sússekind. “Comentários”. *O Fan*, ago1928, n. 1, p. 1.

<sup>149</sup> CASTRO, Almir. “Comentários”. *O Fan*, ago1928, n. 1, p. 1. As citações seguintes são desse texto.

repetir o que fizeram em “A viúva alegre” [The Merry widow, Erich von Stroheim, 1925] e na primeira sessão de “A dama das camélias” [Camille, Fred Niblo, 1926], acompanhando pedaços dos filmes com trechos cantados... Isso não se concebe numa casa que, desde sua inauguração, vem sempre apresentando melhoramentos... Cinema é cinema...

A partir do segundo semestre de 1929, com o sucesso de filmes como **Melodia da Broadway** e **Fox Movietone follies** (David Butler, 1929), as críticas aos exibidores se concentrariam unicamente na questão das mudanças drásticas de programação que a chegada dos *talkies* provocava nas salas de cinema. Neste capítulo, a atenção dispensada à rejeição do Chaplin-Club ao filme falado visa analisar como os cineclubistas compreenderam as transformações ocorridas no mercado exibidor carioca neste período de transição. As considerações estéticas e os conceitos aplicados pelos integrantes do cineclube contra o filme falado serão abordados no capítulo 8.

O impacto dos *talkies* no mercado exibidor carioca começaria a restringir a oferta de filmes silenciosos, provocando protestos cada vez mais virulentos do Chaplin-Club contra a novidade, além de alguma lamentação pela expulsão do cinema silencioso das salas que os cineclubistas costumavam frequentar<sup>150</sup>. Ainda assim, em um novo texto – não assinado – da seção *Comentários*, o Chaplin-Club reconhecia a contragosto o talento empresarial do exibidor Francisco Serrador em se antecipar à concorrência na adaptação de suas salas ao filme falado:

Mais uma vez revela-se o tino comercial do Sr. Serrador... É impossível imaginar aproveitamento maior de uma novidade do que o que ele fez antes de todos os outros e sem que ninguém o soubesse acompanhar. Quando chegaram todos, o leite da vaca faladeira estava quase esgotado.

O mais engraçado de tudo, porém, é que mais uma vez falou-se no Sr. Serrador como “o grande benfeitor do cinema no Brasil”, o “iniciador dos principais melhoramentos do nosso meio cinematográfico”... coisa que, acrescentam alguns, sem malícia... “ele condescenderá em continuar a ser...”<sup>151</sup>

---

<sup>150</sup> Os pesquisadores João Luiz Vieira e Rafael de Luna nos lembram de que a adaptação do circuito exibidor brasileiro ao filme falado não se deu de forma imediata, mas se prolongou entre os anos de 1929 e 1934. Cf. VIEIRA, João Luiz e FREIRE, Rafael de Luna. “Em busca do sucesso (a qualquer preço): a era dos estúdios”. In: *Filme Cultura*. Rio de Janeiro: Centro Técnico Audiovisual, n. 52, out2010, p. 12.

<sup>151</sup> “Comentários”. *O Fan*, jan1930, n. 7, p. 8. As citações seguintes são desse texto.

Neste mesmo texto, mais adiante, o autor queixava-se de que aos apreciadores do cinema silencioso restavam se contentar com as reprises ou os “talkies emudecidos”. A esperança recaía sobre os filmes alemães de G.W. Past, Fritz Lang e Walter Ruttmann e outras produções da UFA, prometidas pela distribuidora Urania-Film, e possíveis lançamentos no Brasil de alguns títulos da Metro-Goldwin-Mayer, “que é hoje na América quem mais cuida das cópias mudas de seus ‘talkies’”.

Ao mesmo tempo em que se apegavam à crença de que o público brasileiro rejeitaria o “*slang* americano” e de que o idioma inglês se configuraria como uma barreira intransponível para a manutenção do cinema falado no Brasil, os cineclubistas publicavam em *O Fan* notícias e comentários traduzidos da imprensa estrangeira sobre uma apregoada retração dos *talkies* no mercado norte-americano, depois de passada a febre da novidade. A partir de artigos e declarações de críticos e jornalistas estrangeiros, a festejada “instabilidade dos talkies” se baseava em dados – nunca reproduzidos no jornal – de pesquisas e enquetes feitas com o público de cinema. Segundo seus resultados, o filme falado seria mais uma moda passageira, pois algumas salas dos Estados Unidos que haviam aderido aos *talkies* estariam à míngua, sentindo os prejuízos da redução do público. Os espectadores, depois de saciado seu gosto pela novidade, estariam voltando aos filmes silenciosos<sup>152</sup>.

Em dezembro de 1930, no número 9 de *O Fan*, começava a enfraquecer, ainda que estivesse presente como forma de resistência, o discurso de esperança na retomada do mercado de exibição pelo cinema silencioso e no possível desinteresse do público pelo filme falado. Na seção *Comentários*, o Chaplin-Club reconhecia estatisticamente as transformações por que passava o circuito exibidor do Rio de Janeiro:

A temporada de 1930 representa um grande sucesso do ‘falado’ junto ao nosso público.

(...)

O Capitólio de 21 de abril a 21 de setembro só precisou exibir 12 filmes. O ano passado, nesse mesmo período, teve de passar 22 filmes – quase o dobro. (Em 1928: 24; em 1927: 28).

Os exibidores parecem satisfeitos. (...) E no prato-sucesso das “três semanas do Capitólio” com “duas de Império” e “molho nos bairros”, já começam a considerar a partida ganha, o problema do público definitivamente resolvido. Quando ele começar a escassear é só tirar de novo para fora os cartazes de “Alvorada do amor” [The Love parade, Ernst Lubitsch, 1929]. O Capitólio encherá de novo.

---

<sup>152</sup> “A instabilidade dos talkies”. *O Fan*, jan1930, n. 7, p. 8.

E, sobretudo, que não se fale em filme silencioso!...<sup>153</sup>

O Chaplin-Club, pelo menos até esta última edição de *O Fan*, recusou-se a considerar a partida ganha. O cinema defendido pelos cineclubistas resistiria como arte, a despeito dos filmes falados. A estes lhes sobrariam a pecha de cinema-diversão, devido aos exemplos mais bem-sucedidos de *talkies* conhecidos até então: os filmes-revistas norte-americanos. Na avaliação dos cineclubistas, Hollywood era tomada pela “invasão de bárbaros”<sup>154</sup> oriundos dos espetáculos da Broadway.

Como veremos mais detalhadamente nos capítulos seguintes, o cinema que o Chaplin-Club cultuava, e que se depurava há anos com a contribuição do talento de cineastas e roteiristas que aprenderam a admirar, tinha como ideal alcançar uma forma narrativa essencialmente visual, em que todos os outros elementos, incluídos aí os intertítulos, os enredos empoeirados da velha literatura, a *mise en scène* teatral e o acompanhamento musical sucumbiriam à soberania narrativa do diretor e de sua principal ferramenta: a câmera cinematográfica.

#### 4.4. Limite: o Brasil e o cinema universal

Ao longo de 1930, o Chaplin-Club percebera que os *talkies* não se restringiam apenas aos filmes-revistas e que os diretores elogiados pelo grupo já aderiam progressivamente às produções faladas. As críticas, claro, eram quase sempre desfavoráveis, mas os cineclubistas passaram a procurar o que do cinema que haviam aprendido a valorizar ainda sobrevivia nesses novos *talkies*. Na resenha para o filme **Prodígio das mulheres** (*Wonder of women*, 1929), por exemplo, o diretor Clarence Brown, muito apreciado pelos cineclubistas por filmes como **A Carne e o diabo** (*Flesh and the devil*, 1926), continuava com “o direito de se considerar um cineasta”<sup>155</sup>. Para Octavio de Faria, autor da resenha, o filme “não tem Greta Garbo, mas tem ‘cinema’”. O único defeito de **Prodígio das mulheres** era ser falado em suas últimas três partes.

Na crítica de **A Patrulha da madrugada** (*The Dawn patrol*, Howard Hawks, 1930), Octavio de Faria dá pistas de qual era esse “cinema” que via resistir nos *talkies*:

---

<sup>153</sup> “Comentários”. *O Fan*, dez1930, n. 9, pp. 12-13.

<sup>154</sup> Ver: FARIA, Octavio de. “Transformações do mundo pelo cinema sonoro”. *O Fan*, dez1930, n. 9, pp 64-74.

<sup>155</sup> FARIA, Octavio de. “Prodígio das mulheres”. *O Fan*, jun1930, n. 8, pp. 81-82.

É todo falado. Mas já é desse tipo novo, reduzido, suportável, quase igual aos antigos filmes com abundância de letreiros: como se se tivesse “falado” os letreiros de “Asas” [Wings, William Wellman, 1927] ou de “Legião de Condenados” [The Legion of the condemned, William Wellman, 1928]. Ainda há muito que caminhar, mas a famosa libertação progressiva que [Harry d’Abbadie] d’Arrast<sup>156</sup> previu está já mais do que começando...<sup>157</sup>

Octavio comemorava o fato de que os diálogos sincronizados pareciam se resignar à função dos tradicionais títulos falados, os mais tolerados dos tipos de intertítulos para os críticos de *O Fan*. No raio de visão dos cineclubistas, especialmente os do núcleo fundador, o som não se apresentava como um novo elemento que pudesse contribuir esteticamente para o filme. Em sua perspectiva da história do cinema, o Chaplin-Club compreendeu a chegada do som sincronizado – principalmente os diálogos – como algo que vinha meramente atender a uma poderosa exigência comercial da indústria, um progresso técnico entre muitas outras que, na realidade, representava o retrocesso do cinema a suas origens, em que os filmes eram dependentes de recursos cênicos e narrativos do teatro e da literatura.

O som como linha divisória entre um cinema-arte e um cinema-diversão era o único dado concreto que eles haviam experimentado até então para sentir a força com que as mudanças técnicas dispostas – ou impostas – pela indústria podiam acarretar em seu projeto estético. Na defesa do cinema como arte essencialmente visual, as possibilidades de um cinema em relevo (termo usado para se referir às experiências com estereoscopia), ou mesmo de um cinema em cores, eram sempre encaradas como mudanças técnicas motivadas exclusivamente por interesses econômicos de homens da indústria cinematográfica, ávidos por impactar o público com uma novidade atrás da outra. E essas novidades não poderiam trazer nenhuma contribuição estética ao filme, pois a obra cinematográfica com verdadeiras pretensões artísticas encontrava o máximo de sua expressividade na narração de uma história a partir de imagens silenciosas e em branco e preto.

Esta separação entre um cinema com legítimas pretensões artísticas e outro, servil às rédeas de uma indústria, não era exclusividade do Chaplin-Club nem de sua época. Em sua análise sobre as relações entre cinema e mercado, Laurent Creton chama a atenção para as

---

<sup>156</sup> Harry d’Abbadie d’Arrast, nascido na Argentina, iniciou sua carreira de diretor de cinema em Hollywood, dirigindo filmes que logo conquistaram a admiração dos integrantes do Chaplin-Club, como **Um gentleman de Paris** (A gentleman of Paris, 1927), **Serenata** (Serenade, 1927), **Quarteto de amor** (The magnificent flirt, 1928) e **Cocktail Martini** (Dry Martini, 1928). Foi também assistente de direção de Charles Chaplin em **Casamento ou luxo** (A Woman of Paris, 1923).

<sup>157</sup> FÁRIA, Octavio de. “A patrulha da madrugada”. *O Fan*, dez1930, n. 9, pp. 95-96.

raízes históricas dessa polarização e procura avaliar as consequências desse pensamento para uma compreensão mais adequada da atividade cinematográfica, regida por um tipo de organização que sempre procurou levar em conta as regras do mercado e do capitalismo na qual esteve inserida desde seu surgimento:

A divisão do cinema em dois mundos emerge de um artifício que não traz resposta alguma aos problemas que podem ter justificado tal empreitada, como também o confina a um contrassenso quanto à sua própria natureza. A distinção apresentada como oposição entre cinema de autor e cinema comercial é uma das tendências mais frequentes e desastrosas da vulgata consagrada ao cinema. O elitismo de um é oposto à vulgaridade do outro em um duplo movimento de desqualificação que não somente choca o espírito, mas prejudica todo o cinema<sup>158</sup>.

Para o Chaplin-Club, ainda que Hollywood tenha sido o terreno em que cineastas de diversas nacionalidades exercitaram seus talentos e alcançaram seus melhores resultados, muitas de suas produções traziam também as marcas de uma exploração mercadológica que deveria ser combatida, por cercear as ambições artísticas de seus diretores mais geniais. O estrelismo promovido pelos estúdios, que esgotava a carreira de atores e atrizes promissores através da superexploração de seus talentos em *tipos* cinematográficos, e a insistência dos produtores em repetir fórmulas de sucesso até a exaustão não estavam entre as conquistas de Hollywood comemoradas pelo Chaplin-Club.

Por outro lado, também não se aninharam na defesa de uma produção europeia, acreditando que poderiam sustentar com essa tomada de posição um discurso de resistência às desvirtuações que a indústria norte-americana impunha ao cinema com a popularização dos *talkies*. Alguns exemplares da vanguarda francesa, como **Étude cinégraphique sur une arabesque** (Germaine Dulac, 1929) e **La Tour** (René Clair, 1928), que Octavio de Faria pôde assistir durante sua viagem a Paris em 1929<sup>159</sup>, despertaram o interesse do cineclubista, mas não a ponto de considerá-los como modelos ou peças de resistência aos filmes falados ou ao comercialismo de Hollywood.

---

<sup>158</sup> Traduzido do original em francês: “Le découpage du cinema en deux mondes relève d’un artifice qui non seulement n’apporte aucune réponse aux problèmes qui ont pu justifier une telle entreprise, mais encore confine au contresens quant à sa nature même. La distinction présentée comme opposition entre cinéma d’auteur et cinema commercial est un des plus fréquents et des plus désastreux tropismes de la vulgate consacrée aux cinéma. L’élitisme de l’un est opposé à la vulgarité de l’autre dans un double mouvement de déqualification qui non seulement heurte l’esprit, mais encore nuit au cinéma tout entier”. CRETON, Laurent. *Cinéma et marché*. Paris: Armand Colin, 1997, p. 41.

<sup>159</sup> Ver: FARIA, Octavio de. “Ritmo”, *O Fan*, jan1930, n. 7, pp. 3-4.

Apesar do signo incontestável de modernidade que o cinema adquirira para aqueles jovens intelectuais, parecia não haver nenhum tipo de interesse por parte dos cineclubistas pelos progressos tecnológicos da indústria cinematográfica e tampouco pelas ideias das vanguardas menos ou mais radicais que conheciam por meio de leituras de textos e pelos filmes com que travaram contato. Aos olhos do Chaplin-Club, a saída para este impasse em que o cinema havia se colocado com a chegada do filme falado não seria apresentada por uma nova produção hollywoodiana nem por um exemplar da vanguarda europeia, mas por um cineasta brasileiro, próximo aos integrantes do cineclube. **Limite**, de Mario Peixoto, se configuraria como a concretização prática da maioria dos ideais estéticos cultivados pelos cineclubistas e defendidos aguerridamente naqueles primeiros momentos convulsivos do cinema sonoro.

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

A operação se repetiria com **Limite**, que em sua primeira e única aparição em *O Fan*, no último número da publicação, ganhava destaque pela sua concepção autoral (Mario Peixoto escrevera o argumento e o roteiro e era ainda o realizador do filme) e, assim como **Barro humano**, também era vinculado a uma noção de vanguarda – neste caso, a russa, cujas propostas e filmes, desde 1929, vinham ganhando significativa atenção por parte dos cineclubistas:

Do filme nada podemos dizer ainda, senão que as suas fotografias são realmente excepcionais. A técnica sempre feliz de Edgar Brasil já nos era conhecida através dos filmes de Humberto Mauro. Mas indiscutivelmente aqui o que há de fora do comum é o senso artístico do cineasta que se revela nos menores detalhes. O “senso cinematográfico”, tão raro mesmo nos países de grande indústria cinematográfica, parece-nos desde já evidente no Sr. Mario Peixoto. As fotografias de “Limite” são da

natureza dessas que tornaram célebres os filmes russos. É só comparar e verificar – porque a confusão é possível e mais de um já as aceitou como de filmes russos<sup>160</sup>.

O texto, além de cinco fotografias que o acompanhavam, apresentava um trecho do roteiro. Ainda que não tenha sido assinado, é provável, por aproximação de estilo, que este breve artigo sobre **Limite** tenha sido escrito por Octavio. O autor, mesmo admitindo não ter visto o filme, confirma toda a sua expectativa baseado tão somente nas fotografias que, como ele mesmo informa, não são de autoria do diretor, mas do fotógrafo Edgar Brasil. O “raro” senso cinematográfico de Mario Peixoto era, por meio daquelas imagens fixas, intuído, desejado e confirmado antecipadamente pelo Chaplin-Club.

A amizade entre Mario Peixoto e Octavio de Faria, desde os tempos do Externato Santo Antônio Maria Zaccaria, os tornava próximos para compartilhar um com o outro suas ideias sobre estética, literatura e cinema. Segundo o pesquisador Saulo Pereira de Mello, é muito provável que tenha sido por meio de Octavio que Mario Peixoto travou contato com as ideias debatidas pelos integrantes do Chaplin-Club, ainda que ele mesmo nunca tenha se associado ao cineclube ou frequentado suas reuniões<sup>161</sup>.

Como vimos no capítulo 2, nos meses antecedentes à exibição de **Limite**, tanto o cineclube quanto o próprio Mario Peixoto divulgaram textos e notas na imprensa a respeito do filme, a fim de promover a sessão no Capitólio. Em 1931, mesmo sem a publicação de uma nova edição de *O Fan*, o cineclube continuava ativo à frente dos trabalhos de organização e divulgação da estreia do filme. Em texto publicado no jornal *A Pátria*, de 10 de maio de 1931, Octavio de Faria apresentava a obra de Mario Peixoto como uma síntese das principais teorias e experiências do cinema apreciadas e discutidas pelos cineclubistas ao longo daqueles três anos de existência do Chaplin-Club:

Sua técnica é a mais moderna, internacional: sem letreiros (um ou dois, usados para evitar alongamentos), segundo a técnica de cenário dos alemães, máquina movendo-se como nos filmes americanos ou alemães, filme ritmado obedecendo a um “montage” entre o russo e o alemão, artistas sem “maquillage” como na “Jeanne D’Arc” [O Martírio de Joana d’Arc/La Passion de Jeanne d’Arc, 1928] de [Carl T.] Dreyer, como no “Finis Terrae” [1929] de [Jean] Epstein, como nos filmes russos<sup>162</sup>.

---

<sup>160</sup> “Limite”. *O Fan*, dez1930, n. 9, pp. 75-79. A citação seguinte é desse texto.

<sup>161</sup> Depoimento realizado em 8 de fevereiro de 2011, no Arquivo Mario Peixoto, no Rio de Janeiro.

<sup>162</sup> FARIA, Octavio de. “Limite”. *A Pátria*, 10mai1931. As citações seguintes são desse texto.

No artigo, Octavio também reforçava o caráter universal de **Limite**, destacado como um valor a nortear a produção cinematográfica comprometida com a dimensão artística do cinema, incluindo aí a brasileira:

Na própria natureza, elemento essencial do filme, não se procura mostrar a clássica “natureza do Brasil”, apenas aspectos locais bonitos, que juntam a essa qualidade o fato, talvez secundário, de serem situados no Brasil.

É que “Limite” não visa em princípio estudar costumes locais ou focalizar caracteres nacionais. Se o faz aqui e ali é acidentalmente. Na verdade “Limite” interessa muito mais como filme em geral do que como filme nacional. E mais ainda como obra de **cinema puro** [grifo do autor] do que como narração de “casos” ou exploração de uma situação. (...)

Poucos filmes, mesmo, terão reunido imagens tão bonitas e tão originais, e em poucos terão sido sentidas, combinadas e ritmadas com tanto senso artístico e habilidade técnica. “Limite” não é um filme racional que deve ser visto. É um grande filme que merece ser estudado nas diversas questões de “cinema” que levanta.

Mais do que um manifesto de resistência à consolidação do filme falado no mercado exibidor, **Limite** foi o coroamento da maior parte de propostas estéticas do Chaplin-Club, provando para seus integrantes que as ideias cultivadas entre si podiam encontrar realização prática no talento de um cineasta. Se, em 1929, diante da pergunta de Abel Gance sobre uma produção própria do Chaplin-Club, Octavio de Faria teve que se desviar do assunto, agora, em 1931, o Chaplin-Club já havia encontrado em **Limite** o filme que confirmaria a contribuição brasileira ao desenvolvimento do cinema universal pretendido pelos integrantes do cineclub.

Acompanhando os roteiros escritos pelos cineclubistas, suas críticas a **Barro Humano**, suas avaliações dos primeiros momentos do cinema falado nas salas cariocas e, principalmente, a recepção a **Limite** em sua primeira hora, a empreitada crítica do grupo revela-se inevitavelmente matizada. Seus textos apresentam uma rica confusão entre modernidade e conservadorismo, além de uma visão cosmopolita do cinema misturada a rasgos de nacionalismo, resultando em uma incorporação feita com filtros muito particulares tanto dos valores difundidos pela produção norte-americana quanto das ideias lançadas por teóricos europeus.

Como é o caso, por exemplo, deste comentário de Octavio de Faria sobre uma sequência de **Barro humano**, a partir do qual podemos considerar que a universalidade do

cinema defendida pelo crítico não passava necessariamente pelo mimetismo de temáticas e ambientações hollywoodianas:

Se muitas cenas são inteiramente brasileiras, outras há, como a da piscina, que não só não são características do nosso meio, como revelam uma influência americana que de certo modo é nociva à unidade do filme<sup>163</sup>.

O Chaplin-Club, no âmbito da atividade cinematográfica brasileira, valorizou ou desprezou filmes de acordo com a adequação de cada uma destas obras ao seu projeto estético. O grupo pouco se dispôs a avaliar as relações intrincadas entre os diversos setores da atividade cinematográfica no Brasil, o que demandaria uma compreensão mais aprofundada e com diferentes enfoques a respeito de seus aspectos econômicos e políticos – e também culturais. Em sintonia com algumas das ideias defendidas pelos redatores de *Cinearte* – “que foram obrigados a tudo descobrir por conta própria”, como nos recorda Paulo Emilio<sup>164</sup> – e na defesa de seus paradigmas estéticos, acabaram por reforçar a noção de que o cinema somente se legitimaria como criação artística se recusasse a se submeter à exploração comercial.

Nesse sentido, aderir ao cinema falado se configurava como o exemplo máximo dessa capitulação à indústria. A perspectiva alardeada pelo Chaplin-Club de que o advento do som sincronizado seria um marco de ruptura na carreira dos cineastas não se concretizaria completamente, já que muitos desses diretores enfrentaram a transição para o cinema sonoro a fim de dar continuidade a suas trajetórias artísticas. Para os cineclubistas, àquela altura de 1931, cineastas cultuados pelo grupo como, por exemplo, Ernst Lubitsch, com **Alvorada de amor**, e King Vidor, com **Aleluia** (Hallelujah!, 1929) – ambos filmes com diálogos sincronizados – já haviam se adequadado às regras de uma indústria insensível à arte que ela própria ajudou a fomentar. Entretanto, no Brasil, a realização de **Limite** confirmava, aos olhos do Chaplin-Club, que a permanência no cinema silencioso e a recusa ao filme falado eram ainda as opções mais lúcidas e acertadas para aqueles que ansiavam pela afirmação definitiva do cinema como obra de arte.

---

<sup>163</sup> Ver: FARIA, Octavio de. “Barro humano”. *O Fan*, set1929, n. 6, p. 5.

<sup>164</sup> GOMES, Paulo Emilio Salles, op. cit., p. 316.

## Capítulo 5 – A idealização do diretor cinematográfico

Sergio Barreto Filho, em correspondência escrita a Adhemar Gonzaga em 17 de março de 1928, revela ao amigo que tem a intenção de escrever roteiros cinematográficos. Na carta, o então futuro sócio do Chaplin-Club diz ter especial interesse por comédias e pede a Adhemar que o oriente na tarefa, apontando os “erros do *scenario*” que por ventura passem despercebidos ao próprio autor. Sem indicar nenhum roteiro pronto ou em andamento, Sergio discorre sobre algumas atribuições que associa à escrita do roteiro e ao trabalho do diretor cinematográfico:

A questão toda para o diretor é saber a Lei dos Tipos. Um diretor que saiba onde encontrar um tipo que seja a personificação do que o *scenario* requer já é um diretor de algum tato.

Tome Mary Carr, por exemplo. Mary Carr pode não ser em verdade a mãe devotada que sugere na tela. Mas o físico dela é aquela (*sic*) que o Cinema estatuiu para tais tipos. É a velha história do “o que os olhos não veem o coração não sente”. E eis aí a tal Lei dos Tipos como eu a entendo...<sup>165</sup>

A “lei dos tipos”, como bem exemplifica Sergio Barreto Filho em sua carta, era uma noção, compartilhada por muitos fãs e realizadores de cinema daquela geração, de que a aparência física do ator deveria corresponder à psicologia do personagem. A figura do ator – seu *tipo* – se apresentava como um padrão pelo qual o espectador poderia presumir as motivações internas do personagem e o papel que desempenharia na trama. Sérgio, em seu artigo sobre cinema amador publicado no número 2 de *O Fan*, voltaria a insistir na obediência à lei dos tipos como um quesito elementar à realização cinematográfica. As divergências que o levaram a se desligar do Chaplin-Club, como vimos, não se deram apenas porque o novo sócio defendia uma produção amadora de filmes, enquanto Octavio sonhava com a realização cinematográfica em moldes profissionais. Outro fator que contribuiu para o afastamento de Sérgio foi sua concepção de cinema – evidenciada pela defesa da lei dos tipos –, que divergia significativamente das ideias defendidas pelos membros fundadores do Chaplin-Club.

---

<sup>165</sup> A carta, datilografada, não traz a assinatura de Sérgio Barreto Filho, mas o pseudônimo *Myself*, escrito a lápis. A atribuição desta carta ao futuro colunista de *Cinearte* se dá pelo fato deste documento estar arquivado em uma pasta que contém as demais correspondências do autor, no Arquivo Cinédia.

Em diversos textos publicados em *O Fan*, principalmente nos ensaios e resenhas dos filmes exibidos no circuito, o empenho do Chaplin-Club consistia em se afastar de um tipo de apreciação do cinema que consideravam como um obstáculo para o seu adequado reconhecimento como arte. A atenção dispensada ao enredo de um filme e o destaque atribuído ao desempenho do elenco, consagrando atores e atrizes como sua principal atração, constituíam o tipo de abordagem privilegiada pelos textos sobre a produção cinematográfica do período. Em franca oposição a esse modo de apreciação do cinema, um dos principais eixos de argumentação presente nos textos dos cineclubistas foi a defesa do diretor cinematográfico como o artista mais determinante na concepção e na realização de um filme.

Nas críticas publicadas em *O Fan*, os cineclubistas procuravam elencar nos filmes resenhados características “exclusivamente cinematográficas”, que justificassem sua autonomia artística. Para tanto, se reiteravam em diversas oportunidades sua rejeição à influência da literatura, do teatro e da música nos filmes, em favor de uma autossuficiência do cinema em relação às artes tradicionais, também se voltaram contra um inimigo interno, o ator – ou uma categoria específica de ator –, que se configurava como um impedimento à confirmação do diretor cinematográfico como artista absoluto da nova arte.

Assim como os demais fãs de cinema da década de 1920, os cineclubistas não escondiam a admiração por atores como John Gilbert, Emil Jannings, Norma Talmadge, Charles Farrell, Lillian Gish, entre outras estrelas consagradas do período. No entanto, na visão dos cineclubistas, o prestígio desproporcional conquistado por alguns desses nomes dificultava a apreciação ideal de um filme, que deveria localizar no trabalho do diretor cinematográfico a verdadeira personalidade artística responsável por moldar a obra exibida na tela. O desempenho do ator seria tão somente mais um elemento submetido à plena consciência do diretor na realização do filme. Portanto, acreditar na lei dos tipos como o principal valor a reger a concepção de uma obra cinematográfica significava transferir para o ator a primazia da concepção de uma imagem cinematográfica e, como consequência, enfraquecer a figura do diretor como criador onisciente do filme.

Na carta de Octavio enviada a Sérgio Barreto Filho, que oferece os indícios sobre o desligamento deste momentâneo sócio do Chaplin-Club, o cineclubista, como vimos, escrevia que um verdadeiro fã de cinema, caso se referisse ao filme **A Última gargalhada**, jamais diria “‘A última gargalhada’ com Emil Jannings, mas sim: de Murnau...”<sup>166</sup>. E mais adiante, explicava ao ex-colega:

---

<sup>166</sup> Carta de Octavio de Faria enviada a Sérgio Barreto Filho, de 4 de novembro de 1928. A citação seguinte é desta carta. Arquivo Cinédia.

Quisera você ter uma conversinha comigo sobre (...) Francesca Bertini e Pina Menichelli, sobre aqueles tempos pré-diluvianos em que ser “fã” era ser admirador de Pina Menichelli, como hoje é ser “anti-fã” ser admirador de Greta Garbo?

Ao verdadeiro fã cinematográfico, portanto, cabia reconhecer que o tempo do ator havia passado e que o diretor surgia como o genuíno artista a ser cultuado por aqueles que se preocupavam em comprovar a dimensão artística do cinema. Se o filme era uma obra de arte, ela deveria ter uma única personalidade que respondesse pela sua existência: o realizador cinematográfico. Tanto os membros do núcleo fundador quanto os novos associados que tiveram oportunidade de expor suas ideias nas páginas de *O Fan* nunca se afastaram de uma análise que tinha como eixo central a confirmação do diretor como o criador do filme – sendo Octavio de Faria o cineclubista que mais se dedicou a este tema. Como veremos no capítulo seguinte, seus argumentos giravam em torno da identificação do trabalho do diretor como parâmetro para a análise crítica dos filmes, procurando compreender a imagem cinematográfica como manifestação das ideias do realizador.

O termo *autoria* ou a expressão *autoria cinematográfica* não chegaram a ser utilizados pelos cineclubistas como conceitos definidos, que nos permitam identificar uma aplicação clara dessas noções em seus escritos. Ainda assim, nos textos de *O Fan*, é possível encontrar as palavras *autor* ou *criador* associadas aos diretores que, na avaliação dos cineclubistas, conseguiam imprimir em seus filmes um pensamento próprio e evidenciavam seu controle sobre todos os aspectos da obra filmada. Como, por exemplo, neste trecho do perfil de Erich von Stroheim, publicado no número 5 de *O Fan*:

Há uma palavra que definiria completamente Stroheim, se essa palavra já não tivesse perdido muito de própria definição: cineasta. Se ser cineasta é ser autor de filmes, é possuir essa rara faculdade de criar com o novo meio de expressão, bem poucos diretores poderão pretender a glória de um tal título – só serão dignas dele as personalidades completas como a do conde Erich von Stroheim, cineasta austro-americano<sup>167</sup>.

O diretor cinematográfico transformado em criador, nos moldes desejados pelo Chaplin-Club, acabava por se caracterizar como uma figura idealizada, uma meta a ser

---

<sup>167</sup> “Eric von Stroheim”. *O Fan*, jun1929, n. 5, p. 1.

alcançada por todos os realizadores que os cineclubistas aprenderam a apreciar. No entanto, nem todos os cineastas admirados pelo grupo pareciam merecer a qualificação de criadores, como era o caso do diretor Ernst Lubitsch, que ganhou um perfil no número 4 de *O Fan*:

Lubitsch é bem o símbolo do diretor de filmes do cinema no atual momento. Não cria. Realiza, dirige.

Torna-se despropositada qualquer aproximação entre um Lubitsch e um Chaplin. Mesmo entre um Lubitsch e um Murnau ou um King Vidor. É que Lubitsch não busca por em prática teorias cinematográficas próprias. Não procura voar tão alto.

Nem a humanidade de Chaplin, nem a simplicidade de Murnau, nem o sentimento de King Vidor, nem o realismo de Stroheim. Apenas a realização de um cenário, a criação de um “momento de vida”<sup>168</sup>.

Portanto, a fim de confirmar a primazia do diretor na criação cinematográfica, um dos principais critérios adotados pelos cineclubistas consistia na identificação dos meios pelos quais um diretor conseguia “pôr em prática teorias cinematográficas próprias”. Se o desempenho dos atores, mesmo dos mais experientes e brilhantes, era um empecilho e deveria ser domado em nome da direção, outros elementos que tomavam parte na realização cinematográfica foram encarados como aliados do trabalho do realizador. Em suas críticas e ensaios, os cineclubistas elegeram o roteirista e a câmera cinematográfica como os parceiros que corroboravam com a noção do diretor criador. O primeiro elemento, o roteirista, estava na ponta inicial do processo. Também considerado como autor, seu trabalho deveria ir além da elaboração de um enredo cinematográfico. Despido de pretensões literárias, seu texto deveria ultrapassar as limitações da palavra escrita e apresentar uma história que se justificasse por suas potencialidades visuais. O segundo aliado, a câmera, se localizava na outra ponta do processo, como extensão do pensamento do cineasta. Era a ferramenta pela qual um diretor manifestava seu talento cinematográfico. Se o filme se dava como expressão artística por meio da imagem silenciosa em movimento, explorar as possibilidades da câmera cinematográfica era o caminho a ser seguido pelo diretor a fim de conferir ao cinema sua tão aguardada autonomia como obra de arte. O roteiro e a câmera cinematográfica foram, portanto, os dois parâmetros que guiaram os cineclubistas em suas primeiras apreciações críticas.

---

<sup>168</sup> “Ernst Lubitsch”. *O Fan*, abr1929, n. 4, p. 1.

Duas resenhas apresentadas nos primeiros números do jornal, como veremos a seguir, oferecem exemplos mais claros dos esforços empreendidos pelos cineclubistas a fim de confirmar a excelência do diretor como o principal artista do cinema.

### 5.1. Identificando o autor cinematográfico

Grande parte dos interesses do Chaplin-Club – e um número expressivo de suas resenhas cinematográficas – estava voltada para o cinema produzido nos Estados Unidos. Sem desprezar a produção europeia que chegava ao Brasil nem deixar de lado as revistas e livros do velho continente – que forneciam muitas referências para os seus estudos –, era Hollywood que servia de modelo para os cineclubistas em seu exercício de afirmação do cinema como arte autônoma. Tanto a valorização do roteiro quanto a celebração do diretor criador encontravam seus melhores exemplos nos filmes produzidos em Hollywood, fossem eles dirigidos por diretores norte-americanos ou cineastas imigrantes.

Na resenha crítica de Almir Castro para o filme **O príncipe estudante** (*The Student prince in Old Heidelberg*, Ernst Lubitsch, 1927), publicada no número 2 de *O Fan*, encontramos muitos pontos de sintonia com as reflexões apresentadas por Octavio de Faria no ensaio “O cenário e o futuro do cinema”, em que o cineclubista apresenta as bases de suas noções sobre cinema. O texto de Almir Castro possui uma estrutura comum a muitas das críticas publicadas em *O Fan*. Geralmente, as resenhas procuram avaliar, em blocos, os seguintes aspectos: o enredo do filme, alguns dados sobre os bastidores da produção considerados relevantes para a apreciação crítica, o trabalho do diretor, a análise do uso da câmera – movimentação e enquadramentos – e, por fim, o desempenho do elenco, com destaque para um ou mais atores. Com frequência, é comum também o articulista se deter especialmente sobre o trabalho do roteirista, analisando de que forma se deu sua contribuição na concepção da obra e como a relação do diretor com o roteiro é percebida no resultado final. Como cinéfilos atentos à questão da autoria, os cineclubistas conheciam, avaliavam e acompanhavam as carreiras dos roteiristas de então com o mesmo interesse que dedicavam aos diretores. Nomes como Benjamin Glazer, Hanns Kräly (responsável pelo roteiro de **O Príncipe Estudante** e de diversos outros filmes de Lubitsch), Howard Estabrook, Francis Marion e Hope Loring, roteiristas em atividade em Hollywood à época, disputavam com os diretores a atenção e admiração do Chaplin-Club. Como de hábito, as críticas acabavam por

creditar o mérito maior dos filmes aos seus diretores, o que não impedia os articulistas de reconhecer o quanto um ou outro roteirista havia contribuído decisivamente para esse mérito.

Na crítica de Almir Castro, o excelente resultado que identifica em **O príncipe estudante** se deve à direção de Lubitsch. O cineclubista subordina as qualidades do filme quase que exclusivamente ao trabalho do cineasta. Almir lamenta que, por interferência do estúdio, um segundo diretor, John Stahl, tenha sido contratado para dirigir novas cenas. Para o autor, esta incompreensão dos estúdios em querer “corrigir” Lubitsch se configura como o principal erro do filme, comprometendo sua homogeneidade e quebrando sua unidade. A partir daí, por suposição, o crítico passa a atribuir todos os problemas que considerou como os mais graves de **O príncipe estudante** ao segundo diretor:

John Stahl é o responsável por quase todos os defeitos; aquelas grandes sequências amorosas, aquela campina “atopetada” de flores, aquele passeio no carro, são dele; e eu garanto que a ideia de escrever no retrato e no epitáfio, em inglês [a história se passa na Alemanha], também não foi de Lubitsch, nem de Hanns Kräly...<sup>169</sup>

Se no filme “há cinema”, como afirma Almir, “cinema do mais escolhido, do mais precioso, do mais puro”, isto é resultado da direção de Lubitsch. Além da defesa da autoria cinematográfica, a crítica elogia a economia dos intertítulos. Ao apresentar uma contagem dos subtítulos e títulos falados presentes no filme, Almir revela sua afinidade com um procedimento sugerido por Octavio de Faria como um dos parâmetros para avaliar a qualidade de um roteiro. Para Octavio, quanto menor o número de intertítulos, maior se revelava a capacidade do diretor em desenvolver a ação por meio das imagens em movimento, dispensando a palavra escrita como elemento narrativo. Na avaliação de Almir, o roteirista Hanns Kräly, assim como Lubitsch, também é absolvido dos problemas do filme em virtude das interferências do estúdio:

Poucos letreiros, noventa e um apenas, entre os quais oitenta e oito títulos falados (metade são de Norma [Shearer]), a maior parte dispensável por se tratar de conversa sem interesse, e três subtítulos; o primeiro é de Hanns Kräly, mas os outros, que constituem as únicas falhas de continuidade, eu garanto que são de Stahl (até nisso foi desastrosa a sua intervenção). Nunca Kräly contaria pedaços da história por letreiros,

---

<sup>169</sup> CASTRO, Almir. “O príncipe estudante”. *O Fan*, out1928, n. 2, pp. 3-4. As citações seguintes são desse texto.

nota-se que foram postos para suavizar os saltos da ação nas últimas cenas cortadas e refilmadas pelo reformador.

Quase todas as grandes cenas são desprovidas de letreiros e creio mesmo que se Kräly quisesse teria feito o filme sem um único letreiro, com relativa facilidade até.

Retorna aqui, nessa apreciação de Almir Castro, uma ideia muito cara ao Chaplin-Club de que a supressão dos intertítulos é uma questão de possibilidades que depende primordialmente do talento do diretor e da evolução dos roteiros. Portanto, era apenas uma questão de tempo que, em breve, roteiros e filmes apresentassem histórias, situações e ações calcadas unicamente em imagens cinematográficas, abdicando do uso do texto escrito.

O trabalho de Hanns Kräly é elogiado também pelo “desenho dos caracteres” que, segundo Almir, são “todos traçados cinematograficamente”. Ainda que o roteiro tenha partido de um argumento previamente existente – um romance e uma peça de teatro –, o crítico elogia a adaptação realizada pelo roteirista – “tão cinematográfica que nem se sente o livro ou a peça”. Mais uma vez, as ideias defendidas por Octavio de Faria encontram correspondência nesse artigo. Para os cineclubistas, um roteiro adaptado teria sempre um valor menor do que um roteiro original. No entanto, essa adaptação seria menos condenável se o roteirista conseguisse tomar a maior distância possível da obra que lhe serviu de base, mantendo no roteiro somente o que se prestasse exclusivamente ao tratamento cinematográfico. Logo, as complicações psicológicas dos personagens, as longas descrições de ambientes e as associações de ideias indispensáveis à construção literária deveriam ser adaptadas ou ainda descartadas por ações que se justificassem como imagem e narração cinematográfica. Nessa operação, estava permitido eliminar capítulos, fundir personagens diferentes em um só e inverter situações da história original, tudo em nome de um melhor aproveitamento cinematográfico do argumento pelo *scenario*.

E ainda que Almir Castro reconheça ser difícil distinguir o que cabe a Kräly e o que cabe a Lubitsch no filme, é ao “talento diretorial” do cineasta que o articulista atribui o tom, o tratamento e a “observação” do filme. A câmera é avaliada como expressão do olhar do cineasta e de sua capacidade de narrar cinematograficamente, a despeito das interferências do segundo diretor contratado pelo estúdio:

Na sequência inicial, muitíssimo bem-feita, a máquina “mostra as qualidades”, bravos Lubitsch, e um bravos ainda maior por um dos movimentos de máquina que por si só valeria o filme se nada mais houvesse: aquela fuga à realidade, aquele transporte da

imaginação do príncipe a Heidelberg, precedida de um recuo de máquina, de uma inteligência, de uma precisão que nos deixa pensativos.

Almir finaliza sua crítica com congratulações entusiasmadas ao diretor e ao roteirista, ou, em outras palavras, à *concepção* e à *realização* da ideia cinematográfica, aqui ainda divididas entre Krälly e Lubitsch. No entanto, o articulista não deixa de fazer um pedido aos dois, que soa mais como uma advertência do que uma solicitação: “Parabéns Lubitsch! Parabéns Krälly! Continuem... mas não com filmes falados”.

Sem se preocupar com a ameaça do filme falado, seu colega Plínio Sussekind Rocha, em resenha sobre o filme **A Carne e o diabo**, publicada no primeiro número de *O Fan*, demonstra estar de acordo com os parâmetros defendidos por Almir Castro. A partir deste texto de Plínio, é possível avaliar que, a despeito da pouca preocupação do grupo em definir com maior precisão os conceitos dos quais lançavam mão para avaliar os filmes, os cineclubistas apresentavam um pensamento coeso em torno dos pontos que pretendiam defender.

As argumentações a respeito da superioridade do diretor cinematográfico pareciam ignorar deliberadamente outros fatores que concorriam para a realização de um filme. Se os cineclubistas admitiam a participação do roteirista na concepção da obra, menosprezaram, por sua vez, a contribuição de fotógrafos e demais artistas e técnicos envolvidos com a produção cinematográfica. Além disso, ao rejeitarem o peso que o desempenho dos atores e as decisões dos estúdios conferiam aos filmes, configuraram um padrão ideal de diretor cinematográfico – quase mítico – que, para ser atingido, deveria desprezar ou subvalorizar características, elementos e setores da produção que também concorriam para sua dimensão artística.

Na resenha de Plínio para **A Carne e o diabo**, novamente o diretor e o roteirista – Clarence Brown e Benjamin Glazer, respectivamente – são consagrados como as únicas cabeças verdadeiramente responsáveis pela obra. O filme, uma adaptação do romance *Es War*, do escritor alemão Hermann Sudermann, é elogiado por sua capacidade de se distanciar da fonte literária, apresentando um roteiro capaz de reconfigurar toda a trama original a favor do cinema:

Benjamin Glazer e Clarence Brown preferiram refundir toda a obra. Refazê-la de um modo radical, tal como se derruba uma casinhola para se erguer um arranha-céu.

Não se pode qualificar o trabalho de Glazer e Brown de adaptação. A modificação é profunda, gigantesca.

(...) lhe deram tal feição nova, a história é contada de tal modo diferente que a custo se percebe em “Flesh and the devil” [título original do filme] o romance de Sudermann.

(...)

A narração, a ação, os personagens, tudo ganhou outra vida das inteligências identificadas de Glazer e Brown<sup>170</sup>.

A fusão de personagens, a eliminação de trechos do romance e a reordenação de situações são alguns dos procedimentos adotados pelo roteirista e pelo diretor destacados por Plínio. Para o cineclubista, esse distanciamento do romance só fez aflorar o que havia de melhor no enredo e aquilo que mais se prestava a um tratamento cinematográfico.

Sobre o trabalho dos atores, ainda que Plínio revele toda sua admiração por John Gilbert e grandes reservas a Greta Garbo – os atores que, junto com Lars Hanson, compõem o trio de protagonistas do filme –, o mérito que pode ser avaliado no desempenho de ambos se deve mais uma vez às orientações do diretor:

Um grande ator de cinema faz muito sozinho. Mas nunca tudo. É necessário um diretor digno que o compreenda. E Clarence Brown compreendeu [John] Gilbert às mil maravilhas.

Felicitas [personagem de Greta Garbo], entretanto, é obra única de Clarence Brown. Os gestos, os sorrisos, o olhar de Greta Garbo, tudo é pura composição do diretor. (...)

Não se lhe pode negar, entretanto, a alma que ela põe na sequência do divã com Gilbert. Creio, porém, que ela não possa reclamar isso como atribuição de artista. O motivo daquela perfeição é bem conhecido de todos os “fãs”...

Após atribuir à direção de Clarence Brown a “coroa de glória de ‘Flesh and the devil’”, Plínio finaliza sua crítica com uma ressalva que exemplifica o nível de exigência dos cineclubistas em relação ao trabalho da realização cinematográfica. Para o Chaplin-Club, o diretor cinematográfico ideal – assim como o filme ideal – era algo projetado no futuro, pois muitos obstáculos deviam ainda ser superados para a afirmação de um cinema puro e autônomo:

Infelizmente, Clarence Brown emprestou o seu talento a uma adaptação de um livro. O cenário de um filme deve ser o pedestal de tudo o mais. Baseado por sua vez numa

---

<sup>170</sup> ROCHA, Plínio Sussekind. “Flesh and the devil”. *O Fan*, ago1928, n. 1, p. 4. As citações seguintes são desse texto.

outra arte, haverá sempre uma insuficiência. Insuficiência que impede toda e qualquer qualificação de “Flesh and the devil” como obra-prima.

## 5.2. Por que Chaplin

A idealização cultivada pelo Chaplin-Club em relação ao diretor criador esclarece em grande parte o porquê da admiração incondicional dos cineclubistas por Charles Chaplin. Filmando a partir de argumentos de sua própria autoria, o cineasta converteu-se no parâmetro decisivo que orientou praticamente toda a apreciação crítica dos articulistas sobre os filmes e diretores do período. Nomes como F.W. Murnau, King Vidor, Ernst Lubitsch, E.A. Dupont, Erich von Stroheim e Josef von Sternberg acertam e erram, estão em alta ou em baixa, na medida em que se aproximam ou se afastam do modelo de diretor criador encarnado por Chaplin e valorizado pelo cineclube.

Em diversas oportunidades, tanto nos textos de *O Fan* como nos escritos sobre cinema que viria a publicar ao longo de sua vida, Octavio de Faria declarou que não se encontrava suficientemente preparado para escrever algo à altura da real significação de Charles Chaplin para o cinema. Plinio Sussekind Rocha tampouco se ocupou de tal tarefa. Explicar o que diante do óbvio? E, naqueles momentos iniciais do cineclube, era Plinio talvez o chapliniano mais radical e apaixonado entre os fundadores; o que mais títulos havia assistido da filmografia do grande ídolo. Octavio só teria oportunidade de assistir algumas obras consideradas essenciais que ainda lhe faltavam ver, durante sua viagem a Paris, em 1929, como indica uma carta enviada a Plinio, em abril daquele ano:

Relativamente a Chaplin, Snrs. Chaplinianos, só nessas 2 semanas (a passada e a que vem) estão em programa: 1) Pastor de Almas, 2) O Usurário [The Pawnshop/A Loja de penhores, 1916], 3) A Day's Pleasure [Dia de prazer, 1919], 4) “Play day” [Pay day], 5) The Vagabond [O vagabundo, 1916], 6) Vida de Cachorro [A Dog's life, 1918], 7) O Circo [The circus, 1928]. Como vocês veem, há abundância e qualidade... Se vamos assim vejo o repertório completo em pouco tempo. Seu Plinio, seu Plinio, a sua última vantagem [grifo do autor] vai embora... daqui a pouco, logo que eu vir The Kid [O Garoto, 1921]... É o último “grande” que me falta... e eu não desespere<sup>171</sup>.

---

<sup>171</sup> Carta de Octavio de Faria escrita em Paris, a 26 de abril de 1929. Arquivo Mario Peixoto.

A ausência de textos dos próprios cineclubistas em *O Fan* que apresentassem um estudo mais aprofundado sobre Charles Chaplin e sua obra levou o pesquisador Ismail Xavier a observar que, por parte de seus integrantes, “nada de analítico [em *O Fan*] será escrito sobre o seu cinema; somente adjetivos, elogios ou generalidades como a simplicidade de Chaplin”<sup>172</sup>. Segundo Ismail, este silêncio diante do patrono do Chaplin-Club era a “condição essencial para a permanência do referencial absoluto e da mitologia necessária à sobrevivência das posições do cineclube e de sua definição de cinema”.

Sem dúvida, a admiração que os cineclubistas nutriam por Charles Chaplin, e, por extensão imediata, pela figura de seu personagem Carlitos, se assemelhava a uma adoração mítico-religiosa, mais comumente destinada a entidades espirituais, de caráter sobre-humano e etéreo. Ainda que não dispensasse o estudo, o culto à obra de Chaplin vinha acompanhado da desnecessidade de um discurso racional que o justificasse. A apreciação dos cineclubistas se dava por uma reflexão filosófica que poderíamos chamar de metafísica, interessada em compreender os valores transcendentais que identificavam nos filmes de Chaplin. E esta abordagem era fortemente embasada pela leitura de autores franceses como, por exemplo, Alexandre Arnoux, Henry Poulaille, Robert Florey e Louis Delluc, pensadores e estetas que se dedicaram à análise da obra de Chaplin e contribuíram, a partir de suas considerações, com a consagração do cineasta como o gênio do cinema<sup>173</sup>.

A maioria deles, assim como muitos brasileiros daquela mesma geração, investiu na imagem de Carlitos uma inesgotável carga de significados, elaborando análises que buscavam reconhecer nas realizações chaplinianas a expressão máxima do cinema, o signo mais elevado que a nova arte da imagem em movimento fora capaz de engendrar. Neste quesito, a despeito de todo o esforço analítico em torno de Chaplin, de Carlitos e da sua filmografia, o que se verifica a partir dos escritos destes pensadores europeus é que tampouco eles se preocupavam em evitar as definições vagas, as sentenças de teor poético e os elogios apaixonados quando a tarefa era confirmar a genialidade incontestada do cineasta. Hoje, distantes já quase cem anos das primeiras aparições de Carlitos nas telas, as razões de tamanha adoração podem nos parecer mais nebulosas do que na época. O que vale destacar é que os cineclubistas não estavam sozinhos no que se referia à utilização de conceitos imprecisos e deveras abstratos a fim de sustentar a admiração por Chaplin.

---

<sup>172</sup> XAVIER, Ismail, op. cit., pp. 203-204. A citação seguinte é desse texto.

<sup>173</sup> Textos sobre Charles Chaplin são frequentemente citados pelos cineclubistas em *O Fan*, entre os quais os artigos “Le cas tragique de Charlie Chaplin”, de Alexandre Arnoux, publicado em *Pour Vous*, “Reflexiones acerca de un comediante”, de Jacques Copeau, publicado no jornal *La Nación*, “Le comique et l’humour”, de André Beucler, publicado em *L’Art Cinématographique*, e os livros *La passion de Charles Chaplin*, de Edouard Ramon, *Charlie Chaplin*, de Hans Siemsen, *Charles Chaplin*, de Henry Poulaille, e *Charlot*, de Louis Delluc, para ficarmos em alguns exemplos.

Não é o objetivo, aqui, oferecer, a partir de uma análise retrospectiva dos textos dos cineclubistas, as justificativas que Octavio e Plinio se recusaram a dar sobre sua paixão por Chaplin. As contradições são muitas e o dogmatismo permeia quase todos os escritos dos cineclubistas referentes ao cineasta. No entanto, ao contrário do silêncio apontado por Ismail Xavier, Chaplin está presente em grande parte dos textos de *O Fan*, em primeiro plano ou pairando ocultamente, nas linhas e entrelinhas das resenhas dos filmes, dos ensaios teóricos e das argumentações em defesa do cinema silencioso. Nas nove edições de *O Fan*, é possível identificar que toda a reflexão estética do Chaplin-Club atravessa – ou, quando não, ao menos tangencia – a figura de Carlitos e a significação que ela adquiriu para o grupo.

Das leituras compartilhadas pelos cineclubistas, *Charlot*, o livro do francês Louis Delluc lançado em 1921, talvez tenha sido o que mais contribuiu para que as gargalhadas e o encantamento provocados por Chaplin nas sessões de cinema se convertessem em uma admiração intelectualmente elaborada por parte de seus integrantes, que incorporaram as considerações do autor francês como paradigmas para a apreciação da obra chapliniana.

Um marcante veredito de Delluc, que afirmava que “Chaplin, pelo seu gênio pessoal, está muito acima da arte do cinema”, não seria apenas repetido nas páginas de *O Fan* pelos cineclubistas sempre que desejassem elogiar o cineasta, mas também como um *Deus ex machina* para escapar dos becos sem saída que algumas de suas reflexões sobre o cinema de Chaplin os colocavam. Como exemplo das contradições presentes no discurso dos cineclubistas, vale destacar que a fixidez da câmera nos filmes do cineasta contrariava diretamente o cinema incensado por eles, que buscava extrair o máximo de expressividade do movimento de câmera e tinha em filmes de diretores como King Vidor e F.W. Murnau suas realizações mais bem-acabadas<sup>174</sup>.

Examinando a edição de *Charlot* que pertenceu a Octavio, podemos notar que a leitura do trecho em que Louis Delluc afirma que “a persona de Charlie Chaplin, mesmo anglo-americana, é de uma estranha latinidade”<sup>175</sup>, estimulou a seguinte reflexão do cineclubista, anotada a lápis, ao lado do trecho citado: “a definição de Chaplin como universal”.

---

<sup>174</sup> Ainda assim, a superioridade de Chaplin declarada por Delluc acompanharia os cineclubistas por muitos anos, voltando, por exemplo, como epígrafe do prefácio assinado por Octavio de Faria para a edição brasileira da autobiografia do cineasta, publicada originalmente em 1964. Ver: FARIA, Octavio de. “Charles Chaplin”. In: CHAPLIN, Charles. *História da minha vida*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1965, p. xii.

<sup>175</sup> DELLUC, Louis. *Charlot*. Maurice de Brunoff Éditeur: Paris, 1921, 8ª edição, p. 6. No original, em francês: “Le masque de Charlie Chaplin, même anglo-américain, est d’une étrange latinité”. O exemplar que pertenceu a Octavio de Faria e contém suas anotações integra a biblioteca do Centro de Pesquisa e Documentação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Provocado por outra leitura, desta vez da revista *L'Art Cinématographique*, Octavio escreve a seguinte anotação, ao final do abrangente ensaio “Le comique et l’humour”<sup>176</sup>, de André Beucler, em que o autor francês destaca a singularidade de Chaplin em relação aos demais atores cômicos do cinema da época, como Ben Turpin, Harold Lloyd e Buster Keaton:

a coisa mais extraordinária que a humanidade viu, depois de Cristo. Em arte, o mais alto expoente. Nem Homero. Nem Platão. Nem Dante. Nem Leonardo da Vinci. Nem Shakespeare. Nem Molière. Nem Wagner. Nem Tolstói. Nem Freud. Nem Einstein. Nem Napoleão. Nem nenhum outro. (...) Chaplin é a expressão de genialidade de um século que é o século mais genial de todos os séculos...

No número 7 de *O Fan*, de janeiro de 1930, o cineclubista, em um novo perfil sobre Chaplin, traduz um trecho de um artigo do norte-americano Waldo Frank sobre o cineasta, publicado na *Scribner's Magazine* de setembro do ano anterior. Na consagração a Carlitos, Waldo o comparava ao líder russo Vladimir Ilitch Lenin, pintando o personagem com tintas revolucionárias:

Arturo Mom, o escritor argentino, conta-nos que Lenin disse uma vez: “Chaplin é o único homem do mundo que eu desejo encontrar”. É uma história em que facilmente se acredita. A arte de Chaplin exprime o gérmen da revolta – branda e sem piedade, romântica e realista – que a ação de Lenin tentou realizar. Chaplin e Lenin – eis provavelmente os dois espíritos mais potenciais de nossa época. Reúna-se um e outro, numa só força, e ter-se-á uma visão do futuro<sup>177</sup>.

Para os integrantes do Chaplin-Club, com os filmes de Charles Chaplin – e sua maior criação, o personagem Carlitos –, o cinema comprovava ser capaz de oferecer aos homens o caráter sublime que convertera as criações de grandes gênios de épocas passadas, como William Shakespeare ou Ludwig van Beethoven, em obras universais e atemporais. Carlitos havia permitido que o cineasta ingressasse no grupo de artistas que trouxeram ao mundo experiências artísticas que, por mais que os homens tentassem apreendê-las por meio de análises e teorias, permaneciam no terreno do indizível – ou de uma exegese inesgotável. E, no caso de Chaplin, o dado novo é que o impalpável e indescritível de sua criação se

---

<sup>176</sup> BEUCLER, André. “Le comique et l’humor”. In: *L'Art Cinématographique*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1926, n. 1, pp. 21-56. A anotação transcrita se encontra na página 56. Biblioteca do Centro de Pesquisa e Documentação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

<sup>177</sup> “Charles Chaplin”. *O Fan*, jan 1930, n. 7, p. 1.

materializava diante da visão dos homens por intermédio das imagens em movimento. Daí a valorização do diretor como um gênio nascido na nova arte do cinema.

E porque Chaplin e não outros cômicos igualmente talentosos e que contavam com igual simpatia por parte do público? A resposta, para os cineclubistas, estava na naturalidade de seus gestos e na simplicidade atribuída a sua figura<sup>178</sup>. Carlitos era o miserável, o antissocial inadaptável, o rejeitado das massas urbanas que, aos olhos dos espectadores das décadas de 1910 e 1920, e especialmente de seus admiradores do Chaplin-Club, surgia como um ser completamente fincado na realidade, crível, sem exageros ou artifícios, a despeito de suas evidentes origens teatrais, que, como bem notava Louis Delluc, fazia do personagem uma combinação de tipos da comédia italiana do século 17 com os da pantomima britânica do século 19<sup>179</sup>. Carlitos era, então, um homem a se encontrar na rua, ao acaso e aos montes. Numa rua qualquer de qualquer cidade do mundo, imaginavam os cineclubistas na sua apreciação do cinema como *arte universal* – noção que defenderiam até a fase final do cineclubes, durante o ocaso do cinema silencioso e a consolidação do filme falado, por acreditarem que o som comprometeria a universalidade que a arte cinematográfica conquistara até então.

De cômico, traço que nunca precisou ser negado e em nada diminuía o valor que lhe era atribuído pelo Chaplin-Club, Carlitos se convertia então no herói trágico por excelência do século 20. E ainda que os cineclubistas tenham valorizado a câmera cinematográfica como a grande ferramenta de que dispunha o diretor para a elaboração de sua obra, o cinema que eles aprenderam a cultivar não se pretendia assumidamente formalista. Os filmes valorizados pelo cineclubes eram aqueles que, não apenas tematicamente, mas também narrativamente, orbitavam em torno da figura humana.

Vem daí o interesse do Chaplin-Club por um cinema eminentemente humanista, não na acepção mais generalizada que o termo veio a adquirir ao longo do século 20, ligado às questões sociais e às demandas coletivas, mas na eleição do personagem – do ser humano – como a matéria principal a ser desvendada pelo realizador através da câmera cinematográfica. Nesse aspecto, Chaplin, a despeito de seus frequentes planos médios e do uso excessivamente comedido de movimentos de câmera, dava a Carlitos o poder de revelar sentimentos humanos que, para os cineclubistas, poucos diretores conseguiam imprimir em seus personagens.

---

<sup>178</sup> Sobre a gestualidade de Carlitos, ver: FARIA, Octavio de. “Eu creio na imagem...” *O Fan*, set1929, n. 6, pp. 3-4. Como veremos mais adiante, no capítulo 8, neste artigo o cineclubista relaciona a obra de Chaplin às reflexões de autores como Henri Bergson, Friedrich Nietzsche e René Schwob, defendendo o cinema como uma arte não verbal, que se desenvolveria a partir de um sofisticado repertório de expressões gestuais.

<sup>179</sup> Ver: DELLUC, Louis, op. cit., p. 24.

Os cineclubistas não lhe negavam a genialidade inerente mesmo em um filme como **Casamento ou luxo**, em que o personagem do vagabundo não estava presente e que, por isso, poderia converter este título em um possível desmascaramento de Chaplin, por revelar que sua grandeza residia em Carlitos e não em seu talento como diretor cinematográfico. Para eles, o talento do cineasta seguia intacto, e era mais uma vez confirmado pela apresentação do drama vivido pela protagonista, indiscutivelmente chapliniano. A heroína Marie St. Claire, interpretada pela atriz Edna Purviance, parte do interior da França em direção à Paris movida por uma desilusão amorosa, conhece o luxo e as futilidades de uma vida rica na metrópole e, depois de um episódio trágico, reencontra a felicidade numa existência simplória e resignada no campo.

Na compreensão que os cineclubistas desenvolveram sobre o cinema, o drama de Carlitos ecoava não apenas nas desilusões da personagem de Edna Purviance em **Casamento ou luxo**, mas igualmente no John de James Murray em **A Turba** (The Crowd, King Vidor, 1928), na Joana d’Arc de Falconetti de **O Martírio de Joana d’Arc**, no marido interpretado por George O’Brien em **Aurora** e também nos três protagonistas de **Limite** – personagens e filmes que ocuparam posição central nas discussões travadas nas sessões do Chaplin-Club e nos textos de *O Fan*.

## Capítulo 6 – A noção de cinema de Octavio de Faria

Nos escritos de Octavio de Faria publicados em *O Fan*, o cineclubista se dispôs a refletir sobre questões teóricas que via como as mais urgentes para o cinema naquele momento, publicando ensaios em que se aprofunda em temas como roteiro, ritmo, montagem, simbolismo, gênero cinematográfico e filme falado, entre outros assuntos. No último ano de circulação de *O Fan*, quando a publicação se converteu para o formato de revista e Octavio assumiu o cargo de redator-chefe, ele assinou a maior parte dos textos, ainda que a presença de novos colaboradores tenha se mantido expressiva neste período. Pelo estilo da escrita e pelas ideias defendidas por Octavio desde os textos iniciais de 1928, é provável que muitos dos editoriais, informes, traduções de matérias publicadas em revistas estrangeiras e demais textos não assinados do jornal tenham sido redigidos por ele, indicando a sua significativa influência no perfil editorial da publicação e o peso de suas ideias nas discussões travadas pelo grupo.

Já no primeiro número de *O Fan*, de agosto de 1928, é publicado o ensaio “O cenário e o futuro do cinema”, uma longa reflexão de Octavio sobre o valor do *scenário* para a realização cinematográfica<sup>180</sup>. O artigo, que se desdobra em várias partes até o número 7 da publicação, apresenta uma extensa argumentação que procura definir o *scenário* como o elemento fundamental da criação cinematográfica, incluindo análises que defendem a superioridade do argumento original em relação ao adaptado, a definição da câmera como o verdadeiro narrador cinematográfico e a primazia da visão do realizador na criação do filme. Através do desenvolvimento de sua noção de *scenário*, Octavio expõe toda uma concepção daquilo que denomina ora de cinema moderno, ora de cinema universal, e propõe ferramentas conceituais para avaliar a produção cinematográfica corrente. Tendo como claro objetivo depurar o cinema das influências das demais artes, Octavio procura elencar os recursos formais e estilísticos que confirmariam, através de sua evolução, a autonomia do cinema como uma arte ligada ao tempo presente e sintonizada às questões da modernidade.

Ainda que o jornal não informe em qual das sessões previamente ocorridas do Chaplin-Club o artigo foi lido, é notável a influência de suas primeiras ideias nos escritos dos outros integrantes. Seja nos textos mais ensaísticos ou ainda nas resenhas dos filmes exibidos,

---

<sup>180</sup> Na argumentação de Octavio de Faria, o conceito de *scenário* encerra uma série de potencialidades da realização cinematográfica, englobando aspectos que vão além da sua função de guia para o diretor durante a filmagem. Por este motivo, optamos por manter em algumas passagens do texto o termo *scenário* – assim como também *scenarista* –, enquanto acompanhamos as reflexões do autor sobre este tema.

as noções propostas por Octavio ecoam diretamente nas argumentações dos outros articulistas, como é possível identificar nas críticas de Plínio Sussekind Rocha e Almir Castro analisadas no capítulo anterior.

Algumas das ideias apresentadas pelo cineclubista neste ensaio enfrentariam a oposição aberta de Plínio, evidente na polêmica travada em torno de **Aurora**. Por sua vez, o próprio Octavio, mesmo se apegando com alguma rigidez às propostas defendidas neste texto inicial, se permitiria reavaliar algumas de suas convicções estéticas a partir do contato com as ideias dos cineastas russos – com destaque para as teorias de Vsevolod Pudovkin – e com alguns filmes da cinematografia europeia – especialmente **O Martírio de Joana d’Arc**.

Para entendermos como esse referencial teórico articulado por Octavio de Faria se consolidou no grupo – ou foi contestado por ele –, é necessário nos determos em alguns conceitos apresentados pelo cineclubista a fim de sustentar sua teoria. É sabido que o roteiro cinematográfico, àquela altura da década de 1920, já figurava como um dos temas centrais das reflexões de estetas, teóricos e demais pensadores do cinema, que associavam o exercício de escrita do roteiro ao compromisso de garantir à realização cinematográfica sua pretendida autonomia estética. No entanto, o objetivo aqui, ao nos concentrarmos nas argumentações de Octavio sobre o *scenario*, não é a identificação das influências e das possíveis importações de ideias feitas pelo Chaplin-Club do repertório de teóricos e críticos estrangeiros, mas sim compreender como os termos empregados nos escritos do cineclubista foram se consolidando na elaboração de seu pensamento crítico e dos demais integrantes do Chaplin-Club.

### **6.1. O cinema como experiência integral**

No artigo “O scenario e o futuro do cinema”, Octavio de Faria parte da convicção de que o *scenario* é a pedra fundamental da criação cinematográfica. Segundo o autor, ao redor do estudo de suas possibilidades orbitam as demais questões e desafios relacionados ao desenvolvimento do cinema como arte. O desempenho do elenco, a expressão da personalidade do diretor como criador da obra, a definição da câmera como o narrador cinematográfico por excelência e, não menos importante, a conexão do espectador com o *pensamento* do diretor por intermédio das imagens cinematográficas, são todos eles consequências do que foi previamente concebido pelo *scenario*.

Mesmo reforçando a centralidade do *scenario* na realização cinematográfica, Octavio toma emprestado de seu colega Plínio a afirmação de que “scenario não acarreta a função de

scenarista”<sup>181</sup>. Ao sublinhar a prioridade do *scenario* ao mesmo tempo em que dispensa a necessidade de um *scenarista*, Octavio inicia uma operação que divide em duas etapas, mas que tem por objetivo final elevar o diretor ao topo da hierarquia na produção cinematográfica. Para Octavio, a divisão das funções de *scenarista* e de diretor é uma distorção que tende a ser corrigida com o desenvolvimento do cinema. O autor admite que, tomando os filmes contemporâneos como exemplo, o lugar de honra da concepção da ideia cinematográfica pertenceria ao *scenarista*. Ao diretor caberia apenas realizar uma ideia anteriormente concebida. No entanto, o próprio Octavio faz questão de lembrar que, na prática, a situação, em muitos casos, se dá ao contrário: o diretor toma o *scenario* apenas como um guia para a filmagem. Um mesmo *scenarista* passa a ter, então, resultados distintos em obras de diferentes diretores. Torna-se necessária, por parte da crítica, uma comparação entre os filmes para se distinguir os diretores que prevalecem sobre os *scenaristas* daqueles que mudam seu modo de dirigir, tornando-se “irreconhecíveis”. Nessa primeira etapa, que Octavio chama de unidade de realização, o autor propõe a eliminação do *scenarista* em favor do diretor, dissolvendo assim uma tensão que julga prejudicial ao resultado final da obra cinematográfica.

Mais adiante, ao discorrer sobre as noções de autoria do argumento e do *scenario*, Octavio aponta outra incongruência em que vê necessidade de correção: a discrepância gerada pelo fato do argumento e do *scenario* de um filme possuir diferentes autores. Para o cineclubista, um *scenario* tem maior valor cinematográfico e autoral quando sua concepção – o argumento – é baseada em uma ideia completamente original, recusando qualquer influência de outras obras já existentes, sejam elas vindas da literatura, do teatro, da ópera ou mesmo de episódios históricos. Octavio propõe, então, que o *scenario* seja o resultado tanto de uma unidade de realização – a fusão do *scenarista* e do diretor – quanto de uma unidade de concepção – a fusão do argumentista e do *scenarista*. Segundo o autor, este processo teria como expressão final uma personalidade única: o diretor criador.

Octavio defende que o *scenario* de um filme deveria se libertar de qualquer traço que o remetesse a uma obra pré-existente e, assim, apresentar uma história completamente original. Reduzida exclusivamente a sua “matéria cinematográfica”, a história não conservaria nenhum resquício de valor literário ou psicológico, mantendo apenas seu valor visual. O

---

<sup>181</sup> FARIA, Octavio de. “O scenario e o futuro do cinema”. *O Fan*, ago1928-jan1930, nn. 1-7. Como nesta parte do trabalho nos concentramos neste ensaio de Octavio, as citações seguintes não virão acompanhadas de notas, salvo alguma exceção que se faça necessária, a fim de evitar um redundante deslocamento da leitura para os rodapés das páginas.

cinclubista define como *visualização* esse novo parâmetro que passa a reger a concepção ideal do *scenario*.

Uma vez o diretor sendo o autor do argumento e do *scenario*, e estes reduzidos a um teor estritamente cinematográfico, a criação de uma obra para o cinema passaria a ter um caráter profundamente pessoal. A visualização, que o próprio Octavio assume ser um termo difícil de definir, seria a maior aproximação possível entre a capacidade de imaginação do realizador e a criação de imagens cinematográficas. Ao *scenario*, então, caberia o sucesso dessa correspondência, o elo entre as habilidades do diretor em compreender pelos “olhos da mente” e em fazer ver pela imagem cinematográfica.

Octavio, neste momento de sua reflexão, revela a familiaridade que ele e os demais cineclubistas tinham com as ideias dos estetas europeus – principalmente os franceses como Germaine Dulac, Jean Epstein e Léon Moussinac – e suas preocupações em definir o estatuto do cinema como obra de arte. Partindo de citações de Germaine Dulac – “toda a obra de arte é essencialmente pessoal” – e de Jean Epstein e seu conceito não menos impreciso de fotogenia, Octavio tenta precisar conceitualmente o termo visualização, a fim de justificá-lo como um valor que deve ser priorizado no roteiro cinematográfico. A fotogenia, que, nas palavras de Jean Epstein citadas por Octavio, seria aquele “aspecto das coisas, dos seres e das almas” que revela sua “qualidade moral” quando reproduzido cinematograficamente, parece não dar conta da noção proposta pelo cineclubista<sup>182</sup>. Com o termo *visualização*, Octavio procura englobar não apenas o valor cinematográfico latente dos seres que seria revelado pela câmera, mas também a capacidade autoral do realizador em expressar seus pensamentos por meio da imagem em movimento. A concepção cinematográfica se daria, portanto, na mente do diretor, em um momento anterior à relação estabelecida entre a câmera e o objeto filmado.

Essa reflexão sobre visualização e *scenario*, em que o segundo seria o espaço privilegiado para o exercício de expressar em palavras o *pensamento* cinematográfico do realizador, já havia sido apresentada nas páginas da revista *Cinearte*, na edição de 10 de março de 1926, em artigo publicado na seção *Filmagem Brasileira*, de autoria do produtor cinematográfico paulista Adalberto de Almada Fagundes. Ainda que não seja mencionado por Octavio de Faria, o artigo de *Cinearte* apresenta uma relação entre visualização e *scenario* semelhante à defendida pelo cineclubista.

---

<sup>182</sup> Estas citações de Germaine Dulac e Jean Epstein se encontram na segunda parte do ensaio de Octavio. Ver: FARIA, Octavio de. “O scenario e o futuro do cinema”. *O Fan*, out1928, n. 2, p. 2. Sobre o conceito de fotogenia de Jean Epstein – e sua imprecisão –, ver as análises de Ismail Xavier em *Sétima arte: um culto moderno* e de Leo Charney no artigo “Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade”, incluído no livro *O cinema e a invenção da vida moderna*. As referências completas destas obras se encontram na Bibliografia.

Almada Fagundes também relaciona a escrita do *scenario* àquilo que denomina de “faculdade visual” do realizador, que pode ser desenvolvida, segundo indicações bastante pragmáticas oferecidas pelo autor, a partir de exercícios que estimulem a capacidade de imaginação do diretor. A ligação entre a mente – e a imaginação – do roteirista e a sua expressão por imagens acaba por configurar o *scenario* como um potencial exercício prático de realização cinematográfica:

Logo que a faculdade visual já vai sem grande esforço reproduzindo cenas observadas ao correr do dia, procuramos transportá-las para o papel. Notaremos então, que a escrita é puramente objetiva, cinematográfica; porque a câmera não fotografa palavras, mas sim cenas visualizadas. O trabalho tem vida e personalidade, são as próprias personagens que falam ao desenrolar das cenas, evitando-se, assim, nas composições cinematográficas, um mar de palavras inúteis que de nada servem em um fotodrama. As cenas devem ser visualizadas uma a uma e em todos os seus mais insignificantes detalhes<sup>183</sup>.

Ao final deste artigo, depois de apresentar o roteiro *Centro e periferia* – também de sua autoria –, a fim de oferecer exemplos práticos de como o exercício de visualização pode resultar na escrita de um roteiro, Adalberto de Almada Fagundes credits seus esforços ao Sr. Frederick Palmer, fundador da Palmer Photoplay Corporation, “o maior centro intelectual de cinematografia do globo e de onde irradia para os mais longínquos recantos da terra a mais perfeita técnica cinematográfica”. Os agradecimentos calorosos a esse “muito bondoso mestre” revelam a influência que a leitura desses manuais de roteiro e de técnica cinematográfica, editados por Frederick Palmer e por tantos outros norte-americanos, teve sobre algumas mentes brasileiras da década de 1920 interessadas em cinema. Não seria arriscado afirmar que o próprio termo visualização, proposto por Almada Fagundes e incorporado às reflexões de Octavio, tenha origem nesse tipo de publicação norte-americana, mesclando-se assim, no ensaio do cineclubista, a um conceito europeu como o de fotogenia, apresentado por Jean Epstein.

A mesma *Cinearte*, na edição de 9 de junho de 1926, voltaria a tratar do roteiro cinematográfico na seção *Filmagem Brasileira*, em um texto de autoria de Adhemar Gonzaga. Assumidamente influenciado pelas ideias apresentadas por Almada Fagundes, o artigo

---

<sup>183</sup> FAGUNDES, Adalberto de Almada. “Arte de visualizar”. *Cinearte*, 10mar1926, ano I, n. 2, p. 5. As citações seguintes são desse texto.

procurava reforçar o valor do *scenario* como ferramenta de produção cinematográfica, e novamente relacionava sua concepção à visualização:

O “scenario” (não confundir com “montagens”), entretanto, é indiscutivelmente o elemento de maior valor, imprescindível na confecção de um filme. (...).

E quando falamos no scenario, ou melhor, na continuidade, não nos referimos somente ao seu preparo material, com divisão de cenas, etc. Referimo-nos à visualização, a ação natural que se reflete no cérebro do scenarista que conhece o seu trabalho<sup>184</sup>.

Mesmo diante da dificuldade de defini-la, é tomando a visualização como um conceito elementar que Octavio de Faria desenvolve uma concepção de *scenario* – e de cinema – que vai reger muitas de suas futuras reflexões – principalmente aquelas contra o filme falado. Ele acredita que o desenvolvimento do cinema se daria como uma arte essencialmente visual. E essa arte encontraria sua especificidade à medida que o criador da obra cinematográfica explorasse conscientemente todas as possibilidades da câmera cinematográfica, até encontrar a imagem ideal para a expressão de suas ideias:

Visualização, pois. Visualização absoluta. Esse é o grande problema do scenario.

Visualizar o argumento. Visualizar cada sequência. Procurar o que é cinematográfico no todo, como nas partes. Pôr de lado tudo que não for visualizável. Metódica, sistematicamente.

As histórias de um filme, e o conseqüente desenvolvimento de suas ações, se baseariam exclusivamente em recursos visuais, prescindindo de qualquer outro artifício considerado estranho ao cinema – as palavras e o som, principalmente. Era neste processo de depuração que o cinema iria encontrar sua mais elevada dimensão artística. A relação entre diretor e espectador, que Octavio acreditava ser de total entrega do segundo ao primeiro, se estabeleceria, então, por essa intensidade das imagens cinematográficas puramente silenciosas. Em sua concepção, o ato de olhar uma imagem na tela de cinema, mais que uma mera função perceptiva, era a oportunidade para o espectador experimentar verdadeiras epifanias visuais. Para Octavio, esse estado exigia uma extrema concentração e, portanto, o

---

<sup>184</sup> “Filmagem brasileira”. *Cinearte*, 9jun1926, ano I, n. 15, p. 4.

cinema, essencialmente visual, dispensaria qualquer elemento exterior que dispersasse a atenção do espectador e comprometesse sua relação com o filme<sup>185</sup>.

A partir daqui, para acompanharmos mais adequadamente o modo como Octavio estruturou suas reflexões sobre cinema, e os conceitos frequentemente empregados em seus textos – como, por exemplo, continuidade e ritmo –, é preciso mais do que uma tentativa apressada de se buscar equivalências com os termos relacionados à linguagem cinematográfica com que estamos familiarizados hoje em dia – roteiro, plano, decupagem, montagem, corte, *raccord* etc. A tentação é inevitável e, muitas vezes, a equivalência é eficaz e não resulta em perdas para a análise, mas isso nem sempre é o caso. Por exemplo, na compreensão do Chaplin-Club, mais que um guia ou roteiro de filmagem, o *scenario* corresponde, mesmo que apenas idealmente, à própria experiência de visualização do filme. Sem ignorar a descontinuidade que havia no processo de colocar em palavras as ideias que passavam pela cabeça do realizador, e também sem desconsiderar que esse mesmo texto enfrentaria outra ruptura no momento da filmagem, para Octavio de Faria, assim como para os seus colegas do Chaplin-Club, o *scenario* era tomado como uma experiência prática de realização e fruição cinematográfica. Ler um *scenario* era experimentar visualmente o filme proposto pelo *scenarista* ou diretor. Um roteiro cinematográfico, mais do que um texto, era cinema, pois conservava intactas as intenções de seu autor antes de qualquer desvirtuação imposta pelas vicissitudes da produção. Não à toa, a terceira parte deste ensaio teórico de Octavio corresponde à publicação de *Reincidência*, roteiro de sua autoria em que procurava comprovar a aplicação prática de suas proposições teóricas.

Partindo das considerações sobre concepção, visualização e realização da ideia cinematográfica, Octavio chega a dois tipos elementares de *scenario*, que classifica como *scenario* de ritmo e *scenario* de continuidade. Segundo o próprio autor, essa classificação seria mais o resultado daquilo que ele vinha observando como tendência geral do cinema, a partir dos filmes exibidos, do que da intenção de impor modelos teóricos à prática cinematográfica. Aqui, como em diversos pontos da argumentação de Octavio, é notável a ocorrência de contradições. Em diversas oportunidades, nos demais artigos que publica em *O Fan*, Octavio defenderá a necessidade de se formular um conjunto de regras que norteie a produção cinematográfica e atribuirá à crítica a responsabilidade de propagar e fiscalizar a

---

<sup>185</sup> No artigo “Eu creio na imagem...”, publicado no número 6 de *O Fan*, ao argumentar sobre os desvios causados pela chegada do cinema falado, Octavio de Faria defende a concentração plena do espectador na fruição do filme como um dos pilares da experiência cinematográfica: “(...) é preciso, em cinema, uma concentração de atenção. Alguma coisa que faça o espectador esquecer a sua própria personalidade e o lugar onde está. Qualquer coisa que anule. Que o transfira facilmente para dentro do complexo do herói do filme”. Ver: FARIA, Octavio de. “Eu creio na imagem...” *O Fan*, set1929, n. 6, p.3.

aplicação dessas orientações, não admitindo que o desenvolvimento do cinema fique à deriva e sempre tendo como preocupação essencial a evolução do cinema como arte.

Para o autor, esses dois tipos elementares em que sintetizou os *scenários*, e que resultam naquilo que ele denomina de *teoria do ritmo* e *teoria da continuidade*, não são excludentes entre si e podem co-existir – ritmo e continuidade – em um mesmo filme.

Sobre os filmes de ritmo, Octavio prefere dar exemplos a apresentar uma definição. A partir de obras como **Berlim – sinfonia da metrópole** (Berlin: die Sinfonie der Grosstadt, Walter Ruttmann, 1927) e **Ivan, o terrível** (Krylya kholopa, Yuri Tarich, 1926), ele procura explicar o ritmo como uma sucessão de imagens na tela que se dá por uma relação de alternância, oposição, repetição ou contraste, resultando em diferentes harmonias e equilíbrios ao longo do filme. Ainda que possamos associar ritmo à posterior noção de montagem, o termo “ritmo”, para os integrantes do Chaplin-Club, não se restringia apenas à relação criada entre os planos a partir da edição, mas também se referia ao ritmo interno das imagens – dos elementos filmados –, à duração dos planos e, por fim, àquilo que denominavam de *ritmo geral* do filme.

O termo montagem não aparece nos artigos do Chaplin-Club nesses primeiros meses de publicação de *O Fan*, a não ser quando é empregado, geralmente no plural, referindo-se à cenografia dos filmes. Ainda assim, como veremos a seguir, mesmo depois de travar contato com as teorias de montagem propostas pelos cineastas russos, através dos textos de Pudovkin, Sergei Eisenstein e Dziga Vertov, Octavio de Faria manterá uma distinção entre ritmo e montagem.

No ensaio “O cenário e o futuro do cinema”, interessa ao cineclubista se concentrar nos *scenários* de continuidade, por acreditar que é neles que se encontram as maiores possibilidades de desenvolvimento do cinema. Para Octavio, a visualização de um *cenário*, o desenvolvimento da capacidade narrativa da câmera e a manifestação do potencial do diretor como criador cinematográfico estão diretamente relacionados àquilo que denominou de *teoria da continuidade*.

Continuidade, aqui, se refere aos filmes que apresentam imagens cujas ações se sucedem em linearidade ininterrupta, “sem retrogradações, sem saltos, até o fim”. Octavio argumenta que o cinema, até o momento, ofereceu aos espectadores apenas *scenários* de continuidade relativa. Os intervalos entre as imagens – os cortes – e a existência de intertítulos comprometeriam a fruição visual contínua que deveria ser o objetivo final da experiência cinematográfica. Logo, tanto a teoria do ritmo quanto a teoria de continuidade, qualificada, neste caso, de relativa, são consideradas caminhos errados para o

desenvolvimento do cinema. Para Octavio, a única teoria válida seria a *teoria da continuidade absoluta*, em que a imagem “pensada” pelo realizador e narrada pela câmera se desse ao espectador sem interrupções, oferecendo-lhe uma experiência visual livre de qualquer fragmentação. A separação entre as imagens – o corte – seria, segundo o autor, análoga ao “fechar dos olhos” e, a todo momento, lembraria a quem assiste o filme o “caráter mecânico do cinema”. Essa necessidade de acomodação visual do espectador a cada nova imagem é considerada por Octavio uma das principais limitações a ser superada pelo cinema. E como solução para transpor o obstáculo do corte, o autor propõe a movimentação contínua da câmera para o acompanhamento da ação.

Ao defender sua teoria da continuidade absoluta, Octavio disserta não apenas sobre aspectos técnicos da realização, mas procura elaborar o que lhe parece ser o ideal da experiência cinematográfica: a depuração da imagem de qualquer influência estranha ao cinema, que permitiria a transposição direta do espectador para a ação do filme:

Cheguemos pois a uma conclusão no julgamento das teorias expostas – teorias do ritmo e da continuidade relativa. Em ambas se vai contra a ideia de continuidade visual que me parece essencial no cinema, dada a sua própria natureza. Em ambas se impede a cada momento que o espectador consiga realmente se abandonar por inteiro, penetrar, segundo a expressão psicanalítica, no caso emotivo do herói do filme. Destruição da emoção, portanto. É incompreensão do que é cinema, que é por essência arte visual. Do cinema que, se fala ao espírito, fala pelos olhos, – perfeitamente como a música fala pelos ouvidos.

Do mesmo modo que o corte é rejeitado como um recurso anticinematográfico, Octavio defende também a eliminação total dos intertítulos, pois a palavra escrita se apresentava como um elemento alienígena à narração visual. Quanto aos intertítulos, como vimos, os integrantes do Chaplin-Club distinguiam os *subtítulos* – os textos que contextualizam a ação ou cena a ser apresentada – dos *títulos falados* – as falas das personagens. Os primeiros eram completamente condenados, pois confirmariam a incapacidade do realizador em transpor em ações cinematográficas aquilo que está indicado nas cartelas. Por sua vez, os títulos falados, àquela altura, eram um pouco mais tolerados.

Octávio afirma não ter dúvidas de que a teoria da continuidade absoluta logo apresentaria exemplos práticos, pois muitos filmes já teriam provado, através de sequências

exemplares, que as possibilidades de movimentação da câmera substituíam com ótimos resultados os intertítulos e também dispensavam a utilização do corte.

Entre os filmes e cineastas que interessam a Octavio de Faria em seus argumentos a favor da continuidade absoluta, o cineasta que mais se destaca é F.W. Murnau, principalmente pelos filmes **A Última gargalhada** – por sua quase completa ausência de intertítulos – e **Aurora** – pela ligação de ambientes distintos através da movimentação da câmera. Junto com os filmes de Murnau, os de King Vidor, com destaque para **O Grande desfile** e **A Turba**, também são tomados como exemplos concretos das possibilidades da câmera para a consolidação da teoria da continuidade absoluta.

O termo continuidade é utilizado, na maioria das vezes em *O Fan*, como sinônimo de *scenario*. Para alguns articulistas, principalmente nas resenhas críticas, avaliar a continuidade de um filme é o mesmo que avaliar o seu *scenario*, pois o que se vê na tela – a movimentação e a angulação da câmera, a condução do enredo, o desenvolvimento das ações – está baseado no *scenario* e na utilização da câmera como ferramentas de narração.

Mesmo quando *O Fan* destaca uma declaração de King Vidor, em que o cineasta americano afirma que um diretor não precisa necessariamente seguir as indicações do autor do *scenario* na realização de um filme e, logo em seguida, enfatiza que “o filme deve ser escrito com a câmera”<sup>186</sup>, essas palavras só vêm reforçar a necessidade da unidade de concepção e realização defendida pelos cineclubistas. O depoimento de King Vidor, neste caso, mais do que estimular reflexões sobre a descontinuidade entre a escrita do *scenario* e a “escrita” da câmera, interessa aos cineclubistas por reafirmar o valor autoral da direção e a superioridade da câmera na narração cinematográfica, definindo assim, mais uma vez, o cinema como uma arte essencialmente visual.

Em sua argumentação a favor da supressão dos intertítulos e da continuidade visual absoluta, Octavio chega a apresentar uma “ferramenta”, denominada de *coeficiente de continuidade*, que seria eficaz na avaliação do “valor do *scenario* em relação a sua continuidade”. Esse coeficiente seria o resultado da contagem tanto dos intertítulos quanto dos planos que compõem o filme e representado por uma expressão numérica composta por dois índices: o primeiro número do coeficiente de continuidade indicaria a quantidade de intertítulos e o segundo, a quantidade de planos do filme. Como exemplo, Octavio apresenta os coeficientes de continuidade de “filmes de ritmo”, como é o caso de **Berlim – sinfonia da metrópole** que, mesmo não tendo nenhum intertítulo, possui, na contagem do autor, 2130

---

<sup>186</sup> “Afirmações cinematográficas de F.W. Murnau e King Vidor”. *O Fan*, jan1929, n. 3, p. 1.

“imagens”. Portanto, segundo Octavio, seu coeficiente de continuidade de 0-2130 obriga o espectador “a acomodar a vista quatro vezes mais do que em **Aurora**”, cujo coeficiente é, na versão exibida no Brasil, de 34-520. Para o cineclubista, está é a razão porque “os filmes de ritmo cansam tanto”.

O coeficiente de continuidade ideal seria o de 0-1, um filme sem nenhum intertítulo e composto por um único e ininterrupto plano. Octavio reconhece as dificuldades técnicas de conceber um *scenario* e realizar uma filmagem que atendessem a essa exigência, mas, ainda assim, acredita que a realização do seu ideal é apenas uma questão de tempo e de estudo de possibilidades. Por fim, o autor admite contentar-se com coeficientes de continuidade que variem entre 0-1 e 0-30 – “índices de belíssimos *scenarios*”.

Tanto as argumentações sobre unidade de concepção e realização quanto as teorias da continuidade e do ritmo foram apresentadas nas duas primeiras partes do artigo “O *scenario* e o futuro do cinema”, publicadas, respectivamente, nos números 1 e 2 de *O Fan*. A terceira parte do artigo, como vimos no capítulo 4, refere-se à publicação do *scenario* de *Reincidência*. Octavio discutiria novamente os pontos apresentados neste ensaio em diversas outras oportunidades em *O Fan*. No entanto, por questionamentos internos – vindos do seu colega Plinio Sussekind Rocha – e externos – das crônicas de Carlos Sussekind de Mendonça publicadas no jornal *A Esquerda*, em 1929 – Octavio voltou ao tema mais duas vezes, em artigos com o mesmo título, em que procurou esclarecer as dúvidas ou rever alguns pontos de suas colocações iniciais.

No primeiro retorno ao tema da teoria da continuidade absoluta, em artigo publicado no número 3 de *O Fan*, Octavio de Faria defende, como resposta às críticas feitas por Plinio a sua teoria, que o coeficiente de continuidade é aplicável somente para avaliar a continuidade dos *scenarios*, e não a qualidade do filme como um todo. Entre as novas considerações do autor, Octavio recomenda o emprego da fusão para solucionar os obstáculos impostos pela limitação técnica do equipamento cinematográfico, que impede a filmagem de um único plano para todo o filme. Para Octavio, a fusão, sendo um recurso técnico visual, evitaria o corte e o problema da acomodação visual e ainda serviria como opção para eliminar os tempos mortos entre uma ação e outra, sem comprometer a continuidade visual.

Quanto aos “filmes de ritmo”, considerados como um caminho errado para o desenvolvimento do cinema e relegados ao segundo plano nessas primeiras abordagens em

favor da teoria da continuidade absoluta, eles só viriam a ser reavaliados com mais profundidade pelo autor no artigo “Ritmo”, publicado no número 7 de *O Fan*<sup>187</sup>.

O interesse pelas teorias de montagem e o contato com os exemplares recentes da cinematografia russa, e também com alguns filmes das vanguardas francesas que Octavio assistiu durante a viagem a Paris em 1929, estimularam o cineclubista a reconsiderar o valor dos filmes de ritmo e a reavaliar sua contribuição para o desenvolvimento do cinema. No entanto, neste ensaio, o autor toma emprestado um parâmetro que considera aplicável à literatura – o ritmo como traço distintivo essencial entre a prosa e a poesia –, e o emprega na análise dos filmes. Para o cineclubista, o ritmo deveria prevalecer somente naquelas obras que o autor classificou como “filme-poesia”, em que não há uma história a ser narrada ou um fio narrativo que necessite ser acompanhado pela câmera. Daí a permissão para o corte, a sucessão de imagens distintas e as experimentações com as diferentes durações dos planos.

Para os “filmes-prosa”, a teoria da continuidade absoluta seguia tendo seu valor de aplicação, pois contar uma história por imagens cinematográficas jamais dispensaria a unidade entre o pensamento do realizador e a câmera cinematográfica. Na avaliação de Octavio, o que havia sido realizado de relevante até o momento em cinema era “prosa cinematográfica” e, portanto, nos “filmes de enredo” encontravam-se as experiências mais elevadas de desenvolvimento do cinema. E é por concordar que um filme jamais prescindiria da “associação visual de duas imagens que se seguem” que o cineclubista reafirma o corte como um elemento anticinematográfico, a raiz do problema da acomodação visual. Os filmes de enredo – a “prosa cinematográfica” – deveriam, portanto, desprezar completamente o ritmo, essencial apenas aos “filmes-poesia”.

## **6.2. Joana d’Arc e Pudovkin: o corte e a montagem como expressões do pensamento do diretor cinematográfico**

Durante sua estada em Paris, Octavio assistiu ao filme **O Martírio de Joana d’Arc** e, no número 5 de *O Fan*, assinava um artigo em que admitia ter sido impactado pela obra de Carl T. Dreyer. O cineclubista colocava o cineasta dinamarquês no mesmo patamar que F.W. Murnau, King Vidor, Erich von Stroheim, Abel Gance e Fritz Lang – nomes já consolidados no panteão dos grandes diretores do cinema.

---

<sup>187</sup> Ver: FARIA, Octavio de. “Ritmo”. *O Fan*, jan1930, n. 7, pp. 3-4.

Neste texto que chama de “ensaio para uma crítica”, por acreditar que essa era uma primeira aproximação possível com a obra que ainda procurava compreender, Octavio se detém principalmente na pouca movimentação de câmera, no grande número de intertítulos (títulos falados, em sua maioria) e na intensidade alcançada pela atuação da atriz Falconetti. Três características que se opunham claramente às defendidas até então pelo autor, como a constante movimentação de câmera, a continuidade visual e a submissão do trabalho do ator ao controle do diretor. Aos leitores de *O Fan*, o crítico assume que sua apreciação positiva ao filme deflagra contradições com muitas de suas convicções cinematográficas:

Eu só sei é que desde “A última gargalhada” não me emocionava tanto no domínio da estética. E não era coisa fácil, dado que o filme vem contradizer tudo o que pensava e penso sobre a estética do cinema. Tem letreiros e, apesar de ter unidade de tempo, lugar e ação, não tem continuidade visual alguma. Uma razão para eu criticar a técnica? Talvez, num filme comum. Dreyer teve, porém, talento bastante para vencer todas as dificuldades. A sua obra não é perfeita, eu sei. Apenas é tão grande, tão bonita, que se lhe perdoam facilmente todos os defeitos<sup>188</sup>.

Mais uma vez, um filme era valorizado por Octavio por considerar que suas imagens lhe proporcionavam um contato direto com o pensamento do realizador. Indo além da mera apresentação de um drama histórico passado na Idade Média, a obra de Dreyer transmitia uma interpretação assumidamente pessoal daquele episódio, dando ao personagem de Joana d’Arc – já conhecido por livros, montagens teatrais e outros filmes históricos – uma existência cinematográfica. Para o cineclubista, a interpretação de Falconetti ultrapassava “os limites do visto”.

A transcendência alcançada pelo filme **O Martírio de Joana d’Arc** não o aproximava somente dos grandes cineastas em atividade nos Estados Unidos ou na Europa ocidental. Na avaliação do cineclubista, a força de algumas imagens apresentadas “em oposição” por Dreyer as tornavam comparáveis às experiências dos realizadores russos.

Essa relação estabelecida por Octavio se justificava pelo interesse despertado pelas teorias dos cineastas soviéticos que passavam a ser divulgadas pelas publicações ligadas a cinema, principalmente as francesas e norte-americanas. Na mesma edição em que publica o ensaio sobre **O Martírio de Joana d’Arc**, Octavio também assina o artigo “A teoria cinematográfica de Poudovkine”, apresentando considerações sobre seu primeiro contato com

---

<sup>188</sup> FARIA, Octavio de. “A ‘Jeanne d’Arc’ de Dreyer (– Ensaio para uma crítica –)”. *O Fan*, jun1929, n.5, p. 5.

as ideias deste realizador russo. Neste artigo há a primeira ocorrência do termo *montage* – ainda em francês – em um texto de *O Fan*<sup>189</sup>. Nas reflexões futuras de Octavio – como no já mencionado artigo “Ritmo” –, a palavra montagem seria sempre utilizada a partir da perspectiva proposta pelos russos, nunca se convertendo em sinônimo de ritmo – a montagem seria, então, mais um dos possíveis ritmos de um filme.

Na compreensão de Octavio, a montagem era o resultado de um processo de construção do filme, assumido pelo realizador, em que as imagens isoladas não apresentavam uma significação cinematográfica intrínseca, mas a adquiriam no todo da obra, a partir da relação proposta pelo cineasta. Diante disso, a discussão sobre que imagem se prestava ou deixava de se prestar a um tratamento cinematográfico, presente nas reflexões de um Epstein, por exemplo, parecia ser conduzida por novos referenciais. Outra postura era exigida de um realizador cinematográfico: seu pensamento, seu intelecto e sua ideologia não apenas identificariam, mas também determinariam os valores cinematográficos das imagens.

A boa recepção que Octavio e os demais cineclubistas dariam aos filmes russos de Eisenstein, Vertov e, principalmente, Pudovkin, com seu **Tempestade sobre a Ásia**, estaria em grande parte calcada no interesse pela combinação entre trabalho teórico e prático desses realizadores. Além disso, a valorização de ideias como o *pensamento* e o *olhar* do realizador nas teorias dos cineastas soviéticos foi o que mais pareceu atrair os cineclubistas, que mais uma vez encontravam argumentos para confirmar a primazia da imagem na criação cinematográfica e a consagração do diretor como criador único da obra.

Aqui, portanto, vale uma comparação entre as ideias defendidas por Pudovkin e as proposições de Octavio de Faria, a fim de identificar os possíveis pontos de contato entre os pensamentos do cineclubista e do cineasta que justificariam o interesse do primeiro pelo segundo. Se o filme de Dreyer apresentou elementos que pareceram demover momentaneamente o crítico de sua posição rígida em defesa da continuidade absoluta, foram as ideias de Pudovkin que ampliaram sua perspectiva sobre a contribuição do corte e da montagem para a realização cinematográfica. Entre as propostas dos cineastas da vanguarda russa, incluindo as reflexões de Eisenstein e Vertov, as de Pudovkin foram aquelas avaliadas com maior atenção por parte do cineclubista nas páginas de *O Fan*.

Em seu artigo sobre Pudovkin, Octavio conseguia aproximar polos aparentemente opostos: as pretensões dos cineastas soviéticos e as conquistas do cinema hollywoodiano. O cineclubista viu em filmes como **O Encouraçado Potemkin** (Bronenosets Potyomkin, Sergei

---

<sup>189</sup> Ver: FARIA, Octavio de. “A teoria cinematográfica de Poudovkine”. *O Fan*, jun1929, n. 5, p. 4. As citações seguintes são desse texto.

Eisenstein, 1925), **O Fim de São Petersburgo** (Konets Sankt-Peterburga, Vsevolod Pudovkin, 1927) e **Outubro** (Oktyabr, Sergei Eisenstein, 1928) não uma “reprodução fiel da realidade”, como afirmavam alguns divulgadores e entusiastas dessas produções russas, mas a mesma “realidade” e “naturalidade” que “os americanos criaram, acalentaram e endeusaram... A mesma que nós endeusamos com eles...”

É provável que Octavio tenha conhecido as ideias de Pudovkin pela edição alemã de *Film-Regie und Film-Manuskript*<sup>190</sup>, livro lançado em Berlim, em 1928, que trazia as primeiras versões estrangeiras de “O argumento cinematográfico e a sua teoria” e “O realizador e o material fílmico”, dois ensaios do cineasta russo publicados originalmente em 1926<sup>191</sup>. É no primeiro destes ensaios, voltado para as questões relacionadas ao roteiro, que podemos encontrar alguns pontos de contato entre as proposições de Pudovkin e as ideias de Octavio, justificando em parte o interesse do cineclubista pelo cineasta.

Em seus escritos, Pudovkin também defende um cinema que busca sua autonomia em relação às artes tradicionais, condenando, assim como os críticos de *O Fan* e os demais estetas de seu tempo ocupados com o desenvolvimento do cinema, a nociva influência do teatro nos filmes. Para o cineasta, o desafio colocado ao roteirista é conseguir expressar-se por imagens. Associando observação e pensamento, Pudovkin também evoca algo próximo à ideia de *visualização* defendida por Octavio:

O argumentista deve aprender a descobrir e utilizar material plástico visualmente expressivo: isto é, deve saber descobrir e selecionar, na enorme quantidade de material visual que a observação lhe proporciona, aquelas formas e movimentos que mais clara e vividamente traduzem por imagens *todo o conteúdo* [grifo do autor] do seu pensamento.

É esta subjetividade, esse distanciamento de uma objetividade – ilusória – garantida pela câmara cinematográfica, que será enfatizada por Pudovkin quando o autor discorre sobre o processo de montagem fílmica, apresentando argumentos claramente sintonizados às concepções de Octavio de Faria:

---

<sup>190</sup> Outra hipótese é a de que Octavio tenha lido apenas uma versão traduzida da introdução à edição alemã, publicada em alguma revista estrangeira de língua francesa ou inglesa. No artigo de Octavio há citações e transcrições diretamente relacionadas a esta introdução escrita por Pudovkin.

<sup>191</sup> Esses dados sobre as primeiras traduções dos textos de Pudovkin encontram-se em uma edição portuguesa, de 1961, que reúne estes e outros ensaios do autor traduzidos por Manuel Ruas. Ver: PUDOVKIN, Vsevolod. *Argumento e realização*. Lisboa: Editora Arcádia, 1961. Nesta versão, o tradutor aplica ao termo “argumento” o sentido que estamos atribuindo aqui a roteiro cinematográfico e *scenário*, daí o título “O argumento cinematográfico e a sua teoria”. As citações seguintes são desse texto.

O trabalho do realizador caracteriza-se pelo seu modo especial de pensar. Pensar com imagens fílmicas (...) Mesmo quando lida com objetos reais em ambientes reais, ele pensa somente na aparência que tomarão no écran. Nunca considera um objeto real no sentido objetivo de sua real natureza, mas observando-lhe somente aquelas propriedades que à película podem e devem ser transportadas <sup>192</sup>.

Apesar das semelhanças entre as ideias de Octavio e Pudovkin, principalmente no que se refere à concepção do roteiro cinematográfico, vale a pena destacar aqui dois pontos divergentes fundamentais entre as argumentações do cineasta e as convicções do cineclubista. Parte destas diferenças se justificaria não apenas pela individualidade de seus pensamentos, que obviamente se conectam ou se distanciam de acordo com o caminho escolhido por cada um em suas reflexões, mas também devido ao fato do teórico russo, ao contrário do crítico brasileiro, possuir uma experiência concreta na realização cinematográfica.

Como primeiro ponto divergente, Pudovkin, em oposição ao discurso de Octavio, não desconsiderava a possibilidade de aproveitamento dos intertítulos nos filmes, desde que devidamente respeitado seu tratamento rítmico em relação à cena correspondente e à montagem. Além disso, o cineasta apontava que os textos também poderiam ganhar um tratamento plástico, utilizando tipos e corpos diferentes de letras e demais efeitos de montagem, a fim de incorporar ao filme o caráter visual das palavras.

Em segundo lugar, mesmo defendendo a centralidade do roteirista e do diretor na realização de um filme, Pudovkin considerava que a base do trabalho cinematográfico estava assentada no que denominou de “coletivismo”, por contar com a colaboração de diferentes artistas, técnicos e profissionais para sua concretização. Na sua concepção de cinema como o resultado de uma tarefa coletiva, distanciava-se assim da noção cultivada por Octavio de que o roteiro cinematográfico, como obra acabada, deveria garantir que as ideias de seu autor saltassem do texto à tela sem nenhuma interferência que as alterassem ao longo do processo de realização.

Por fim, podemos acrescentar como outro ponto divergente entre o pensamento de Octavio e Pudovkin a postura que este e outros cineastas soviéticos, como Sergei Eisenstein e Grigori Aleksandrov, assumiram diante da novidade dos *talkies* e do som sincronizado. Como

---

<sup>192</sup> Curiosamente, Pudovkin oferece como exemplo de material plástico “corretamente escolhido” a apresentação do vilão no filme **David, o caçula**. Segundo o autor, ao demonstrar a intenção de atirar uma pedra em um gato adormecido, o personagem não deixa dúvidas aos espectadores de que se trata de um mau caráter. Sugestão deveras semelhante ao conselho de Adhemar Gonzaga dado ao realizador Humberto Mauro sobre a forma mais adequada de caracterizar um vilão em cinema: “Basta apresentá-lo a dar um pontapé num gato. Subentender ou deduzir, é a beleza do cinema que começa por fazer pensar, assim”. Citação feita por Paulo Emilio Salles Gomes de texto de Adhemar Gonzaga, publicado originalmente em *Cinearte* de 9 de janeiro de 1929. Apud. GOMES, Paulo Emilio Salles, op. cit., p. 125.

veremos no capítulo 8, ainda que suas propostas de incorporação criativa do som tenham merecido alguma atenção por parte dos cineclubistas, elas não chegaram a demovê-los de suas posições contrárias ao cinema sonoro.

### 6.3. O cinema do passado

De todos os cineclubistas, Octavio de Faria foi o que mais escreveu contra o filme falado em *O Fan*, sendo possível encontrar em suas páginas desde artigos assumidamente militantes até roteiros e ensaios em que procura, por meio de suas referências teóricas, defender o filme exclusivamente silencioso como o ideal mais elevado de criação artística.

No número 9 de *O Fan*, são publicados três artigos de Octavio que evidenciam sua visão do cinema falado como fator de ruptura em relação às conquistas que o cinema experimentara até então, durante os anos considerados como o auge da produção silenciosa. No ensaio “Significação do far-west”, o cineclubista se propõe a fazer uma leitura filosófica deste gênero cinematográfico – o faroeste –, encontrando nesses filmes, outrora classificados por ele como sendo de “segunda classe”, a essência do cinema americano que aprendera a apreciar nas obras de seus diretores preferidos e “procurando descobrir em tudo o que foi ficando pelo caminho o que havia de verdadeiramente cinematográfico”<sup>193</sup>.

Para Octavio, naquele momento, o gênero ainda guardava as regras fundamentais do cinema que “os [E.A.] Duponts e os [Josef von] Sternbergs não souberam defender”. Regras baseadas nas cenas de ação dos heróis, na imagem silenciosa em constante movimento e no maniqueísmo do enredo expresso na fórmula mocinho versus bandido:

Afirma o filme de “far-west” o eterno conflito entre o bem e o mal do modo o mais decisivo que é possível. Os heróis que o animam não vivem no entre-duas-águas dos heróis comuns do cinema ou da literatura. São verdadeiramente o que são, sem meio termo, sem traços escuros em fundo claro ou traços claros em fundo preto. São bons uns. São ruins outros.

E ao comentar sobre um filme de faroeste silencioso que vira em uma sessão com pouquíssimos espectadores, Octavio discorre sobre a incompatibilidade do gênero com o cinema falado:

---

<sup>193</sup> FARIA, Octavio de. “Significação do far-west”. *O Fan*, dez1930, n. 9, pp. 40-56. As citações seguintes são desse texto.

O filme que vira era certamente um filme qualquer, sem nenhuma importância. Mas nele vi, gritando a quem quisesse ouvir, a sua inconciliabilidade com o “all talkie”, isso que se chama o **movimento** [grifo do autor], isto é: o cavalo em disparada montanha abaixo, o pulo do herói de um telhado para outro, as lutas de um contra dez, o tiroteio, a heroína roubada, o cavalo que desamarra seu dono, todo o “far-west” solto a gritar pela ação, pela galopada que só o espaço limita, pelo movimento livre, aquém dos microfones hipersensíveis e dos estúdios calafetados.

O corte e a montagem, como vimos, a despeito das resistências iniciais de Octavio, não significaram uma ruptura completa com a sua noção de cinema, que vira nas realizações de Dreyer e Pudovkin a reafirmação do filme como expressão estética de um pensamento. Mesmo apegado ao conceito de continuidade absoluta como o mais adequado para a concretização deste pensamento em forma cinematográfica, o corte e a montagem não desvirtuavam o cinema defendido por Octavio, pois eram procedimentos que se davam no âmbito da imagem, reafirmando sua potencialidade narrativa. O diálogo sincronizado, por sua vez, enrijecia a *mise en scène* e reduzia as possibilidades de exploração do movimento de câmera. Essa impressão era reforçada principalmente pelos primeiros *talkies* que alcançaram expressivo êxito de público no Brasil, como, por exemplo, **Melodia da Broadway**, cuja presença maciça de diálogos seria a razão de uma movimentação de câmera reduzida, atribuída às limitações técnicas que seriam impostas pela captação do som.

Octavio duvidava da possibilidade da incorporação do gênero faroeste pelo cinema sonoro. E essa mesma dúvida se estenderia aos demais artistas, temas, enredos e estilos que o cineclubista avaliava pertencerem exclusivamente ao cinema silencioso, sendo impossível sua permanência nos filmes falados. Assumindo sem reservas um tom saudosista – para um crítico que há pouco completara 22 anos –, Octavio dava continuidade a sua reavaliação do legado estético deixado pelo cinema silencioso – e descartado pelo filme falado – em mais dois artigos desta última edição de *O Fan*: “Transformações do mundo pelo cinema sonoro” e “Buster Keaton”.

No primeiro, já incorporando no título o termo sonoro como o mais abrangente para se referir aos filmes com som sincronizado, Octavio reafirmava sua convicção do cinema como arte muda e responsabilizava os *talkies* por inviabilizar a “transposição” do espectador para o *lugar* do herói no filme, possível apenas por meio das imagens silenciosas, em que os

personagens, sem voz, se deixavam completar pela mente do espectador – às vezes se confundindo um com o outro<sup>194</sup>.

No segundo artigo, um perfil do ator Buster Keaton, Octavio procurava, assim como fizera com os filmes de faroeste, reavaliar a carreira do comediante que, em épocas anteriores, também já fora relegado ao segundo plano pelo crítico. Buster Keaton, ainda que não alcançasse a genialidade de Charles Chaplin, encarnava um tipo de ator e personagem que fracassaria em sua tentativa de buscar uma existência possível no cinema sonoro<sup>195</sup>. Para Octavio, o período dos filmes silenciosos, tão recente – e ainda presente –, já se configurava como um passado superado pelos *talkies* e, portanto, irrecuperável. A herança deixada por seus artistas e filmes deveria ser reavaliada, a despeito das classificações de gosto e dos critérios da crítica utilizados à época, a fim de evitar seu esquecimento.

Mesmo após o último número de *O Fan* e do encerramento das atividades do Chaplin-Club, Octavio de Faria seguiu, de maneira esporádica, escrevendo sobre cinema. Ao longo da década de 1930, sua carreira como escritor se consolidaria como romancista e ensaísta. Como ficcionista, publicaria, a partir de 1937, os romances da longa série intitulada *Tragédia burguesa*. No entanto, em diversas oportunidades, voltou a escrever sobre cinema, demonstrando que os filmes nunca se distanciaram de suas preocupações intelectuais.

Tomando dois momentos em que Octavio novamente se dedicou à crítica e ao ensaio sobre cinema – e já distantes da juventude e do cineclubismo dos tempos do Chaplin-Club –, é notável a permanência de suas convicções estéticas, principalmente no que se refere à superioridade do cinema silencioso em relação ao sonoro.

Entre 1948 e 1949, Octavio assinou, com alguma regularidade, uma coluna na seção de cinema do suplemento *Letras e Artes*, publicado no jornal *A Manhã*. Ainda que concedesse espaço para diretores como Orson Welles e John Ford, nomes consagrados do período sonoro, Octavio não se absteve de escrever sobre seus diretores preferidos desde os tempos do Chaplin-Club, como Erich von Stroheim e Charles Chaplin. Além disso, em algumas colunas, se propunha a escrever uma história do cinema a partir de uma divisão baseada em escolas cinematográficas – como a americana, a italiana e a escandinava –, e que encontrava nos filmes silenciosos seus principais exemplares<sup>196</sup>. Alguns desses artigos foram posteriormente reunidos no livro *Pequena introdução à história do cinema*, publicado em 1964. Em um de seus textos introdutórios, Octavio reafirma o cinema como “arte do século” e, em algumas

---

<sup>194</sup> Cf. FARIA, Octavio de. “Transformações do mundo pelo cinema sonoro”. *O Fan*, dez1930, n. 9, pp. 64-74.

<sup>195</sup> Cf. FARIA, Octavio de. “Buster Keaton”. *O Fan*, dez1930, n. 9, pp. 80-85.

<sup>196</sup> A coleção do suplemento *Letras e Artes* encontra-se disponível para consulta na Biblioteca Acadêmica Lúcio de Mendonça, da Academia Brasileira de Letras, no Rio de Janeiro.

oportunidades, voltava a se referir à passagem do cinema silencioso para o sonoro como um momento de ruptura e retrocesso.

Octavio, homem de literatura que teria uma produção quantitativamente expressiva no terreno das palavras como ensaísta e romancista, concedeu exclusivamente à imagem a tarefa de concretizar seu ideal de cinema como a expressão estética do pensamento do realizador. O som, imposição comercial da indústria e elemento estrangeiro ao cinema que buscava consolidar seu status de obra de arte, trazia não apenas um dado de impureza artística que devia ser combatido, como também retirava do cinema o caráter universal que ele e muitos de sua geração aprenderam a apreciar como seu maior valor de modernidade. Para muitos daqueles pensadores, a ideia de arte nova atrelada aos filmes silenciosos residia em sua possível capacidade de não se submeter a nenhuma tradição ou cânone impostos pelas demais artes ou por demandas culturais e políticas de qualquer nacionalidade.

## Capítulo 7 – A polêmica em torno de *Aurora*

Em nota publicada no número 1 de *O Fan*, o Chaplin-Club informa que na sessão realizada no dia 20 de junho de 1928, Almir Castro e Plínio Sussekind Rocha apresentaram suas respectivas críticas ao filme **Aurora**, do diretor alemão F.W. Murnau. Ainda segundo o informe, na sessão de 15 de agosto, foi a vez de Almir Castro ler sua réplica ao artigo de Plínio. Em seguida, o texto convida o leitor a conhecer “a diversidade dos pensamentos expostos” pelos cineclubistas a partir da primeira crítica de Plínio e da réplica de Almir publicadas no jornal<sup>197</sup>. Juntos, os dois extensos artigos ocupam quase a metade das quatro páginas da primeira edição de *O Fan*. Enquanto a resenha de Plínio desaprovava muitos dos procedimentos adotados por Murnau em seu novo filme, o texto de Almir defendia o diretor como um autêntico criador cinematográfico, além de considerar **Aurora** como um dos exemplos mais bem apurados de um cinema que confirmava sua autonomia artística por meio, principalmente, da consagração da câmera como a principal narradora da ação<sup>198</sup>.

Fazendo coro com Almir Castro, Octavio de Faria também entrou no debate com um texto igualmente extenso em defesa de Murnau, publicado no número 2 de *O Fan*. A discussão entre os três cineclubistas não se restringiu apenas às avaliações dos erros e acertos do cineasta em seu primeiro longa-metragem americano. Estimulados pela postura dissonante de Plínio, e a despeito dos muitos pontos consensuais compartilhados entre si, os três membros fundadores tiveram a oportunidade de confrontar suas expectativas particulares sobre o desenvolvimento do cinema, discutindo os temas prioritários de suas reflexões, como a noção de diretor criador, a valorização do *scenario*, a supressão dos intertítulos e as possibilidades do uso da câmera cinematográfica na realização de filmes.

O debate sobre **Aurora** se configurou, portanto, como a concretização do que Plínio havia desejado desde que cogitara a fundação do cineclubes: as frequentes conversas do grupo sobre cinema se convertiam, enfim, em um pensamento mais articulado, com ideias colocadas no papel e apresentadas à discussão de todos. No entanto, a certa altura da contenda, o próprio Plínio revelou-se contra a sua continuidade nas páginas de *O Fan*, acreditando que a conversa passara a dissertar sobre tópicos que extrapolavam o filme e poderia continuar exclusivamente nas reuniões do cineclubes<sup>199</sup>. O pedido, feito no segundo artigo em que Plínio trata da questão

---

<sup>197</sup> *O Fan*, ago1928, n. 1, p. 3.

<sup>198</sup> Cf. CASTRO, Almir. “Aurora – Em resposta à crítica do Sr. Plínio Sussekind Rocha”. *O Fan*, ago1928, n. 1, pp. 3-4.

<sup>199</sup> Ver: ROCHA, Plínio Sussekind. “Sunrise – Em resposta a Almir Castro e Octavio de Faria (continuação)”. *O Fan*, jan1929, n.3, pp. 2-4.

Murnau, publicado em duas partes nos números 2 e 3 de *O Fan*, foi devidamente ignorado por seus colegas. Almir e Octavio fizeram questão de responder publicamente ao oponente em novos textos apresentados no número 4. O último ato do debate foi um texto de Plínio – desta vez mais curto – publicado no número 5, em que o cineclubista manteve a posição assumida desde a primeira resenha sobre **Aurora**.

O pesquisador Saulo Pereira de Mello, na análise que faz sobre o debate em torno de **Aurora** no artigo “*O Fan*, o Chaplin Club & Limite”, também defende que a discussão se deu como pretexto para que os cineclubistas discorressem sobre os “pontos controversos” de suas visões sobre o cinema, indo além de uma apreciação específica do filme<sup>200</sup>. Para Saulo, a aprovação de **Aurora** por parte de Almir e Octavio se justificava por Murnau ter apresentado um caminho para o desenvolvimento do cinema que encontrava eco nas propostas defendidas por Octavio no ensaio “O cenário e o futuro do cinema” – principalmente no que se referia a sua teoria da continuidade absoluta. Ainda segundo o pesquisador, desde **A Última gargalhada**, Murnau experimentava em seus filmes uma derivação dos procedimentos estéticos do expressionismo alemão, em que a exploração dos movimentos de câmera buscava evidenciar o estado interior dos personagens, traçando um “estudo em profundidade da alma humana, na sua singularidade psicológica”. Para Saulo, a concepção de Octavio e o caminho apontado por Murnau em **Aurora** encontravam a correspondência ideal entre teoria e prática desejada pelo cineclubista:

A imagem cinematográfica era o que havia de mais importante nesta visão do cinema e devia fluir e desenvolver-se continuamente “em cena”: tendia-se a alongar o “take” e a evitar o corte e, então, a movimentar a câmera. Havia como que um horror a qualquer imagem que não fosse imagem em movimento.

O termo *imagem*, como aplicado pelos cineclubistas em seus escritos, pode ser aproximado ao que compreendemos atualmente por plano cinematográfico – ou *take*, como preferiu Saulo no trecho acima. Nas argumentações dos integrantes do Chaplin-Club – fossem as de Octavio sobre *cenário*, fossem as de Plínio contra **Aurora** –, a imagem no cinema seria, sempre, uma imagem em movimento. A imagem era cinematográfica porque continha o movimento *em si*, a despeito da câmera se mover ou se manter fixa diante do assunto filmado. A matéria essencial da imagem cinematográfica era o movimento dos seres impresso na tela.

---

<sup>200</sup> Cf. MELLO, Saulo Pereira de. “*O Fan*, o Chaplin Club & Limite”. In: AVELLAR, José Carlos et al. *Seminário Cinearte*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, 1991, pp. 2-21. As citações seguintes são desse texto.

Daí a rejeição aos intertítulos e a qualquer procedimento que contribuísse para a interrupção do movimento – intrínseco e indissociável da natureza da imagem cinematográfica.

Tinha origem nessa concepção de imagem a admiração dos cineclubistas pelos diretores que conseguiam explorar ao máximo a expressividade de uma cena a partir do uso da câmera. O debate em torno de **Aurora**, que percorreu uma variedade de temas tratados por seus participantes – roteiro, direção de atores, enredo, entre outros –, foi principalmente uma discussão sobre a câmera cinematográfica, que, junto com o diretor e o *scenario*, constituíam os três pilares que sustentariam o cinema autônomo desejado pelos cineclubistas.

Neste capítulo, será dado maior destaque às considerações de Plínio apresentadas durante a discussão, pois, além de ter sido o momento de uma exposição mais aprofundada das ideias deste cineclubista em *O Fan* – para o qual deixou de escrever em 1929, como vimos no capítulo 1 –, os argumentos de Octavio e Almir reforçam pontos já apresentados no ensaio “O scenario e o futuro do cinema”, analisados no capítulo anterior. A partir do posicionamento assumido por Plínio, é possível entrever a postura dos demais integrantes perante os temas discutidos durante o debate.

Para Plínio, desde sua primeira apreciação sobre **Aurora**, Murnau se revelara uma desvirtuação do que se esperava de um diretor cinematográfico comprometido com o desenvolvimento do cinema como arte autossuficiente. Assim como os seus colegas do núcleo fundador, o cineclubista também cultivava o ideal do diretor criador e defendia a primazia do roteiro e da câmera no processo de realização cinematográfica. No entanto, segundo Plínio, a câmera de **Aurora** apresentava uma “movimentação fria” e “ângulos inúteis” que não serviam à “narração da ação”:

Ainda não foi desta vez que Murnau conseguiu tornar sua a época em que o Cinema se liberta de todo e qualquer vestígio de literatura e teatro. (...)

“Der Letzte Mann” [A Última gargalhada] e “Sunrise” [Aurora] são tentativas onde muito há que aprender, mas longe estão de constituírem os passos seguros que a Sétima Arte dá com um “The Big Parade” [O Grande desfile], um “Gold Rush” [Em busca do ouro] ou um “Varieté” [E.A. Dupont, 1925]. (...)

A movimentação de câmera que Murnau lhe imprime [em Aurora] é magnífica, os seus ângulos são formidáveis. Toda essa estupenda colocação, entretanto, sobressai quase que unicamente pelo lado audacioso e original, quando “Varieté” e mesmo “The Cat

and the canary” [O Gato e o canário, Paul Leni, 1927] nos mostram o imenso papel subjetivo que a câmera pode representar<sup>201</sup>.

Os argumentos de Plínio buscavam não apenas expressar sua insatisfação com o resultado de **Aurora**, mas tinham também como alvo a teoria da continuidade absoluta defendida por Octavio de Faria. Para Plínio, atribuir maior qualidade a um *scenario* que apresentasse uma continuidade ininterrupta das imagens e um número reduzido de letreiros era, ao contrário de uma libertação para o cinema, uma camisa de força que impedia que os filmes encontrassem mais espontaneamente as alternativas para o seu desenvolvimento.

Ao longo de todo o debate, Plínio recusa-se a considerar como progresso um filme que sacrifique o seu *scenario* e, conseqüentemente, o desenvolvimento de suas ações, em nome de situações simples que se adéquam ao virtuosismo pretendido pelo diretor, desprezando todo um conjunto de enredos e narrativas mais complexas que o cinema já havia provado ser capaz de realizar. Em sua segunda investida contra **Aurora**, o cineclubista o compara negativamente com **A Última gargalhada**, uma realização de Murnau que tinha como uma de suas características mais marcantes a ausência quase completa de intertítulos:

“Der Letzte Mann” e “Sunrise” são construídos com o objetivo especial de suprimir letreiros. Mas se “Der Letzte Mann” triunfa como grande filme porque teve a sua concepção dentro do próprio Cinema, buscando um tipo especial de homem que, dada a sua extrema simplicidade, pode ser completamente analisado pela câmera, “Sunrise” fracassa porque quer estudar sentimentos mais complexos, porque ao invés de tentar transpor os letreiros naturais exprimindo por imagens, vai forçar toda uma construção medíocre da história que asfixia completamente a análise desses sentimentos<sup>202</sup>.

Plínio classifica a movimentação de câmera como “importuna”, dando especial destaque ao acompanhamento do personagem de George O’Brien que segue ao encontro de sua amante, a mulher da cidade interpretada por Margaret Livingston. Em sua apreciação, as movimentações de câmera acabam por ter uma aplicação inútil, pois se dispersam por locais que em nada contribuem para a criação de ambientes efetivamente relacionados ao desenvolvimento da ação:

---

<sup>201</sup> ROCHA, Plínio Sussekind. “Sunrise”. *O Fan*, ago 1928, n. 1, p. 2.

<sup>202</sup> ROCHA, Plínio Sussekind. “Sunrise – Em resposta a Almir Castro e Octavio de Faria (continuação)”. *O Fan*, jan1929, n.3, p. 2.

A ação principia a nos impressionar no assovio de Margaret. As cenas seguintes começam a dizer magistralmente a influência que aquela mulher possui sobre o marido. A situação que se formou dava margem a cenas intensas, mas a câmera não quer perder de vista o Snr. marido e põe-se a acompanhá-lo, cortando-lhe adiante o caminho para presenciar ocultamente o encontro dos dois amantes. (Aqui, naturalmente, a câmera está representando a sogra de Janet [Gaynor]...) <sup>203</sup>.

Plínio, assim como seu colega Octavio de Faria, também acredita que “estão na câmera, ainda inexploradas, as maiores possibilidades da Nova arte”, no entanto, ao destacar a movimentação de câmera em **Aurora**, argumenta que ela acaba por ressaltar ao espectador a “parte mecânica do cinema”, ao contrário do que desejava Octavio ao defender o acompanhamento da ação pela câmera em proveito de uma continuidade visual absoluta. O “papel subjetivo” que Plínio identificava na câmera dos filmes de Chaplin, Vidor e Dupont – e que não podia ser atribuído à câmera de **Aurora** – era, em outras palavras, o “pensamento” do diretor expresso por imagens de que Octavio tratava em seu ensaio sobre o *scenario*. Contraditoriamente, a experiência de Murnau anulava a identificação do espectador com o pensamento do diretor, por abrir mão da ação em favor da câmera. Segundo Plínio, a subjetividade e o talento de um diretor estavam diretamente relacionados a sua capacidade de apresentar uma *ação* que se desenvolvesse num crescendo linear ao longo do filme. Os altos e baixos das experiências vividas pelo casal interpretado por Janet Gaynor e George O’Brien não contaram com a aprovação do cineclubista. Em sua análise, a objetividade da câmera de Murnau, mais preocupada com movimentações e angulações acrobáticas, enfraquecia a ação e não disfarçava os problemas do roteiro e da direção do filme.

Entre os pontos discutidos no debate, a angulação da câmera foi um tema que mereceu igual atenção por parte dos cineclubistas. De todas as considerações a respeito da “colocação da máquina” e seus efeitos, havia um parecer consensual para onde convergiam os diversos argumentos defendidos pelos três participantes: a câmera, a despeito do ângulo assumido, deveria sempre adquirir um caráter plenamente subjetivo, por revelar a visão do realizador. Segundo os cineclubistas envolvidos no debate, no cinema, assim como o movimento era inerente à imagem, a subjetividade se dava como um resultado indissociável da câmera.

Para Plínio, no caso específico de **Aurora**, há mais movimentação de câmera que angulação. Ainda assim, o cineclubista critica a “colocação da máquina” de Murnau, que,

---

<sup>203</sup> ROCHA, Plínio Sussekind. “Sunrise – resposta a Almir Castro e Octavio de Faria”. *O Fan*, out1928, n. 2, p. 6. A citação seguinte é desse texto.

mais uma vez, revelava o artificialismo de sua realização, por ter subordinado a câmera à cenografia do filme:

O que de fato impressiona nos ângulos do filme não é a significação do papel da câmera, mas a construção de um “set” especial que se sublinha a uma determinada colocação da máquina. (...)

A câmera é um meio de expressão, sobretudo. Um cérebro metálico capaz de se tornar imensamente vivo nas mãos de quem o compreenda. (...)

Em geral, o papel da câmera, quando parada, é o de procurar o melhor ângulo. Um ângulo que muitas vezes é único e imprescindível. Nunca, porém, o diretor deverá criar a cena pela objetiva. A objetiva é que tem de tirar o máximo efeito possível da cena idealizada pelo diretor independentemente da colocação da máquina<sup>204</sup>.

Outro ponto questionado por Plínio, em que ele também se opõe a Octavio de Faria e Almir Castro, é a necessidade da supressão imediata dos intertítulos. Plínio concorda que intertítulo não é cinema, mas se pergunta se o melhor *scenario* é, de fato, aquele que não possui intertítulos. Como Octavio, Plínio também acredita que, no futuro, os filmes prescindirão completamente de subtítulos ou títulos falados, mas discorda que, para alcançar esse objetivo, seja necessária a criação de regras e teorias que restrinjam ou condicionem as possibilidades do cinema:

Se um subtítulo em 1929 já poderá ser considerado um anacronismo (...), daqui a anos estarão desprezados os títulos falados como fatores de continuidade ou reforçadores de ação pelo aparecimento gradual de recursos visuais que *substituam com vantagem* [grifo do autor] as possibilidades desses títulos. (...) E o Cinema estará, então, em condições de produzir o seu segundo Chaplin.

Saulo Pereira de Mello, na mencionada análise sobre o debate travado pelos cineclubistas, aponta que Plínio era “partidário da tradição de Griffith”, o que justificava muitas de suas reservas ao filme de Murnau e à teoria da continuidade absoluta de Octavio. Segundo Saulo, ao contrário do proposto por Murnau em **Aurora**, esse cinema de matriz griffithiana não rejeitava o corte e subordinava à ação todos os elementos e recursos estéticos que concorriam para a realização do filme. Para o pesquisador, nas críticas a **Aurora**, Plínio

---

<sup>204</sup> ROCHA, Plínio Sussekind. “Sunrise – Em resposta a Almir Castro e Octavio de Faria (continuação)”. *O Fan*, jan1929, n.3, pp 2-4. A citação seguinte é desse texto.

demonstrou sua predileção por uma tradição de cinema que encontraria seus continuadores entre os cineastas da vanguarda russa e suas experiências com a montagem cinematográfica<sup>205</sup>.

Como vimos em capítulos anteriores, o contato dos cineclubistas com os cineastas russos se daria primeiro pela leitura de artigos em revistas estrangeiras, a partir de 1929, e depois pela apreciação de filmes como **Tempestade sobre a Ásia**, de Pudovkin. Ao contrário de Octavio, que publicou em *O Fan* artigos que nos permitem analisar o impacto das ideias veiculadas pela vanguarda russa em suas formulações sobre cinema, o silêncio de Plínio nos impede de avaliar como foi sua recepção aos filmes russos naquele primeiro momento, durante os anos de atividade do Chaplin-Club.

O gosto pessoal e a formação cinematográfica de cada cineclubista tiveram peso decisivo nas posições assumidas ao longo do debate, o que explica, em parte, a inclinação de Plínio ao cinema de D.W. Griffith, King Vidor e Charles Chaplin e sua rejeição ao caminho escolhido por Murnau. No entanto, o confronto evidenciou não apenas as discordâncias do grupo sobre os rumos que o cinema deveria seguir em direção a uma forma autônoma definitiva, mas também, concentrando-se especificamente no diálogo entre Plínio e Octavio, as expectativas de cada um em relação a suas atuações como críticos cinematográficos.

### 7.1. Uma gramática para o cinema

Dos quatro fundadores do Chaplin-Club, Plínio foi o que mais expressou sua recusa em enquadrar o cinema dentro de um programa estético previamente definido. Ainda assim, em comum com os demais membros, ele também considerava o cinema como uma arte destinada a trilhar um progresso constante, com filmes depurados de qualquer influência de outras artes. Diferentemente de seus colegas, Plínio acreditava que, se menos regras se impusessem ao desenvolvimento do cinema, mais possibilidades seriam experimentadas em favor deste progresso. Se havia a necessidade de se encontrar uma forma acabada pelo qual o cinema pudesse se desenvolver sem o apoio de recursos estranhos a sua natureza – herdados da literatura e do teatro –, ela deveria ser descoberta sem a imposição de teorias.

---

<sup>205</sup> Cf. MELLO, Saulo Pereira de, op. cit.

No segundo artigo que escreve sobre **Aurora**, Plínio discorre sobre o desenvolvimento do cinema, defendendo que suas conquistas estéticas mais significativas se deram à revelia da obediência aos cânones das artes tradicionais:

No seu admirável “Charles Chaplin”, Henry Poulaille deixa-se arrebatar pela admiração por uma arte que em 20 anos já pode reunir alguns milhares de obras de valor sem que nenhuma gramática lhe fixasse suas leis elementares. Que essa gramática apareça um dia, nada nos permite negar. (...) Resta-nos saber se o Cinema tem de seguir o curso de outras artes. Porque, até aqui não. Opera-se dia a dia uma penetração nas suas possibilidades que nos é perfeitamente insensível, mas poderosamente nítida na projeção de um filme recente com um anterior de dois ou, menos, um ano. Delimita-se a matéria cinematográfica. Mas a definição de cinema nos parece longínqua. Fenômeno paradoxal e inadmissível à primeira vista<sup>206</sup>.

Para o cineclubista, a delimitação da matéria cinematográfica não contribuía automaticamente para uma definição do cinema. Esta reflexão se direcionava principalmente a Octavio de Faria e seu empenho em classificar os elementos que pertenciam exclusivamente ao cinema, a fim de encontrar uma configuração específica que definisse o filme como obra de arte. Na visão de Plínio, essa operação era válida, mas não alcançava uma compreensão completa do significado do cinema:

Já se começou a seleção do que pertence ou não ao cinema. Mas ainda não se efetuou a exploração do Cinema todo. Tudo se une explicando naturalmente pela convicção pessoal de que o Cinema não é só mais uma arte, mas a primeira das artes transcendentais.

Octavio de Faria, por sua vez, reagiu às colocações do amigo, e no segundo artigo em que tratou de **Aurora**, explicitou suas convicções sobre a necessidade de teorias que orientassem a realização dos filmes. Ao contrário de Plínio, Octavio defendia a contribuição das artes tradicionais para a formulação de uma estética cinematográfica:

---

<sup>206</sup> ROCHA, Plínio Sussekind. “Sunrise – Em resposta a Almir Castro e Octavio de Faria (continuação)”. *O Fan*, jan1929, n.3, p. 3. A citação seguinte é desse texto.

(...) nas artes em formação, como o cinema, de estética ainda imprecisa, é necessário se apoiar na estética em geral e nas estéticas em particulares. E não ficar só no cinema...<sup>207</sup>

Este apoio que Octavio assumia buscar nas artes tradicionais teria um resultado explícito em suas reflexões futuras sobre cinema. Como vimos no capítulo anterior, em seu artigo “Ritmo”, publicado em 1929, o cineclubista aliava conceitos da literatura a suas concepções de *scenario* de continuidade e *scenario* de ritmo a fim de estabelecer uma distinção entre “filme-prosa” e “filme-poesia”<sup>208</sup>.

Ainda no artigo sobre **Aurora**, além de defender a formulação de teorias que orientassem o desenvolvimento do cinema, Octavio atribuía à crítica cinematográfica o compromisso de não apenas participar da constituição dessas regras, mas também de disseminá-las e fiscalizar sua aplicação entre os realizadores cinematográficos:

(...) o meu pensamento é contrário ao de Henry Poulaille, que se regozija pelo fato do cinema não ter ainda uma gramática apesar de já ter trinta anos de vida... Foi esse pra mim o maior erro do cinema. É por isso, simplesmente e somente por isso, que hoje o mundo inteiro, produtores, realizadores e público, aceitam de braços abertos o som no filme. É por isso que se tem de lutar tanto para delimitar a matéria própria do cinema, que ainda hoje não se conseguiu libertar completamente não só dos letreiros como de influências do teatro e do romance. (...)

E é contra essa anarquia, que longe de ajudar, prejudica, que eu me pretendi lançar... É preciso, portanto, construir uma gramática. Seja qual for, contanto que permita, mesmo aos medíocres, fazer cinema – o que não acontece hoje.

A discussão entre Plínio e Octavio a respeito da necessidade de se atrelar o cinema a uma noção estabelecida de arte se estenderia para além dos artigos do debate sobre **Aurora**. Plínio voltaria ao tema no ensaio “Sétima arte?”, publicado no número 5 de *O Fan*. Apoiado nas reflexões de Marcel L’Herbier contra a redução do cinema a um conceito tradicional de arte, publicadas em artigo da revista *Cahiers des Mois* de 1925, o cineclubista reforçava sua postura antinormativa:

---

<sup>207</sup> FARIA, Octavio de. “Aurora – Em resposta ao Sr. Plínio Sussekind Rocha”. *O Fan*, abr1929, n. 4, p. 3. A citação seguinte é desse texto.

<sup>208</sup> Ver: FARIA, Octavio de. “Ritmo”. *O Fan*, jan1930, n. 7, pp. 3-4.

O cinema não é nem a arte dinâmica nem a arte visual. E muitíssimo menos a arte do branco e do preto. Cores que o cinema guardou para si unicamente pelo fato de que são as únicas que perturbam a sua natureza. O cinema é dinâmico e é visual porque movimento e luz foram os fatores que o criaram, como criaram o século vinte. Mas a matéria prima que eles formaram é suscetível de ser trabalhada por um temperamento que se qualificou de artista em passeios por museus e leituras de biblioteca?<sup>209</sup>

Octavio de Faria, por sua vez, ainda que concordasse com o colega “quando ele se revolta com a ideia de que se queira prender todo o cinema no conceito de uma *sétima arte* [grifo do autor]”<sup>210</sup>, seguia avaliando a postura de Plinio como um impasse para uma atuação mais efetiva do cineclube no âmbito da crítica cinematográfica. Para Octavio, se havia contradição em apoiar a busca por um cinema autônomo em noções emprestadas das artes tradicionais como a literatura e a música, ela devia ser tolerada em nome de um compromisso maior com o desenvolvimento do cinema, que em breve encontraria sua expressão mais pura e autossuficiente.

A partir de 1930, com a consolidação da influência de Octavio tanto no direcionamento das atividades do cineclube quanto no perfil editorial de *O Fan*, a defesa de uma crítica cinematográfica comprometida com a difusão e aplicação de teorias ficaria mais acentuada nas páginas do jornal. A partir do número 7, era inaugurada a seção *Livros e artigos*, em que o Chaplin-Club indicava aos leitores uma série de leituras que julgava relevantes e de qualidade superior às matérias de revistas e periódicos que se ocupavam de aspectos superficiais do cinema. Como sugestão, o cineclube relacionava artigos de autores como Alexandre Arnoux, Jean Mitry, Dziga Vertov e Sergei Eisenstein. Nesta primeira lista de indicações, os temas se concentravam quase que exclusivamente entre Charles Chaplin e o cinema soviético<sup>211</sup>.

Na mesma edição, em artigo que avaliava a produção cinematográfica brasileira de 1929, Octavio novamente reforçava o caráter doutrinador que atribuía à atividade crítica, deixando cada vez mais explícita a distância que havia entre sua postura e a de Plinio Sussekind Rocha, que, mesmo compartilhando de muitos dos ideais cinematográficos de Octavio, parecia não se convencer da urgência em definir o cinema nos moldes propostos pelo colega. No artigo, entre elogios a **Barro humano** e **Braza dormida** e condenações a **Acabaram-se os otários**, **A Escrava Isaura** (Francisco Madrigano, 1929) e “**A Sinfonia de**

---

<sup>209</sup> ROCHA, Plinio Sussekind. “Sétima arte?” *O Fan*, jun1929, n. 5, p. 4.

<sup>210</sup> FARIA, Octavio de. “Ritmo”. *O Fan*, jan1930, n. 7, p. 3.

<sup>211</sup> Ver: “Livros e artigos”. *O Fan*, jan1930, n.7, p. 4.

**São Paulo” (São Paulo, a symphonia da metrópole, Adalberto Kemeny e Rodolpho Rex Lustig, 1929), Octavio discorria sobre a atuação do crítico cinematográfico:**

(...) a função da crítica entre nós não é elogiar incondicionalmente. Que antes até, dos dois extremos, o de apontar os mínimos defeitos, o de depreciar, é o preferível. Uma das causas do cinema francês se ter reerguido foi a crítica acerba dos Dellucs e dos Canudos às borracheiras dos Nalpas e dos Feuillades. Em França, hoje, todo o mundo sabe disso. E consagram-se em Canudo e em Delluc os dois grandes orientadores do moderno cinema francês.

Entre nós a função da crítica não é somente apontar os erros da produção estrangeira – na qual nós não podemos influir – mas os da nossa própria produção – sobre a qual *podemos e devemos influir* [grifo do autor]<sup>212</sup>.

A partir de 1929, com a consolidação do cinema falado no mercado exibidor brasileiro, a gramática que o Chaplin-Club procurava ainda estabelecer enfrentaria seu maior desafio a fim de permanecer válida e aplicável à reflexão crítica. De Plinio, o cinema falado mereceu apenas o silêncio, pois nenhum artigo do cineclubista a respeito do tema foi publicado em *O Fan*. Para os demais integrantes do Chaplin-Club, especialmente para Octavio, a obrigação que conferiam a si próprios como críticos cinematográficos consistia em definir, agora mais do que em nenhum outro momento anterior, o cinema que desejavam defender.

---

<sup>212</sup> FARIA, Octavio de. “Cinema nacional”. *O Fan*, jan1930, n. 7, p. 8.

## Capítulo 8 – Manifestações do *antitalkismo* em *O Fan*

Foi pelas notícias lidas na imprensa estrangeira que o advento dos *talkies* foi sentido pela primeira vez pelo Chaplin-Club, gerando uma série de artigos, opiniões e manifestos de contrariedade por parte de seus integrantes. Ainda que o cineclubes reafirmasse, a cada novo número de *O Fan*, uma posição coletiva do grupo contra o filme falado, as páginas do jornal não deixaram de apresentar considerações que matizaram a postura mais monolítica e dogmática que ficou associada ao Chaplin-Club na história do cinema brasileiro. Especialmente nas últimas edições de *O Fan*, percebe-se uma sensível abertura da publicação a análises mais flexíveis sobre as possibilidades do cinema falado, incluindo, por exemplo, considerações positivas sobre o emprego dos *talkies* no cinema educativo<sup>213</sup>.

No entanto, à medida que o cinema falado passou a não deixar dúvidas de que não era uma novidade descartável e que a aposta na coexistência de filmes silenciosos e falados no mercado revelou ser uma mera esperança, os cineclubistas, principalmente os do núcleo fundador, recrudesceram suas posições contra os *talkies*. Evitando qualquer concessão a todo tipo de sonoridade, lançaram a munição de seus argumentos não apenas contra os diálogos sincronizados, mas contra qualquer tipo de som relacionado ao cinema, incluindo aí os ruídos, a sonorização do ambiente e o acompanhamento musical, tivesse sido ele composto especialmente para o filme ou não.

Nesse caminho que vai das primeiras especulações feitas a partir da leitura de revistas estrangeiras à decepção final com a consagração por parte do público e da imprensa de filmes como **Melodia da Broadway** e **Fox Movietone follies of 1929**, desenha-se todo um percurso de discussões, reconsiderações e hesitações quanto às possibilidades do som no cinema.

A argumentação empreendida pelos cineclubistas contra o filme falado encontra sua maior justificativa na rejeição à palavra. O sucesso dos *talkies* representava, então, um retrocesso inadmissível para o cinema. No parecer dos cineclubistas, aquela nova arte, que vinha de um processo indiscutível de desenvolvimento desde meados da década de 1910 e chegara a obras de qualidades estéticas inquestionáveis na década de 1920, principalmente no que se referia à evolução da câmera como narrador visual e à consagração do diretor

---

<sup>213</sup> Ver, por exemplo, “Cinema educativo – Talkies educativos...”, do educador Francisco Venâncio Filho, publicado no número 9 de *O Fan*, de dezembro de 1930. Como visto no capítulo 3, o artigo destaca a contribuição do filme falado ao cinema educativo.

cinematográfico como uma nova categoria de artista moderno, não poderia regredir à teatralidade dos primeiros tempos.

Já na primeira edição de *O Fan* encontramos textos que têm como tema principal o cinema falado. Em crônicas que assumem sem nenhuma reserva o tom acalorado de protesto, as primeiras queixas são direcionadas à recepção positiva que a imprensa norte-americana oferece aos *talkies*. Desde o primeiro artigo contra o filme falado – ou em defesa do cinema silencioso, pois os argumentos rejeitando o primeiro e defendendo o segundo geralmente surgem acompanhados um do outro –, o que se lê em *O Fan* é a expressão *cinema falado* – ou *talkie*, sua equivalente norte-americana.

O adjetivo *sonoro* começará a aparecer com maior frequência a partir das edições de 1929, depois dos primeiros contatos dos cineclubistas com os textos da vanguarda russa publicados em revistas americanas e francesas. Ao analisarem as teorias de montagem propostas por Eisenstein, Pudovkin e Vertov, os articulistas avaliam que o termo sonoro se aplicaria somente àquele tipo de filme que incorporasse o som como um elemento a mais de composição, submetido aos procedimentos de montagem e sendo o resultado da visão particular do diretor. Em paralelo, alguns textos e filmes das vanguardas francesas do final da década de 1920 levarão os cineclubistas a considerar que a produção cinematográfica europeia, diante da crise gerada pelos *talkies*, havia optado pelo cinema sonoro e não pelo falado<sup>214</sup>.

A primeira aproximação semântica entre os termos sonoro e falado se dá numa crônica de Claudio Mello, sobre a Primeira Exposição de Cinema Educativo, realizada na Escola José de Alencar, no Rio de Janeiro, em agosto de 1929, por iniciativa do educador Jonathas Serrano e com colaboração de Francisco Venâncio Filho. A exposição, como vimos no capítulo 3, foi celebrada entre os cineclubistas por levar o cinema a um círculo de discussões intelectuais em que os filmes eram reconhecidos não apenas como uma novidade técnica do mundo moderno, mas também por sua dimensão artística, com uma linguagem própria a ser compreendida. Em “Exposição cinematográfica educativa – Impressões de uma visita”, Claudio Mello nos informa que Jonathas Serrano defende que o “cinema falado é o melhor veículo de ensinamento”, posição com a qual o Chaplin-Club se identifica. Logo em seguida, temos uma breve, mas significativa, advertência do cineclubista:

---

<sup>214</sup> Por exemplo, escreve Octavio de Faria no artigo “Eu creio na imagem...”: “Há em todo caso que agradecer à Europa de não ter aceito o filme falado. A evasão para o filme sonoro é, dos males, o menor”. *O Fan*, set1929, n. 6, p. 3.

Nós estamos de pleno acordo com os seus conceitos, fazemos apenas uma restrição: achamos que o cinema falado, ou melhor, o filme sonoro como quer o Dr. Serrano, só pode e só deve ser empregado na cinematografia educativa, pois como arte cinematográfica é uma blague americana somente<sup>215</sup>.

Nesta observação de Cláudio Mello, nota-se, além da aproximação entre cinema falado e sonoro, a constante reivindicação do cineclubista por uma barreira conceitual que defendesse o cinema *como arte* das investidas do som. Ainda que os termos sonoro e falado passassem a ser usados indistintamente nas edições finais de *O Fan*<sup>216</sup>, como bem já havia sugerido o Dr. Serrano, nos primeiros números do jornal, é contra o cinema falado, os *talkies* norte-americanos, que os articulistas vão direcionar seus protestos.

Tanto no artigo “Cinema”, de Claudio Mello, quanto em “Contra o filme falado”, texto de Octavio de Faria, publicados, respectivamente, nas edições de agosto e outubro de 1928, é evidente o esforço de ambos em vincular a modernidade do cinema ao silêncio e enfatizar a noção de que a palavra contribuirá para o retrocesso dos filmes a uma teatralidade associada aos primeiros anos do cinema.

Claudio Mello apresenta o desenvolvimento do cinema numa perspectiva linear de evolução que vai do cinema calcado na teatralidade ao cinema moderno:

Cinema quer dizer emoção; emoção viva, emoção real, emoção natural. Eis o estado do cinema hoje. Sim, vejamos como ele se aperfeiçoou, vejamos duas películas, uma antiga, outra moderna, olhemos a diferença: numa domina a teatralidade, a má compreensão de uma arte, a falta de naturalidade; noutra veremos a emoção traduzida em coisas naturais, numa palavra continuada<sup>217</sup>.

A noção de continuidade, que podemos deduzir a partir da expressão “palavra continuada”, será constantemente associada, em diversos outros textos de *O Fan*, às ideias de *simplicidade* e *emoção*. Ecoam nas argumentações dos cineclubistas contra o filme falado, neste artigo e ao longo das futuras edições do jornal, as considerações expostas por Octavio de Faria no ensaio “O cenário e o futuro do cinema”.

Nesta primeira imprecisão contra o filme falado publicada em *O Fan*, Claudio Mello credita à fala e ao canto sincronizados o fim do progresso do cinema:

---

<sup>215</sup> MELLO, Claudio. “Exposição cinematográfica educativa – Impressões de uma visita”. *O Fan*, set1929, n. 6, p. 5.

<sup>216</sup> Como é o caso do artigo “Transformações do mundo pelo cinema sonoro”, de Octavio de Faria, publicado no número 9 de *O Fan*, onde o cineclubista abandona a distinção entre um cinema falado e outro sonoro. Ver capítulo 6.

<sup>217</sup> MELLO, Claudio. “Cinema”. *O Fan*, ago1928, n. 1, p. 2. A citação seguinte é desse texto.

Pois bem, senhores, quer me parecer que o desenvolvimento sempre crescente de uma arte, que tenderia cada vez mais para o progresso, tem o seu fim próximo.

Querem dar fala ao cinema, querem dar-lhe canto, sincronização, o diabo enfim. Então, para completar a emoção é preciso que o cinema fale como dizem os derrocadores?

No número seguinte de *O Fan*, é a vez de Octavio de Faria erguer a voz contra o cinema falado, em artigo que adquire um tom bem mais agressivo e acalorado que o adotado por Claudio Mello. Em “Contra o filme falado”, Octavio de Faria afirma não compreender a recepção entusiasmada que a imprensa estrangeira oferece aos *talkies*, em artigos e reportagens que demonstram interesse por cada nova técnica relacionada ao filme falado e que apresentam o som sincronizado como uma das muitas conquistas do progresso cinematográfico. Octavio condena os estúdios americanos, principalmente a Warner Bros, pela “invenção” do Vitaphone, e a Fox, por imitá-la, lançando o Movietone.

A associação entre o filme falado e o retrocesso do cinema ao teatro surge novamente com força nas palavras de Octavio:

Será que a América não vê que o filme falado é uma retrogradação de não sei quantos anos, uma volta aos primeiros dias em que se confundia cinema com filmagem de teatro? Teatro. Aproximação do teatro. Volta à teatralidade. É impossível que essa mesma América que viu em “Aurora” a expressão assombrosa de Janet Gaynor implorando a George O’Brien que a não matasse, que viu em “Lágrimas de homem” [Sorrell and son, Herbert Brenon, 1927] a expressão de Nils Asther chorando na cama, conceba essas cenas faladas... Que não veja que todo o progresso do cinema foi noutro sentido, completamente oposto... que a possibilidade do diálogo – em americano forçosamente – vai até contra a definição do cinema como arte universal – e o mundo não americano tem que olhar essa questão também por esse lado. Em uma palavra, que o filme falado é um erro, desses mesmos sinistros, sobretudo num momento em que as mais modernas teorias sobre o cenário são pela absoluta supressão dos letreiros, definindo assim cada vez mais o cinema como arte pura, essencialmente visual...<sup>218</sup>

E assim como na crônica de Claudio Mello, Octavio também encara o cinema falado como um fator de ruptura com a evolução do cinema experimentada até ali, um “desvio” que

---

<sup>218</sup> FARIA, Octavio de. “Contra o filme falado”. *O Fan*, out1928, n2, p. 3. A citação seguinte é desse texto.

abandonará todas as conquistas de diretores, atores e roteiristas que, por sua vez, serão relegados ao ostracismo por não encontrarem lugar entre os filmes falados.

É uma renegação de tudo o que meia dúzia de grandes cérebros vieram construindo de definitivo e de valioso na indústria que eles elevaram à arte. De que teriam valido então todos os esforços de [Thomas H.] Ince, de Griffith, de Chaplin?... As grandes revoluções que foram “Lírio Partido” [Broken blossoms, D. W. Griffith, 1919], “A Última Gargalhada” e “Varieté” passariam a ter sido absolutamente inúteis... mesmo até passos em trilhas falsas...

Ao longo dos anos de 1929 e 1930, o cinema falado deixava de ser uma ameaça entrevista apenas pelas notícias vindas do exterior e convertia-se em um fato concreto no circuito exibidor brasileiro. No Rio de Janeiro, enquanto via a Cinelândia, o mais prestigiado circuito exibidor da cidade, ser progressivamente dominada pelos *talkies*, o Chaplin-Club radicalizava sua posição *antitalkista*. Condenando a palavra e se apegando à noção de cinema como arte essencialmente muda e visual, os cineclubistas, principalmente os do núcleo fundador, passaram a rejeitar qualquer possibilidade de desenvolvimento combinado entre som e imagem no cinema.

### **8.1. A primazia da imagem**

É durante o período de confirmação do sucesso dos primeiros *talkies* norte-americanos nas telas brasileiras que Almir Castro e Octavio de Faria investem todos os seus argumentos contra o som nas páginas de *O Fan*, incluindo nesta cruzada ataques direcionados não apenas às canções e aos diálogos recém-chegados, mas também a toda relação estabelecida entre música e imagem no cinema ao longo da história, desde suas primeiras projeções.

Ainda que o argumento do *talkie* como retrocesso ao estágio teatral do cinema continue presente nos textos, os dois articulistas restabelecem a fronteira que separa o cinema entre filmes de arte e filmes de diversão sob um novo marco divisório: o som sincronizado. Ao segundo grupo, do cinema de diversão, são relegados os filmes falados e no primeiro, das produções artísticas, se agrupam os filmes silenciosos. E é na defesa deste cinema apartado da palavra e do som que ambos apresentam seu ideal de *cinema puro*, expressão que irá se tornar cada vez mais recorrente em seus textos e será empregada em oposição à ideia de *hibridismo*,

ou seja, o filme com imagem e som combinados, característica que deve ser completamente rejeitada, independentemente das justificativas e intenções que se apresentem.

No artigo “Através de ‘Broadway-Melody’”, publicado no número 6 de *O Fan*, Almir Castro enfatiza o caráter exclusivo de divertimento e espetáculo comercial que os filmes falados adquiriram, principalmente por levarem às telas os elementos típicos do teatro de revista: *foxtrots*, números de dança com coristas, personagens cômicos e enredos banais. Almir credits essa opção dos norte-americanos pelo divertimento à exploração comercial que rege os interesses de Hollywood. A aposta definitiva nos *talkies* significaria a ruína da carreira de profissionais e artistas que se preocupam com o desenvolvimento artístico do cinema. Para o cineclubista, o único país capaz de apontar para uma alternativa que evite a submissão irrefletida ao comercialismo do filme falado seria a Rússia, por ter um governo que se ocupa do cinema como assunto de Estado. Ainda assim, não se furta de criticar os realizadores soviéticos que, mesmo tendo apresentado ousadas propostas teóricas, acabaram por se perder em “transcendentais ‘teorias da percepção’” e, como consequência, aderiram ao cinema sonoro<sup>219</sup>.

Almir estende sua crítica não só aos diálogos e às palavras, mas a qualquer som sincronizado, optando assim por não diferenciar mais o cinema sonoro do falado. Ao rebater o argumento de defensores do cinema sonoro de que o som aumentaria a emoção do filme, o autor discorre sobre a natureza do cinema e exclui qualquer possibilidade de relação da imagem com o som:

Duvido que o som aumente a força de uma cena de Murnau ou Sternberg. – Bastam as imagens. Mas, mesmo que aumentasse a emoção, não era o caso de empregar um elemento que é incompatível com a natureza do cinema. (...)

O mesmo, quanto às possibilidades de ritmo como som, com as quais enchem a boca os defensores do sound. Aqui eu devo declarar que não vejo diferença entre o som e a palavra. Por princípio, é um mesmo erro, num filme, ouvirmos um cachorro latir, um homem falar ou um copo se quebrar. É um mesmo erro fundamental.

É pensando na *natureza* do cinema que Octavio de Faria, no artigo “Eu creio na imagem...”, publicado na mesma edição que o de Almir Castro, dissertará sobre a incompatibilidade da palavra e do som com a expressão do cinema como arte. O cineclubista

---

<sup>219</sup> Cf. CASTRO, Almir. “Através de ‘Broadway-Melody’”. *O Fan*, set1929, n. 6, p. 6. As citações seguintes referentes aos argumentos de Almir Castro são desse texto.

se apoia na leitura de textos dos filósofos Friedrich Nietzsche e Henri Bergson e do linguista Marcel Jousse sobre temas como pensamento, linguagem e comunicação, e apresenta aquilo que denomina de “processo da palavra” – ou processo *contra* a palavra. Para Octavio, a palavra é incapaz de exprimir adequadamente o pensamento, e consegue, no máximo, construir o esqueleto de uma ideia<sup>220</sup>. A palavra, citando Bergson, seria uma ferramenta da inteligência, logo, uma manifestação inanimada da descontinuidade entre o pensamento e a expressão. Ao reiterar as considerações de Bergson, Octavio defende que a palavra seria, então, traidora do pensamento e do instinto – “essa faculdade de atingir a vida na sua continuidade, na sua indecomponibilidade pelos processos do raciocínio”. Mais uma vez, surge aqui a oposição recorrente nos textos do cineclubista entre continuidade e descontinuidade. A primeira constantemente relacionada às noções de permanência e integridade – imagem –, e a segunda associada às ideias de interrupção, perda e corte – palavra.

Na análise de Octavio, o cinema seria essa arte nova, sintonizada com a civilização moderna em que o conhecimento, a comunicação e a expressão artística estariam libertos de séculos de dependência da palavra. Toda a literatura do final do século 19 – o parnasianismo, o naturalismo – seria um dos sinais dessa decadência e do esgotamento da palavra como instrumento de expressão do mundo. Daí o direito de afirmação do cinema como *a arte* que corresponderia perfeitamente a uma concepção de vida e de mundo que se transformava:

A apoteose da imagem a que estamos assistindo daqui do Brasil com a nossa impassibilidade de espectadores retardados é o resultado dessa falência da palavra que me parece evidente. O seu reflexo é também a sua explicação. Pois a curva de ascensão de uma coincide com a de declínio da outra.

Ao se deter sobre os estudos do linguista Marcel Jousse comentados em artigo de Roland Guérard, Octavio defende a ideia de que o ser humano é um conjunto de ações que se traduzem por gestos. O gesto seria, então, a expressão mais afinada do ser humano – e a troca por uma expressão baseada no “estilo oral e escrito” teria sido o resultado de um processo de degradação. A riqueza da expressão cinematográfica estaria no trabalho minucioso do diretor em analisar, corrigir e polir essa série de gestos que compõem as cenas de um filme.

---

<sup>220</sup> Cf. FARIA, Octavio de. “Eu creio na imagem...” *O Fan*, set1929, n. 6, pp. 3-4. As citações seguintes referentes às ideias expostas por Octavio de Faria são desse texto.

A esse elogio do cinema como “o testemunho da autenticidade do gesto” – frase do teórico francês René Schwob citada por Octavio no texto –, vem se juntar as considerações sobre a superioridade de Chaplin, o “homem-complexo-de-gestos”:

Nessa nova língua que só Chaplin fala corretamente, um Stroheim consegue construir frases, e meia dúzia de Dreyers, Duponts e Murnaus algumas palavras. King Vidor advinha palavras, às vezes frases inteiras. O resto soletra miseravelmente ainda.

Mais uma vez, Octavio desenha uma linha de desenvolvimento que aponta para o futuro o momento de afirmação do cinema e classifica a chegada do som como o desvio ou a interrupção desse caminho. O autor condena a adesão suicida dos americanos, os construtores do edifício do cinema silencioso, ao cinema falado. E ainda que julgue que a Europa cometeu um erro menor ao optar pelo filme sonoro em lugar do falado, não demonstra, aqui, o mesmo entusiasmo perceptível em artigos anteriores pelas teorias dos cineastas russos sobre a montagem. Octavio desconfia das possibilidades da incorporação do som como um elemento novo que possa contribuir esteticamente ao filme, mesmo que submetido ao processo geral da montagem. Acreditando que tanto os russos quanto os realizadores das vanguardas francesas estão de “cabeça virada a procurar a ‘ritmicidade do som’”, o cineclubista radicaliza sua posição e, assim como seu colega Almir Castro, rejeita indistintamente o filme falado e o filme sonoro:

Diante do filme falado ou sonoro é preciso reagir como se reagiu diante do cubismo ou do dadaísmo. Porque ele, realmente, nem mesmo como o concebe a Europa, poderá escapar.

Não há, não pode haver sincronização possível entre a palavra e a imagem. São coisas diferentes, opostas, que não podem ser utilizadas conjuntamente. São dois caminhos. Paralelas. Inimigos irreconciliáveis. Coisas que se opõem. E nem essa oposição pode ser aproveitada por isso que são, por natureza íntima, duas coisas diferentes.

É baseado na crença de uma natureza íntima do cinema que Octavio defende que todas as artes têm de lutar para permanecerem puras. E essa luta, no cinema, se dá principalmente contra o parasitismo da palavra<sup>221</sup>. O cinema falado ganha a partir de então o rótulo de

---

<sup>221</sup> Entre outros parasitas que o cinema como arte deveria evitar, Octavio menciona também a utilização de fotografias fixas nos filmes como sendo um elemento “inadmissível, inconciliável com o movimento interior da imagem e a combinação das

produto híbrido e se destaca completamente do cinema que busca sua afirmação como arte visual, a partir de imagens puras. Noção semelhante à apresentada por Almir Castro em seu artigo sobre **Melodia da Broadway**, onde essa dicotomia entre pureza e hibridismo é também enfatizada:

O cinema é a arte pura, o talkie é o produto híbrido.

O verdadeiro filme vive das imagens como a pintura vive das cores e a música dos sons.

A imagem é para o filme o que a nota musical é para a sinfonia.

E o intrometimento de qualquer coisa entre as imagens, seja palavra ou som, é erro gravíssimo, por isso que quebra a unidade e destrói a homogeneidade do filme.

Outra consequência negativa atribuída à chegada dos *talkies* pelos cineclubistas é o acréscimo de realidade que os diálogos e som dariam aos filmes. Realidade e realismo são conceitos presentes em muitos textos de *O Fan* e, na maioria das vezes, nem sempre muito claros e nunca definidos. Sobre o segundo – realismo – ele é geralmente valorizado pelos articulistas e, pela análise da aplicação recorrente do termo nos textos, se relaciona tanto às escolhas técnicas quanto temáticas dos diretores na realização de seus filmes. O realismo que interessa ao Chaplin-Club está completamente distante de uma pretensa objetividade da câmera ou da representação, e corresponde mais à capacidade do diretor, através de enquadramentos, movimentações de câmera e duração do plano, de permitir ao espectador uma observação minuciosa e mais duradoura da ação. Por outro lado, o realismo também se relaciona a uma característica do cinema, sempre comemorada pelos cineclubistas como uma vantagem dos filmes em relação às outras artes, em apresentar histórias contemporâneas, ligadas à problemática do homem comum – o habitante das grandes cidades confrontado com os dilemas da vida moderna.

Essas observações sobre o realismo segundo o Chaplin-Club podem ser exemplificadas quando lemos, em um perfil sobre Erich von Stroheim, frases que elogiam o “realismo fervoroso” do cineasta. Segundo o texto, os filmes de Stroheim são “construídos de elementos que se superpõem devagar para uma observação rigorosa”<sup>222</sup>. É também quando os articulistas celebram filmes como **O Grande desfile**, **A Turba**, **Solidão** e a obra de Chaplin que percebemos a preferência do Chaplin-Club por enredos contemporâneos e personagens anônimos como protagonistas. As produções com cenografia suntuosa – notadamente os

---

imagens entre si”, reforçando que a pureza do cinema reside exclusivamente na imagem em movimento. Cf. FARIA, Octavio de. “Eu creio na imagem...” *O Fan*, set1929, n. 6, p. 3.

<sup>222</sup> “Eric von Stroheim”. *O Fan*, jun1929, n. 5, p. 1.

filmes “de época” – e que procuram alicerçar seu prestígio artístico em grandes temas históricos e personagens consagrados, sejam eles vindos da literatura, do teatro ou da história, são frequentemente rejeitadas nas páginas de *O Fan*, como é o caso de **Os Dez mandamentos** (The Ten commandments, 1923), de Cecil B. DeMille, e **Ben-Hur** (Ben-Hur: a tale of the Christ, 1925), de Fred Niblo.

Ainda que nenhum membro do Chaplin-Club tenha se debruçado em uma reflexão mais aprofundada sobre o realismo do cinema, o que se deduz das ideias expostas pelo grupo é que o realismo jamais prescindiria da subjetividade do diretor e, por consequência disso, estava diretamente vinculado à imagem silenciosa. A perda dessa “realidade cinematográfica” provocada pela chegada do som também será lamentada pelos cineclubistas. Mais uma vez, o ato de contemplar uma imagem é corrompido pela realidade *exterior* trazida pela palavra e o som. Em seu artigo, Almir disserta sobre a diferença entre essas duas realidades, a do cinema e a do mundo:

(...) a obra de arte não é cópia da vida, mas sim vida transposta, criada segundo o prisma do artista (...).

Mas mesmo sob esse ponto errado [tornar o filme mais real com o acréscimo do som], o cinema falado falha, porque o que nós “vemos” na tela não é irreal, tem a realidade cinematográfica, mas não é igual ao que vemos no mundo exterior; enquanto que a voz e os sons são reproduzidos tal qual os ouvimos verdadeiramente e disso resulta essa disparidade chocante (...).

Octavio expõe análise semelhante à do seu companheiro de cineclubes:

Um outro argumento contra o cinema falado se tira da seguinte constatação: a imagem é a realidade transposta numa arte. (...) Ora, o som, como se conseguiu reproduzi-lo (ou como se conseguirá reproduzi-lo com o tempo) é a realidade tal e qual, sem transposição alguma. As pessoas, reduzidas a imagens, falam como falariam no teatro e na vida real. Daí essa noção de coisa falsa, de “monstrosinho” que o cinema falado nos dá. Uma pessoa pode falar. É o teatro. É a vida... Uma imagem não pode falar.

Finalizando suas análises, depois de argumentarem sobre a impossibilidade de convivência entre o som e a imagem e a superioridade estética do filme silencioso como cinema puro, Octavio de Faria e Almir Castro vão buscar na relação entre cinema e

acompanhamentos musicais as raízes históricas para a consolidação e a aceitação dos filmes falados.

Para Octavio, nos primeiros acompanhamentos, a música executada não possuía nenhuma relação pré-estabelecida com o filme e desempenhava um papel completamente subjetivo em cada espectador. O cineclubista admite que o acompanhamento musical contribuía para aumentar a emotividade em cada membro da audiência e lhe facilitava o absorvimento da obra. O erro teria começado quando as partituras passaram a ser especialmente adaptadas ao filme, aprofundando sua relação com a música e fortalecendo as conexões entre som e imagem:

Foi a incompreensão disso, para mim, que levou ao descalabro do filme sincronizado, que deu no filme sonoro, que por sua vez levou ao filme falado.

Depois de apresentar sua breve genealogia do filme falado, Octavio de Faria declara que, no momento que atravessa, só compreende o cinema “sem música, completamente mudo, completamente puro”. Por fim, credita à educação cinematográfica baseada em acompanhamentos musicais a dificuldade de se conceber a projeção de um filme sem música.

Ao contrário de Octavio, Almir crítica o tradicional acompanhamento musical das projeções, pois a música condiciona e inevitavelmente “mascara” o ritmo do filme, desviando a atenção do espectador e impedindo que as imagens falem por si. Ainda no sentido oposto do raciocínio de seu colega, o cineclubista abre uma exceção para as partituras compostas especialmente para os filmes – “a única forma de acompanhamento musical admissível”. Almir oferece como exemplo a partitura feita especialmente para **O Grande desfile**, “em que o poderoso ritmo mecânico de King Vidor era rigorosamente reproduzido na partitura”.

Essa música que Almir faz questão de classificar como *especial*, limitando assim seu papel na constituição e na fruição da obra, deveria ser sempre apresentada como um acompanhamento, sem nunca pretender completar o filme. Almir reforça seu argumento comparando som e imagem a duas retas paralelas, que seguem juntas sem nunca se tocarem.

Mesmo discordando de Octavio quanto às consequências dos diferentes acompanhamentos musicais na relação entre imagem e som no cinema, no final de seu artigo o cineclubista também afirma ser a apreciação silenciosa dos filmes a opção mais adequada. E assim como fizera Octavio em seu ensaio, Almir também evoca René Schwob, reiterando a comparação do cinema a uma melodia silenciosa feita pelo teórico europeu:

Mas o verdadeiro ideal seria que víssemos os filmes sem música, completamente mudos, livres de todas as virtuações – as imagens puras – e iríamos ao cinema para ver e “ouvir” a música das imagens, a melodia silenciosa...

As duas últimas edições de *O Fan*, de junho e dezembro de 1930, respectivamente, tendo Octavio de Faria à frente como redator-chefe, manteriam a mesma opção pela resistência ao cinema falado em seu discurso editorial. No entanto, *O Fan*, agora transformado em revista, abriria espaço para pontos de vistas variados e até mesmo divergentes a respeito das expectativas sobre o cinema sonoro. Como mencionado anteriormente, a colaboração dos educadores Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Filho apresentava considerações otimistas quanto à incorporação do som ao cinema. Além disso, muitos dos filmes resenhados na seção *Revista*, que trazia críticas mais resumidas sobre produções em cartaz, eram também sonoros. Ainda que, como visto no capítulo 4, os cineclubistas buscassem identificar nesses filmes os elementos que consideravam como resquícios valiosos herdados do cinema silencioso.

Outro sinal de abertura para a reflexão a respeito das possibilidades do cinema sonoro em *O Fan* foi a publicação, no número 8, de “O cinema sonoro e o manifesto dos três cineastas russos”, que destacava as proposições teóricas de Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin e Grigori Aleksandrov para a incorporação do som aos filmes. O texto era uma tradução feita pelo cineclubista a partir de duas versões do manifesto publicadas no jornal norte-americano *The New York Times* e na revista francesa *Cinéa-Ciné Pour Tous*. Na introdução, o Chaplin-Club apresentava o manifesto como “o evangelho dos que ainda esperam qualquer coisa do som”, e justificava sua publicação em *O Fan* pela intenção de participar aos leitores “de tudo quanto se cria de novo em matéria de teorias cinematográficas”<sup>223</sup>.

Ainda no número 8, Enio Fontes, um dos sócios efetivos do cineclubista, também contribuiu com apreciações positivas sobre o cinema sonoro no artigo “A imagem e o som”. O cineclubista afirmava que o som no cinema, “uma simples inovação técnica”, possibilitaria “uma subordinação mais estreita da orquestra à obra cinematográfica”. Entretanto, a despeito da aparente adesão ao cinema sonoro, em seu único artigo publicado em *O Fan*, Enio Fontes repassava as mesmas noções defendidas pelo núcleo fundador. Sem o mesmo discurso apurado de seus colegas Octavio de Faria e Almir Castro, reafirmava a primazia da câmera na realização cinematográfica e o compromisso dos realizadores com um cinema puro, baseado exclusivamente na imagem silenciosa:

---

<sup>223</sup> Ver: “O cinema sonoro e o manifesto dos três cineastas russos”. *O Fan*, junho de 1930, n. 8, pp. 10-14.

O que os russos estão fazendo é aproveitar com inteligência um recurso técnico (exterior ao cinema) que não é desdenhável, embora não vindo alterar a essência do cinema, que já está formado através de bastantes filmes satisfatórios. (...)

O cinema sonoro não é mais do que o controle da orquestra pelo realizador, criando um ambiente favorável à compreensão do filme.

Enquanto não vem a época (que parece próxima) desse café sem açúcar, que é o cinema sem música de espécie nenhuma.

Por ora esperemos que os realizadores não se atrapalhem com as possibilidades da câmera, com o desenvolvimento crescente da técnica cinematográfica, deixando de fazer exercícios estilísticos<sup>224</sup>.

## 8.2. O retorno do recalcado

As reações negativas à consolidação do cinema sonoro não foram exclusividade do Chaplin-Club. A desconfiança quanto aos rumos que o cinema tomaria após o advento do som sincronizado foi uma postura também assumida por parte dos pensadores, críticos, jornalistas e cineastas que, ao redor do mundo, se ocupavam da reflexão ou da realização cinematográficas, gerando uma série de considerações feitas no calor da hora, e que procuravam compreender os efeitos imediatos dessa transição. Teóricos e realizadores tateavam no escuro e tinham como base para sustentar seus diagnósticos a experiência vivida até aquele momento, além de especulações incertas sobre um futuro que se definia à revelia de suas convicções, fossem elas favoráveis ou contrárias ao cinema sonoro.

A fim de avaliar o pensamento *antitalkista* do Chaplin-Club, o diálogo de suas ideias com considerações posteriores sobre o período, como as do pesquisador Rick Altman apresentadas no artigo “The evolution of sound technology”, publicado em 1985 no livro *Film sound: theory and practice*, nos auxilia a uma compreensão mais adequada daquele momento histórico.

No artigo, Rick Altman trata das transformações da tecnologia empregada no registro do som ao longo dos anos subsequentes ao advento do cinema sonoro. Entre as considerações expostas, o autor acredita que a importância secundária que o som assumiu nas teorias cinematográficas contemporâneas se deve às reflexões de críticos e cineastas que atuaram no

---

<sup>224</sup> FONTES, Enio. “A imagem e o som”. *O Fan*, jun1930, n. 8, pp. 37-42.

período da transição do cinema silencioso para o sonoro. Segundo o pesquisador, muitos desses pensadores perpetuaram paradigmas que limitaram o som a uma relação subalterna com a imagem.

Para Altman, essa desconfiança do som e sua posterior subordinação à imagem nas teorias que viriam a seguir têm origem na resistência de críticos e cineastas que, no auge do cinema silencioso, rejeitavam a reaproximação entre a arte cinematográfica e o teatro representada pelo advento do filme com som sincronizado – e, especialmente, com diálogos sincronizados. Segundo o autor, mesmo para teóricos como, por exemplo, Eisenstein, que incluiu o som em suas reflexões sobre a montagem, a imagem manteve-se como componente predominante na construção estética do filme e como objeto de análise, reforçando sua superioridade em relação aos demais elementos que integram a concepção de uma obra cinematográfica.

A reação de muitos críticos e cineastas do final da década de 1920, segundo Altman, se deu porque o advento dos *talkies* significou o retorno de um determinado cinema silencioso, mais espetacular e mais ligado ao teatro, que havia sido recalcado ao longo das décadas de 1910 e 1920 pelos filmes e teorias daqueles artistas e pensadores.

Para o pesquisador, com o objetivo de hierarquizar a importância do som no pensamento teórico sobre o cinema, esses cineastas e críticos lançaram mão de diversas estratégias que impregnaram muitas das reflexões posteriores sobre o filme sonoro, perdendo assim a chance de encarar o som mais como uma oportunidade e menos como uma ameaça para os filmes. Altman aponta que essas estratégias se basearam em duas formulações mais gerais, que ele classifica de *falácia histórica* e *falácia ontológica*.

Na análise do autor, a falácia histórica se refere aos argumentos que apresentaram o som como um elemento que veio se juntar *posteriormente* ao cinema e que procuravam ignorar o fato de que experiências de sincronização entre som e imagem já haviam sido realizadas desde as primeiras projeções de imagem em movimento. Logo, historicamente, o som teria chegado depois da imagem aos filmes, consolidando assim uma concepção hierárquica onde o som ocuparia um lugar inferior ao da imagem:

Ao invés de tratar som e imagem como simultâneos e coexistentes, a falácia histórica os ordena cronologicamente e, portanto, implicitamente os hierarquiza. Historicamente, o som foi adicionado à imagem; logo, na análise do cinema sonoro podemos tratar o som

como um adendo, um complemento que a imagem é livre para usar ou ignorar, como bem entender<sup>225</sup>.

Segundo Altman, com o tempo, a adesão dos críticos e cineastas a essa falácia histórica se demonstrou insuficiente diante da consolidação dos filmes falados na indústria cinematográfica. À falácia histórica veio se juntar outra argumentação, que o autor denomina de *falácia ontológica*. O argumento da falácia ontológica não se referia mais à história do cinema, mas à essência da própria linguagem cinematográfica. O cinema seria, então, um meio essencialmente visual e as imagens, por sua vez, seriam os principais portadores dos sentidos e da estrutura de um filme:

Ao invés de desenvolver um método lógico de descrever as características reais de uma forma composta, a falácia ontológica representa uma estratégia inteligente de dissimular a natureza composta do filme sonoro – em resumo, de reprimir mais uma vez o escândalo de uma linguagem teatral<sup>226</sup>.

Para Altman, o objetivo inicial de reprimir o retorno da linguagem teatral e de preservar a “pureza poética” do cinema comprometeu decisivamente uma reflexão mais apropriada sobre o cinema sonoro, ainda que muitas décadas tenham se passado desde sua consolidação na história do cinema. Em seu artigo, o pesquisador propõe que a reflexão sobre o cinema sonoro tenha um novo começo, baseado em novas teorias e terminologias que procurem compreender o fenômeno do som por ele mesmo.

Ainda que o objetivo de Rick Altman neste artigo não tenha sido se deter especificamente em nenhum teórico ou cineasta do período de transição do cinema silencioso para o sonoro, não é difícil perceber a sintonia entre o teor dos discursos sobre o cinema falado apontados pelo autor e as argumentações expostas pelos críticos do Chaplin-Club nas páginas de *O Fan*. A rejeição à palavra, o temor pelo retrocesso do cinema à teatralidade dos primeiros tempos e a definição de um cinema de características essencialmente visuais foram

---

<sup>225</sup> ALTMAN, Rick. “The evolution of sound technology”. In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John. *Film sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985, pp. 51-52. Traduzido do texto em inglês: “Instead of treating sound and image as simultaneous and coexistent, the historical fallacy orders them chronologically, thus implicitly hierarchizing them. Historically, sound was added to the image; ergo in the analysis of sound cinema we may treat sound as an afterthought, a supplement which the image is free to take or leave as it chooses”. A citação seguinte é desse texto.

<sup>226</sup> Traduzido do texto em inglês: “Instead of developing a logical method of describing the actual characteristics of a composite form, the ontological fallacy represents a clever strategy for dissembling sound film's composite nature - in short, for repressing yet again the scandal of a theatrical language”.

as armas comuns de muitos teóricos, críticos e cineastas que defenderam o cinema silencioso da suposta destruição causada pelos filmes falados.

A análise de Altman, ao classificar as argumentações contra os *talkies* como estratégias que acabaram por consolidar duas noções gerais falaciosas é estimulante por proporcionar novas avaliações, aos olhos de hoje, sobre o valor e a consistência daquelas reflexões sobre som e imagem lançadas durante a crise provocada pelo advento do cinema sonoro. E, principalmente, por enfatizar que, se quisermos empreender análises que estejam à altura da complexidade da relação entre som e imagem estabelecida ao longo de décadas de cinema sonoro, de fato novos paradigmas teóricos se tornam necessários, relativizando o valor de algumas noções estabelecidas que ainda consagram à imagem o lugar de honra e ao som um papel secundário nos estudos sobre a história e a estética do cinema.

Se nos basearmos exclusivamente nas considerações do Chaplin-Club sobre o cinema falado – e sonoro –, inevitavelmente estaremos comprometendo uma apreciação mais ampla da contribuição do som para o cinema e seu posterior desenvolvimento. Por outro lado, estes mesmos ataques ao som só podem ser compreendidos quando dimensionados no quadro maior das noções sobre cinema do grupo. Podemos, por um lado, considerar a opção *antitalkista* do Chaplin-Club como conservadora, por ter encarado o filme falado como uma ruptura e virado as costas para a análise das contribuições do som sincronizado às possibilidades futuras do cinema. No entanto, *possibilidades* e *futuro* eram as ideias que mais interessavam aos cineclubistas na sua apreciação do cinema que havia sido realizado até o final da década de 1920. Longe de ser uma estratégia para a criação de ideias falaciosas, a crença dos cineclubistas nas potencialidades do cinema como arte silenciosa estava calcada não apenas nas leituras dos teóricos com os quais se identificavam ou nos filmes que os encantavam, mas se relacionava também a uma concepção moderna do mundo cultivada por aqueles jovens intelectuais.

Apoiando nossa análise nas reflexões de Rick Altman aqui apresentadas – e sublinhando que esta avaliação é sempre retrospectiva, com a contribuição de décadas de história do cinema decorridas desde o período de transição –, diante do filme falado ou sonoro parecia haver a possibilidade de duas posturas básicas por parte dos pensadores da época. A primeira seria incorporar as mudanças provocadas pela chegada do som sob uma perspectiva de continuidade, avaliando as perdas e ganhos no calor dos acontecimentos e das previsões. Como alternativa, a segunda postura seria adotar uma perspectiva de ruptura e defender o que já havia sido construído. O núcleo fundador do Chaplin-Club abordou o cinema falado pela perspectiva da ruptura, assumindo uma opção que historicamente ficou identificada com uma

visão conservadora, pois, como apontou Altman, desperdiçava a oportunidade de analisar as novas possibilidades que se abriam para o cinema.

Por sua vez, tanto a perspectiva de ruptura quanto a de continuidade, que podemos classificar hoje como a mais arrojada e mais consciente dos rumos que a indústria seguiria, não impediram, como nos lembra o pesquisador em seu artigo, de reforçar a primazia da imagem sobre o som nas teorias formuladas à época e posteriormente.

Na visão dos integrantes do Chaplin-Club, essa opção pela perspectiva de ruptura, considerada conservadora, parece ter sido a mais sensata e coerente, a fim de defender o cinema que haviam valorizado até aquele momento. Para os cineclubistas, não abandonar o cinema silencioso, essa arte que pertencia exclusivamente ao mundo contemporâneo e ao tempo presente, era a única forma de evitar a perda da experiência mais intensa de modernidade que vivenciaram em seus anos de juventude.

## Conclusão

No artigo “Cinema mudo: teorias da década de 1930”, publicado em 2004, a pesquisadora Constança Hertz investiga as relações do pensamento do Chaplin-Club com as proposições teóricas de escritores e artistas soviéticos que, entre as décadas de 1910 e 1930, estavam ligados ao Círculo Linguístico de Moscou e apresentaram um conjunto de experiências no campo das artes que ficaria conhecido como Formalismo Russo. Entre os artistas desse grupo, encontrava-se o cineasta Sergei Eisenstein que, já contando à época com uma atuação na dramaturgia e no desenho, levaria muitas das ideias discutidas no Círculo para o seu trabalho em cinema<sup>227</sup>.

Sem nos aprofundarmos nas considerações gerais da autora, o que nos interessa aqui é chamar a atenção para um traço que, a certa altura de sua reflexão, Constança Hertz aponta nas ideias difundidas pelos cineclubistas nos textos de *O Fan*. Segundo a autora, as noções formuladas pelo Chaplin-Club possibilitam “diálogos atemporais” com concepções sobre cinema e arte discutidas em diferentes momentos da história da literatura e do cinema, inclusive os posteriores à existência do cineclubista. Como exemplo de um possível diálogo, Constança tece conexões entre o pensamento do cineclubista Octavio de Faria e o do cineasta italiano Pier Paolo Pasolini que, na década de 1960, apresentou uma distinção entre o que denominava de *cinema de prosa* e de *cinema de poesia* que ganharia bastante destaque entre as suas reflexões sobre o cinema:

Em poucas palavras, no cinema de prosa não se percebe a câmera e não se sente a montagem, isto é, não se sente a língua, a língua transparece no seu conteúdo, e o que importa é o que está sendo narrado. No cinema de poesia, ao contrário, sente-se a câmera, sente-se a montagem, e muito<sup>228</sup>.

Como vimos no capítulo 6 e como nos recorda a autora, Octavio de Faria, ao apresentar suas considerações sobre filme-prosa e filme-poesia, afirmava ter buscado na literatura o conceito de ritmo – traço distintivo entre prosa e poesia, na avaliação do cineclubista – para aplicá-lo na classificação dos dois caminhos que via como os possíveis

---

<sup>227</sup> Cf. HERTZ, Constança. “Cinema mudo: teorias da década de 1930”. In: *Revista Garrafa*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, n. 4, set-dez2004. Disponível em: [http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/revista\\_garrafa4.htm](http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/revista_garrafa4.htm) As citações seguintes referentes à autora são desse texto.

<sup>228</sup> PASOLINI, P. P., 1986, p. 104. Apud. HERTZ, Constança, op. cit.

para o desenvolvimento do cinema na virada da década de 1920 para 1930: os filmes de ritmo (*poesia*) e os de continuidade (*prosa*)<sup>229</sup>.

O exercício sugerido pelo artigo de Constança Hertz não se esgotaria aqui. É possível também, para ficarmos apenas em um breve exemplo, encontrar alguns pontos de contato entre a defesa que Octavio faz da continuidade absoluta – uma imagem cuja integridade não seja sacrificada pelo corte – e as considerações apresentadas por André Bazin no seu conhecido artigo “Montagem interdita”, em que o crítico francês, na defesa de uma “fluidez espacial da ação” garantida pela câmera, chega a afirmar que “no filme de narrativa pura, equivalente ao romance ou à peça de teatro, é ainda provável que certos tipos de ação recusem o emprego da montagem para alcançarem a plenitude”<sup>230</sup>.

No entanto, não se incluía no escopo deste trabalho articular as possíveis conexões atemporais que, ainda que estimulantes, também devem ser encaradas com a mesma cautela com que nos aproximamos das nomenclaturas e termos relacionados ao cinema e utilizados pelos críticos da época em seus textos, evitando assim generalizações precipitadas. E sendo esse exercício válido, ele jamais teria o objetivo final, pelo menos aqui, de buscar uma simetria entre os discursos do Chaplin-Club e as ideias sobre cinema consagradas em épocas posteriores a fim de legitimar o pensamento dos cineclubistas, pelo risco da operação nos afastar de uma compreensão mais particularizada do ideário do cineclube.

Ainda no artigo de Constança Hertz, uma segunda consideração da autora lança luz sobre uma característica de certa reflexão sobre cinema que nos aproxima de um traço significativo da atuação dos cineclubistas como críticos cinematográficos. Partindo da citação de Pasolini e da proximidade que avalia existir entre o pensamento do Chaplin-Club e o dos teóricos do Formalismo Russo, Constança afirma que “o cinema parece estar próximo de uma trama literária da qual não se consegue desvencilhar”.

A despeito da rejeição à palavra e do elogio a um cinema puro, composto unicamente por imagens em movimento silenciosas, essa “trama literária” parece pairar sobre as reflexões do Chaplin-Club expostas em *O Fan*. Além das muitas palavras de que se valiam para elaborar seus raciocínios, resultando, muitas vezes, em longuíssimos ensaios (sem, contudo, apelarem a uma verborragia supérflua), os integrantes do cineclube muitas vezes se valeram de um referencial literário para sustentar suas formulações sobre cinema. Arte de “estética

---

<sup>229</sup> Ver: FARIA, Octavio de. “Ritmo”. *O Fan*, jan1930, n. 7, pp. 3-4.

<sup>230</sup> BAZIN, André. “Montagem interdita”. In: *O que é o cinema?* Lisboa: Livros Horizonte, 1992, pp. 57-70. As diferenças entre o discurso do crítico francês e o de Octavio de Faria são talvez proporcionais às similaridades. Como, por exemplo, nesta declaração de Bazin no mesmo artigo: “Não se trata, no entanto, de forma alguma de voltar obrigatoriamente ao plano-sequência nem de renunciar aos recursos expressivos ou às facilidades eventuais da mudança de plano”.

ainda imprecisa”, como afirmava Octavio em um dos artigos que compõem o debate de **Aurora**<sup>231</sup>, o cinema, no parecer do cineclubista, necessitava se apoiar em parâmetros emprestados de outras artes, ainda que momentaneamente, até encontrar sua autonomia.

Apelando a outra conexão atemporal, encontramos possíveis ecos das ideias dos cineclubistas na análise que Jean-Claude Bernardet, no livro *O autor no cinema*, faz das propostas dos críticos franceses da década de 1950 ligados à revista *Cahiers du Cinéma* que, empenhados na reflexão sobre a autoria cinematográfica como um valor a nortear a produção e a recepção críticas dos filmes, cunharam um conceito que seria amplamente discutido entre críticos e realizadores cinematográficos: a política dos autores.

Mais uma vez, sem se aprofundar aqui as considerações gerais apresentadas por Jean-Claude a respeito do discurso adotado pelos redatores da revista francesa, nos interessa destacar a argumentação proposta pelo autor a fim de investigar os fatores que estimularam a valorização do diretor como “autor de cinema” entre aqueles críticos, dando base à formulação da política dos autores:

Embora se possa dizer *autor de um quadro, autor de uma partitura*, absolutamente, como diz o dicionário, autor quer dizer escritor. Não há dúvida que a palavra *autor* usada pelos adeptos da *política* [grifos do autor] e seus seguidores encontra sua origem no domínio literário. Tratava-se de ver o cineasta como um escritor, o filme como um livro, mais precisamente como um romance<sup>232</sup>.

A “trama literária” apontada por Constança e o “domínio literário” destacado por Jean-Claude podem ser projetados retroativamente nesta passagem da crônica de Aluizio Coutinho, que relata a sessão de **Barro humano** promovida por Paulo Benedetti em maio de 1929, da qual participara em companhia de outros cineclubistas e da equipe do filme. Ao elogiar a exibição da cópia sem a inclusão dos intertítulos – que em breve seriam “impostos” pela companhia distribuidora, previa –, Aluizio expõe o que acredita ser a relação ideal entre o fã de cinema e o filme:

O cinema não devia ser um espetáculo, não. Devia ser assim como o livro. Que a gente possa achar melhor. Em casa, deitado. Como entender. Se o cinema fosse assim as fábricas [os estúdios] não tinham que ter cutting-room. E a gente ficava alegre por poder ver íntegro um Greed [Ouro e maldição, Erich von Stroheim, 1924] ou um Passion de

---

<sup>231</sup> FARIA, Octavio de. “Aurora – Em resposta ao Sr. Plinio Sussekind Rocha”. *O Fan*, abr1929, n. 4, p. 3.

<sup>232</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1994, p. 14.

“Jeanne d’Arc”. E poder assim compreender em toda extensão o pensamento do artista. Mas isso não pode ser. O cinema é também uma indústria. E os métodos industriais interferem impondo normas que a gente tem que achar estranhas à arte.

Não é difícil relacionar o diretor idealizado pelos cineclubistas – um artista onisciente e onipotente no processo de realização cinematográfica – à imagem do autor na literatura, igualmente idealizada: um escritor solitário que expõe seu pensamento livre de interferências externas e se comunica diretamente com o leitor – um autêntico criador, enfim. Tampouco há dificuldade em notar que, ao escolherem como interlocutores literatos como Alceu Amoroso Lima, Afrânio Peixoto e Carlos Sussekind de Mendonça, não eram apenas os vínculos familiares que os cineclubistas aproveitavam para consolidar a iniciativa do cineclubes, mas era no universo das discussões literárias desses intelectuais que eles desejavam inserir o debate sobre cinema, a fim de legitimá-lo como arte.

No entanto, apesar de toda a “trama literária” em que estavam enredados seus pensamentos e suas vinculações ideológicas, era de cinema, e não de literatura, que tratavam os cineclubistas. A profundidade com que se lançaram na tentativa de compreender aquilo que viam como um elemento novo no universo das artes – a imagem em movimento – os desafiava a formular conceitos apropriados para sua compreensão. A crítica cinematográfica, portanto, os afastava da palavra (literatura) e os aproximava da imagem, estimulando formulações e raciocínios que, por maior erudição que procurassem demonstrar, desinteressavam, por exemplo, a um entusiasmado fã de cinema como Carlos Sussekind de Mendonça que, como vimos no capítulo 2, se queixava de que as discussões dos cineclubistas eram demasiadamente técnicas<sup>233</sup>.

O desejo expresso na frase de Aluizio Coutinho em “compreender toda a extensão do pensamento do artista” – em um filme que “devia ser assim como um livro” – negava o espetáculo e os parâmetros comerciais da indústria, porém, paradoxalmente, não demovia o filme a um universo estritamente literário. Ainda que o cinema idealizado pelos cineclubistas tenha se fechado em um programa rigoroso de execução – a imagem silenciosa, a negação da palavra e do som, a onipotência artística do realizador -, era ainda *cinema* que eles procuravam compreender em suas reflexões.

A busca por uma estética especificamente cinematográfica, a despeito dos limites que essa operação apresentava devido à inescrutável complexidade da natureza do cinema, levou os cineclubistas a articular um conjunto de noções que, se não garantiram a afirmação do

---

<sup>233</sup> MENDONÇA, Carlos Sussekind de. “A vida intelectual”. *A Esquerda*, 27ago1929. Arquivo Mario Peixoto.

cinema como arte autônoma, tampouco os afastou do desafio de compreender a imagem em movimento pelo que ela trazia de novo aos seus olhos, a suas mentes e ao mundo que, para eles, era transformado por ela. Em seus textos, as conexões que fizeram entre as leituras dos estetas europeus, das conquistas estéticas do cinema americano e das ideias que se discutiam entre os brasileiros ocupados com o tema, criou um conjunto de noções que, se não foi sistematizado pelo grupo a ponto de se configurar como uma teoria de cinema *do Chaplin-Club*, por outro lado revelou-se capaz de orientar a ideia de cinema que procuraram defender enquanto se dedicaram à atividade crítica.

Na análise de Ismail Xavier sobre a crítica cinematográfica brasileira da década de 1920, que integra a segunda parte do livro *Sétima arte: um culto moderno*, o autor apresenta um histórico da reflexão crítica sobre cinema no Brasil, enumerando o perfil de várias revistas de cinema das primeiras décadas do século 20, como *A Fita*, *A Tela*, *Palcos e Telas* e *A Scena Muda*, para se deter, nos capítulos seguintes, no ideário cinematográfico formulado pelas publicações lançadas na década de 1920, como as modernistas *Klaxon* e *Verde*, além de *Cinearte* e *O Fan*. Um dos traços identificados por Ismail na crítica cinematográfica do período é o mimetismo de valores e noções oriundas do cinema industrial norte-americano – mais evidente no discurso de *Cinearte*, segundo o autor – e das formulações dos estetas europeus – influência mais perceptível no pensamento do Chaplin-Club. Ao analisar os efeitos desse mimetismo na reflexão crítica, Ismail afirma:

Se o mimetismo, no nível da prática, é um elemento complexo nos seus resultados e na sua análise, no plano da crítica e da teoria a situação é mais nítida. A produção do texto escrito não implica o enfrentamento com os mesmos problemas. Na teoria, os modelos podem ser assimilados em estado puro<sup>234</sup>.

Segundo Ismail, um descompasso entre teoria e prática se dava como consequência dessa assimilação em “estado puro” de modelos teóricos importados, evidenciando um pensamento crítico que não levava em conta a avaliação das condições sociais que envolviam a produção cinematográfica brasileira e, por consequência, conduzia esses críticos a uma atitude de negação do cinema brasileiro.

Ao longo deste trabalho, a exposição das ideias do Chaplin-Club e o acompanhamento de alguns de seus raciocínios procuraram demonstrar que os conceitos articulados pelos cineclubistas nos textos publicados em *O Fan* indicam um cenário deveras distante de um

---

<sup>234</sup> XAVIER, Ismail, op. cit., p. 121.

mimetismo instantâneo, sem reformulações das ideias incorporadas. Em suas reflexões, os cineclubistas deram inúmeros exemplos de como retrabalharam os conceitos assimilados, evitando que seu pensamento seja avaliado como um decalque distorcido de teorias e modelos importados.

Não houve uma absorção mimética nem dos parâmetros europeus nem dos valores identificados nas produções hollywoodianas. O pensamento dos cineclubistas, a despeito da sua recusa de incorporar à discussão cinematográfica debates de caráter nacionalista, não deixou, no plano da reflexão estética, de lidar com uma série de complexidades que os impeliam a reformular conceitos e a traçar seus próprios caminhos a fim de propor uma discussão teórica sobre cinema no Brasil no final da década de 1920.

Suas reflexões sobre direção cinematográfica, sobre o valor do roteiro e sobre as potencialidades narrativas da câmera, ainda que tragam resquícios evidentes de um referencial literário e sejam sustentadas por um conjunto de noções importadas, indicam mais um deslocamento e uma rearticulação de ideias do que um mero mimetismo. E o resultado dessa assimilação retrabalhada direcionado efetivamente para o pensamento sobre cinema no Brasil da década de 1920 parece ter contribuído para o relativo isolamento do grupo. Se podemos apontar como um dos fatores mais decisivos que contribuíram para a dissolução do cineclubista a ascensão do filme falado – que colocou em xeque seu projeto estético para o cinema –, também não deve ser desprezada a marginalidade a que era relegada a discussão sobre cinema pela elite e a intelectualidade brasileira da época. Como vimos, apesar das tentativas de aproximação, o debate sobre cinema nos termos propostos pelo Chaplin-Club não chegou a ser plenamente legitimado pelos intelectuais católicos conservadores, grupo que gozava de um significativo prestígio político naquele período.

A aposta que os cineclubistas fizeram no cinema se configurou, portanto, como uma postura dissidente e antitradicional no cenário cultural brasileiro do período. Essa atitude que nos permite atribuir certo caráter *modernista* ao grupo do Chaplin-Club não procura se apoiar em possíveis semelhanças com as propostas dos artistas da corrente central do modernismo brasileiro, principalmente os da geração ligada à Semana de Arte Moderna de 1922. Se os cineclubistas não apoiavam muitas das correntes da vanguarda literária que interessaram a esses modernistas – vide a rejeição de Octavio ao cubismo e ao dadaísmo –, o modo pelo qual se aproximaram do cinema não foi menos moderno. Para os integrantes do Chaplin-Club, o beletismo herdado do fim do século 19, o mofo das peças teatrais e óperas consagradas, o anacronismo de certos discursos nacionalistas e regionalistas, tudo o cinema parecia provar que podia deixar para trás, dispensar, e carregar adiante somente as ideias, histórias e

personagens que correspondessem àquela dimensão moderna do mundo, vivenciada pelos cineclubistas naquilo que eles denominavam de *cinema fenômeno-universal*. O cinema, portanto, configurou-se como uma experiência de modernidade não pela sua relação com o progresso técnico, a civilização da máquina e a industrialização, mas pela possibilidade de se manifestar artisticamente por meio de um elemento completamente novo na história da arte e da sensibilidade humana: a imagem em movimento.

O esforço do Chaplin-Club já seria mensurável apenas no plano da reflexão teórica se a existência de **Limite** não confirmasse que muitas de suas proposições encontrariam uma afirmação concreta na realização cinematográfica. Não que a existência de **Limite** seja mencionada aqui para justificar a atividade teórica do Chaplin-Club ou, ainda, que o filme só possa ser compreendido se inserido no universo de valores estéticos discutidos pelos cineclubistas. No entanto, a forte conexão entre **Limite** e o Chaplin-Club permite abordar o filme como uma extensão das ideias dos cineclubistas no terreno da prática cinematográfica.

Como vimos, os conceitos de diretor criador e de cinema puro, defendidos como traços distintivos de um cinema verdadeiramente artístico pelos cineclubistas, encontrariam em **Limite** seu exemplar cinematográfico mais significativo. Em análise sobre a contribuição do trabalho do fotógrafo Edgar Brasil na concepção e realização do filme de Mario Peixoto, os pesquisadores Lécio Augusto Ramos e Hernani Heffner também atentam para esse “outro modernismo” ligado a **Limite** – e também ao Chaplin-Club:

(...) que fique claro ser *Limite* modernista apenas em certa medida. Ele não incorpora a ideologia, apenas elementos formais presentes nas artes da década de 1920. De uma certa maneira, Mario até desconfia dessa modernidade, a vê como uma forma de agressão (aspecto mais imediatamente perceptível em “Mundéu”). Isto o aproxima sim de uma determinada corrente ideológica que se debatia entre a necessidade de incorporar os avanços civilizatórios e ao mesmo tempo manter a identidade brasileira, a tradição do país (muito identificada na época com o ambiente rural, mais “autêntico”). Não por acaso este debate esteve no cerne da atividade de pessoas como Octavio de Faria. O entusiasmo dos membros do Chaplin-Club para com o filme expressaria a realização daquela conciliação almejada, o que *Limite* evidentemente é<sup>235</sup>.

---

<sup>235</sup> RAMOS, Lécio Augusto e HEFFNER, Hernani. “Limite – cenas de um filme”. Artigo não publicado que integra a pasta referente ao filme **Limite** no Centro de Pesquisa e Documentação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, s/d, p. 7. Essa identificação do ambiente rural apontada pelos autores como uma reserva de valores tradicionais do país é um traço bem mais perceptível na filmografia de Humberto Mauro do que na reflexão dos “cosmopolitas” integrantes do Chaplin-Club em *O Fan*. Ainda assim, o raciocínio apresentado no trecho continua válido para a relação de **Limite** e do Chaplin-Club com uma categoria de modernismo desconfiada do progresso.

Os cineclubistas ignoraram o conselho de abandonar os “quadros rígidos fabricados pela nossa ilusão do definitivo”<sup>236</sup>, dado pelo educador Jonathas Serrano em plena ascensão do cinema sonoro, e encerraram as atividades do Chaplin-Club em 1931, sem nenhuma cerimônia ou documento que oficializasse sua dissolução. Para os integrantes do cineclube, que encontraram nos filmes silenciosos a realização dos seus ideais estéticos, o cinema agora era outro e inconciliável com a manutenção de uma atividade crítica permanente.

No entanto, as ideias do Chaplin-Club seriam ainda apreciadas e discutidas por diversas personalidades que iriam se dedicar à crítica e à realização cinematográfica em momentos posteriores à existência do cineclube. O pensamento de Octavio de Faria teria grande influência nas reflexões do poeta e crítico de cinema Vinicius de Moraes, amigo do cineclubista desde os tempos da Faculdade de Direito da Rua do Catete, no início dos anos 1930. Mais tarde, na década de 1950, o então futuro cineasta Paulo César Saraceni teria Octavio não apenas como amigo, mas também como um mentor cinematográfico. Por sua vez, as ideias sobre cinema de Plínio Sussekind Rocha contribuíram para a formação de Paulo Emilio Salles Gomes como cinéfilo e crítico cinematográfico, graças à amizade cultivada entre ambos durante uma temporada de Paulo Emilio em Paris, na década de 1930. Já como professor na Faculdade Nacional de Filosofia, nos anos 1950, as reflexões cinematográficas do ex-cineclubista atrairiam alunos como o futuro cineasta Joaquim Pedro de Andrade e Saulo Pereira de Mello, que, além de ter participado do primeiro processo de restauração de **Limite**, é um dos mais dedicados estudiosos da obra de Mario Peixoto no Brasil.

A discussão a respeito da superioridade estética do cinema silencioso não se esgotaria no início da década de 1930. Entre a crítica cinematográfica brasileira, um dos exemplos mais conhecidos do retorno do tema “cinema silencioso *versus* cinema sonoro” às considerações intelectuais é o debate promovido por Vinicius de Moraes em sua coluna sobre cinema no jornal *A Manhã*. Em uma série de crônicas publicadas entre maio e julho de 1942, Vinicius, estimulado pelas conversas com Octavio de Faria, publicou seus argumentos a favor do cinema silencioso e também cedeu espaço da sua coluna para a transcrição de depoimentos de Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Carmen Santos, Humberto Mauro, Otto Maria Carpeaux, entre outros nomes da intelectualidade brasileira, além de cartas de leitores e do próprio Octavio<sup>237</sup>.

---

<sup>236</sup> SERRANO, Jonathas. “A arte prodigiosa”. *O Fan*, dez1930, n. 9, pp. 28-31.

<sup>237</sup> Sobre a polêmica cinema mudo *versus* cinema sonoro de 1942 e sua relevância para a retomada do debate intelectual sobre cinema no Brasil, ver: SOUZA, José Inácio de Melo. *A carga da brigada ligeira: intelectuais e crítica cinematográfica (1941-1945)*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1996, pp. 8-44.

A atuação do Chaplin-Club, como esta dissertação procurou abordar, se estendeu para além da dicotomia entre cinema silencioso e cinema sonoro que ficou associada ao grupo como o seu principal traço distintivo. Com as reuniões do cineclube, a publicação de *O Fan* e a programação de filmes, o Chaplin-Club buscou consolidar a reflexão crítica a respeito do cinema como um efetivo campo de atividade intelectual no Brasil da década de 1920. Os diálogos estabelecidos com os literatos prestigiados e os homens que se ocupavam com os rumos do cinema, especialmente os redatores de *Cinearte*, contribuíram para a formação de um conjunto de noções que se desdobraram em muitas das reflexões e experiências cinematográficas desenvolvidas no Brasil em momentos posteriores.

## Bibliografia

ADORNO, Theodor e EISLER, Hanns. *El cine y la musica*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1976.

ALTMAN, Rick. “Nascimento da recepção clássica: a campanha para padronizar o som”. In: *Imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, n. 5, 1995, pp. 41-47.

\_\_\_\_\_. “Penser l’histoire du cinéma autrement – Un modèle de crise”. In: *Vingtième Siècle – Revue d’histoire*. Paris: Presses de Sciences Po, n.46, abr-jun1995, pp. 65-74.

\_\_\_\_\_. “The evolution of sound technology”. In: WEIS, Elisabeth e BELTON, John. *Film sound: theory and practice*. Nova York: Columbia University Press, 1985, pp. 51-52.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. “A crítica de cinema, a chegada do som e o futuro do cinema”. In: *Olhar*. São Carlos: Universidade Federal de São Carlos, 2008, vv. 10/11, pp. 261-267.

\_\_\_\_\_. “A paisagem como diferença: tratamento do espaço em Jurando vingar”. In: FABRIS, Mariarosaria et al. (org.). *Estudos de cinema Socine Ano X*. São Paulo: Edições Socine, 2009, pp. 33-41.

\_\_\_\_\_. “O cinema em Pernambuco nos anos 1920”. In: *I Jornada Brasileira de Cinema Silencioso* (catálogo). São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2007, pp. 33 e 71-76.

\_\_\_\_\_. “O cinema estrangeiro na produção pernambucana dos anos 20”.

Comunicação apresentada no XI Encontro da Socine, Unisinos, São Leopoldo, RS, 2005.

\_\_\_\_\_. “‘Prólogos envenenados’: cinema e teatro nos palcos da Cinelândia carioca”. In: *Travessias*, v. 6, p. 12, 2009. Disponível em

[http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed\\_006/ARTE%20E%20COMUNICA%20C7AO/PDF/Pr%20F3logos%20envenenados.pdf](http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_006/ARTE%20E%20COMUNICA%20C7AO/PDF/Pr%20F3logos%20envenenados.pdf)

\_\_\_\_\_. “Versão brasileira? Anotações em torno da incorporação do modelo norte-americano em filmes silenciosos brasileiros”. In: PAIVA, Samuel e SCHVARZMAN, Sheila (org.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, pp. 30-45.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ARISTARCO, Guido. *Histórias das teorias do cinema*. Lisboa: Editora Arcádia, 1961-1963, vv. 1 e 2.

AUMONT, Jacques. “Griffith: the frame, the figure”. In: ELSAESSER, Thomas (ed). *Early cinema – Space, frame, narrative*. Londres: BFI Publishing, 1992, pp.348-359.

AUTRAN, Arthur. “O pensamento industrial cinematográfico brasileiro: ontem e hoje”. In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema e mercado*. São Paulo: Escrituras Editora, 2010, pp. 15-35.

\_\_\_\_\_. “Pedro Lima em *Selecta*”. In: *Cinemais*. Rio de Janeiro, v. 7, n. 7, 1997, pp. 53-65.

\_\_\_\_\_. *Alex Viány: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva, Rio de Janeiro: Petrobras, 2003.

\_\_\_\_\_. “Memória do Chaplin-Club”. Comunicação apresentada durante a II Jornada Brasileira de Cinema Silencioso, Cinemateca Brasileira, São Paulo, SP, 2008.

BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia*. São Paulo: Cosac Naif, 2011.

BARBARA, Vanessa e CONTI, André. “A máquina do tempo”. In: *Folha de São Paulo*, Ilustríssima, 20jun2010, pp. 4-5.

BAZIN, André. *Charles Chaplin*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

\_\_\_\_\_. *O que é o cinema?* Lisboa: Livros Horizonte, 1992.

\_\_\_\_\_. *Orson Welles*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

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

\_\_\_\_\_. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2008.

\_\_\_\_\_. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1994.

BICALHO, Maria Fernanda Baptista. “As atrizes”. In: AVELLAR, José Carlos et al. *Seminário Cinearte*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, 1991, pp. 63-79.

BORDWELL, David. “Exceptionally exact perceptions: on staging in depth”. In: *On the history of film style*. Cambridge: Harvard University Press, 1997, pp. 158-221.

\_\_\_\_\_. “The introduction of sound”. In: *The Classical Hollywood Cinema*. Nova York: Columbia University Press, 1993, pp. 298-308.

\_\_\_\_\_. “The Mazda tests of 1928”. In: *The Classical Hollywood Cinema*. Nova York: Columbia University Press, 1993, pp. 294-297.

BREWSTER, Ben. “Deep staging in French films 1900-1914”. In: ELSAESSER, Thomas (ed.). *Early cinema – space, frame, narrative*. Londres: BFI Publishing, 1992, pp. 45-55.

CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Tereza (org.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1986.

CAMPELO, Taís. *Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942)*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 2005.

\_\_\_\_\_. “Jonathas Serrano, narrativas sobre cinema”. In: *Especiaria – Cadernos de ciências humanas*. Ilhéus/Itabuna: Editus – Editora da Universidade Estadual de Santa Cruz, 2008, n. 17, pp. 57-76. Disponível em:  
[http://www.uesc.br/revistas/especiarias/ed17/tais\\_campelo.pdf](http://www.uesc.br/revistas/especiarias/ed17/tais_campelo.pdf).

CASTRO, Emil de. *Jogos de armar*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2000.

CASTRO, Ruy. *Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 60 – José Lino Grünewald*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

CHERCHI USAI, Paolo. *Silent cinema – An introduction*. Londres: BFI Publishing, 2003.

CHION, Michel. “Quand le cinéma était sourd (1895-1927)”. In: *Un art sonore, le cinéma, histoire, esthétique, poétique*. Cahiers du Cinéma, 2003, pp. 11-25.

COSTA, Fernando M. “As funções do som no cinema clássico narrativo”. In: *O som no cinema* (catálogo). Caixa Econômica Federal/Associação Cultural Tela Brasilis, 2008, pp. 15-17.

\_\_\_\_\_. “Cinema mudo e passagem para o sonoro”. In: *O som no cinema* (catálogo). Caixa Econômica Federal/Associação Cultural Tela Brasilis, 2008, pp. 11-14.

COSTA, Luiz Eugenio de Moraes. “O cinema”. In: *O Colegial*, mai-set1918, ano 2, nn. 5-6, pp. 24-25.

COSTA, Vicente Paim (coord.). *Colégio Santo Inácio 1903-2003: uma história que começou com o primeiro colégio carioca*. Rio de Janeiro: Colégio Santo Inácio, 2004.

CRAFTON, Donald. *The talkies: american cinema's transition to sound, 1926-1931*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1999.

CRETON, Laurent. *Cinéma et marché*. Paris: Armand Colin, 1997.

CUNHA, Paulo José da Silva (org.). *Mario de Andrade no cinema*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2010.

DELLUC, Louis. *Charlot*. Maurice de Brunoff Éditeur: Paris, 1921.

DIBBETS, Karel, “The Introduction of sound”. In: NOWELL-SMITH, Geoffrey (ed.). *The Oxford history of world cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1996, pp. 211-219.

DIONÍSIO, Marinaldo Fernandes. “A revista *A Ordem*, fonte do ideário educacional católico”. Comunicação apresentada durante a 23ª Reunião Anual da Associação Nacional de

Pós-Graduação e Pesquisa em Educação – ANPEd, Caxambu, MG, 2000. Disponível em: <http://www.anped.org.br/reunioes/23/textos/0201p.PDF>

DUROVICOVÁ, Natasa. “Translating America: The Hollywood Multilinguals 1929-1933”. In: ALTMAN, Rick. *Sound Theory, Sound Practice*. Nova York/Londres: Routledge, 1992, pp. 138-153.

FARIA, Octavio de. “Charles Chaplin”. In: CHAPLIN, Charles. *História da minha vida*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1965, p. xii.

\_\_\_\_\_. Cinema Novo e cinema brasileiro. Separata da *Revista Brasileira de Cultura*. Conselho Federal de Cultura, ano I, n. 1, jul-set1969.

\_\_\_\_\_. *Pequena introdução à história do cinema*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1964.

\_\_\_\_\_. “Prefácio”. In: MELLO, Saulo Pereira de. *Limite – filme de Mario Peixoto*. Edição Funarte, 1979, pp 15-16.

GALDINO, Márcio da Rocha. *O cinéfilo anarquista – Carlos Drummond de Andrade e o cinema*. Belo Horizonte: BDMG, 1991.

GALVÃO, Maria Rita e BERNARDET, Jean-Claude. *O nacional e o popular na cultura brasileira – Cinema: Repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1983.

GAUDREAU, André. *Cinéma et attraction – Pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris: CNRS Éditions, 2008.

GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra / Embrafilme, 1980.

\_\_\_\_\_. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. São Paulo: Paz e Terra, 1982, vv. 1 e 2.

\_\_\_\_\_. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva/Ed. Universidade de São Paulo, 1974.

GOMES, Paulo Emilio Salles e GONZAGA, Adhemar. *70 anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1966.

GONÇALVES, Marcos. “Fontes para a história da imprensa católica popular no Brasil: a revista *Ave Maria*”. In: *Revista Histórica*. São Paulo: Arquivo Público do Estado de São Paulo, ano 2, n. 15, out2006. Disponível em: <http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao15/materia03/>

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

- GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies – Narrative film music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- GRIFFITH, Richard. *The talkies*. Nova York: Dover Publications, 1971.
- GUNNING, Tom. “Doing for the eye what the phonograph does for the ear”. In: ABEL, Richard e ALTMAN, Rick. *The sounds of early cinema*. Indiana University Press, 2001, pp 13-31.
- \_\_\_\_\_. “Re-newing old technologies: astonishment, second nature, and the uncanny in technology from the previous turn-of-the-century”. In: THORBURN, David e JENKINS, Henry. *Rethinking media change: the aesthetics of transition*. Massachusetts Institute of Technology, 2004, pp. 39-60.
- \_\_\_\_\_. “Weaving a narrative – Style and economic background in Griffith’s Biograph films”. In: ELSAESSER, Thomas (ed). *Early cinema – Space, frame, narrative*. Londres: BFI Publishing, 1992, pp. 336-347.
- HEFFNER, Hernani. “Contribuições a uma história da censura cinematográfica no Brasil”. In: *Acervo – Revista do Arquivo Nacional*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, v. 16, n. 1, jan-jun2003, pp. 23-44.
- \_\_\_\_\_. “Periódicos de cinema no Brasil – algumas indicações”. In: *Filme Cultura*. Rio de Janeiro: Centro Técnico Audiovisual, n. 53, jan2011, pp. 9-13.
- HERTZ, Constança. “Cinema mudo: teorias da década de 1930”. In: *Revista Garrafa*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, n. 4, set-dez2004. Disponível em: [http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/revista\\_garrafa4.htm](http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/revista_garrafa4.htm)
- \_\_\_\_\_. *O debate do Chaplin Club: do grupo de cinema à teoria literária*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006.
- HUETTING, Mae D. "Economic control of the motion picture industry". In: BALIO, Tino (ed.). *The American film industry*. The University of Wisconsin Press, 1985.
- LIMA, Manuel de e MEDEIROS, Sérgio (org.). *Edifício Rogério – Textos críticos*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010, vv. 1 e 2.
- LONDON, Kurt. *Film music: A summary of the characteristic features of its history, aesthetics, technique and possible developments*. Londres: Faber & Faber, 1936.
- MAGNO, Maria Ignês Carlos. *Revista Clima: a crítica num tempo de homens partidos*. São Paulo: PUC-SP, 1992.

- MARKS, Martin Miller. *Music and silent film – contexts and case studies, 1895-1924*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1978, v. VI (1915-1933).
- MELLO, Saulo Pereira de. “O Fan, o Chaplin Club & Limite”. In: AVELLAR, José Carlos et al. *Seminário Cinearte*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, 1991, pp. 2-21.
- \_\_\_\_\_. *Limite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- MENDES, Adilson. Comunicação sobre o Chaplin-Club apresentada durante a II Jornada Brasileira de Cinema Silencioso, Cinemateca Brasileira, São Paulo, SP, 2008.
- \_\_\_\_\_. “Vanguarda sem retaguarda: o caso Chaplin-Club”. In: *II Jornada Brasileira do Cinema Silencioso* (catálogo). São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2008, pp. 24-26.
- MICELI, Sergio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel – Difusão Editorial S.A., 1979.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. “Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH, vol. 25, n. 49, jan-jun2005. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v25n49/a07v2549.pdf>
- MOUSSINAC, Léon. *Le cinéma soviétique*. Paris: Librairie Gallimard, 1928.
- MUSSER, Charles. “Historiographic method and the study of early cinema”. In: *Cinema Journal*. Austin: UT Press, v. 44, n.1, Fall 2004, pp.101-107.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990.
- PEIXOTO, Mario. “A avenida Rio Branco”. In: *O Colegial*, jun-jul1920, ano 3, nn. 17-18, pp. 8-9
- PUDOVKIN, Vsevolod. *Argumento e realização*. Lisboa: Editora Arcádia, 1961.
- \_\_\_\_\_. *Film technique and film acting*. Nova York: Lear Pub., 1949.
- QUEIROZ, Eliana. *A Scena Muda como fonte para a história do cinema brasileiro (1921-1933)*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1981.
- RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

- RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luís Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.
- RAMOS, Lécio Augusto e HEFFNER, Hernani. “Limite – cenas de um filme”. Artigo não publicado. Centro de Pesquisa e Documentação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, pasta 04.608/Limite, s/d.
- RAYNAULD, Isabelle, “Dialogues in early silent sound screenplays: what actors really said”. In: ABEL, Richard e ALTMAN, Rick. *The sounds of early cinema*. Indiana University Press: 2001, pp. 69-78.
- SARACENI, Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo – Minha viagem*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1993.
- SCHEIBY, Caio E. *Il cinema brasiliano*. Genova: Silva Editore, 1961.
- SERRANO, Jonathas e VENANCIO FILHO, Francisco. *Cinema e educação*. São Paulo: Comp. Melhoramentos de S. Paulo, s/d (1931).
- SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. São Paulo: Azougue Editorial, 2001.
- SINGER, Ben. *Melodrama and modernity – Early sensational cinema and its contexts*. Nova York: Columbia University Press, 2001.
- \_\_\_\_\_. “Ninfas e arranha-céus: cinema, modernidade e impulso estetizante”. In: *I Jornada Brasileira do Cinema Silencioso* (catálogo). São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2007, pp. 23 e 65-70.
- SKLAR, Robert, “The house that Adolph Zukor built”. In: *Movie-made America: A Cultural History of American Movies*. Nova York: Vintage Books, 1994, pp. 149-157.
- SOARES, Jota e SALGADO FILHO, Pedro. *História da cinematografia pernambucana (Fase compreendida entre os anos de 1923 e 1931) (Cinema mudo)*. Recife: Museu Cinema, 1944.
- SOUZA, José Inácio de Melo. “A Bela Época do cinema brasileiro”. In: *Imagens do passado*. São Paulo: Senac, 2004, p. 233-293.
- \_\_\_\_\_. *A carga da brigada ligeira: intelectuais e crítica cinematográfica (1941-1945)*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1996.
- STEINBERG, Sílvia. “Cinearte: a forma de um ideal”. In: AVELLAR, José Carlos et al. *Seminário Cinearte*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, 1991, pp. 57-62.

THOMPSON, Kristin, “Surviving talkies and the depression, 1929-34”. In: *Exporting entertainment: America in the world film market 1907-34*. Londres: BFI Publishing, 1985, pp. 148-170.

TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos – Escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

\_\_\_\_\_. *Os filmes da minha vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC, Instituto Nacional do Livro, 1959.

VIEIRA, João Luiz. “O marketing do desejo: *Cinearte* e sua leitora”. In: AVELLAR, José Carlos et al. *Seminário Cinearte*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, 1991, pp. 80-86.

VIEIRA, João Luiz e FREIRE, Rafael de Luna. “Em busca do sucesso (a qualquer preço): a era dos estúdios”. In: *Filme Cultura*. Rio de Janeiro: Centro Técnico Audiovisual, n. 52, out2010, pp. 10-15.

WEIS, Elisabeth e BELTON, John. *Film sound: theory and practice*. Nova York: Columbia University Press, 1985.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983.

\_\_\_\_\_. “Mimese e temperança”. In: *Folha de São Paulo*, Folhetim, 13mai1984, pp. 6-8.

\_\_\_\_\_. *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

\_\_\_\_\_. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

XISTO, Wilson Coelho. “O cinematógrafo”. *O Colegial*, out1920, ano 3, n. 19, p. 20.

Periódicos:

*A Scena Muda*: edições referentes ao período 1925-1931. Disponível em [www.bjksdigital.museusegall.org.br/](http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/)

*Cinearte*: edições referentes ao período 1926-1931. Disponível em [www.bjksdigital.museusegall.org.br/](http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/)

*L'Art Cinématographique*, nn. 1-4, 1926-1927. Coleção do Centro de Pesquisa e Documentação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

*O Fan*, nn. 1-9, 1928-1930. Disponível em

[www.cinemateca.gov.br/jornada/2008/colecoes\\_fan.html](http://www.cinemateca.gov.br/jornada/2008/colecoes_fan.html)

*Selecta*: edições referentes ao período 1914-1926. Coleção do Centro de Pesquisa e Documentação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

*A Época, A Esquerda, A Manhã, A Ordem, A Pátria, Correio da Manhã, Crítica, Diário Carioca, Diário da Noite, Diário de Notícias, Diário Nacional, Gazeta de Notícias, Jornal do Commercio, Movimento Brasileiro, O Globo, O Jornal, O Paiz.*