



# **PALCOS E TELAS: REVISTA PIONEIRA**

Por José Inacio de Melo Souza

(22/03/2022)

## Introdução

Na sombra do exemplo da historiografia praticada em outros países, revistas de caráter geral ou especializadas foram, são e serão nossas fontes mais acessíveis para o conhecimento do cinema brasileiro. Elas guardam algumas décadas de vantagem em relação às coleções privadas e arquivos públicos dedicados ao cinema graças aos processos de recolhimento, organização e digitalização empreendidas pelo Biblioteca Nacional-BN, seguida no tempo por outras instituições. Depois de passar pelo programa nacional de microfilmagem, que resguardava o periódico do manuseio que, por mais cuidadoso que fosse, sempre acabava provocando dano num material de base tão frágil como o papel, passou-se à digitalização casada com a veiculação pela Internet. O processo facilitou o acesso do pesquisador às coleções da Hemeroteca Digital em qualquer canto do globo, trabalho que foi ampliado para outros arquivos e bibliotecas.<sup>1</sup> Os casos externos do Media History Digital Library ou da Gallica, da Bibliothèque National de France-BNF, podem se mostrar mais luxuriosos diante do que nos oferece a nossa Hemeroteca Digital que, entretanto, merece todos os louvores que possamos arrolar em pensamento e ação.

Se há alguma coisa a se lastimar sobre as nossas revistas de cinema é a sua chegada tão tardia no panorama cinematográfico brasileiro, seja em termos de publicação, seja quanto à sua fixação no cotidiano do espectador/leitor de cinema, seja pelo seu tempo de duração. Somente em 1905, ou seja, quase dez anos após a primeira exibição na cidade do Rio de Janeiro, tivemos um primeiro exemplo coletado de uma publicação, *O Cinematographo*, segundo o levantamento da bibliotecária da BN, Eliane Perez.<sup>2</sup> No ano da publicação do seu artigo, Perez não tivera acesso aos números do *Animatographo*, noticioso da sala de Paschoal Segreto, o Salão de Novidades Paris no Rio, do qual foram lançados três números entre 1897 e 1899.<sup>3</sup> O crescimento e expansão pelo país dos cinemas e das revistas se dariam

---

<sup>1</sup>A Biblioteca Lasar Segall, por exemplo, digitalizou e indexou toda *A Scena muda e Cinearte*. enquanto que na BN o software DocReader permite uma busca livre.

<sup>2</sup>Perez, Eliane. O cinema brasileiro em periódicos: 1896-1930. *Anais da Biblioteca Nacional*, v.122, p.294. A pesquisadora consultou 73 títulos. Estamos nos fiando na listagem da autora, pois o título citado não está digitalizado.

<sup>3</sup>Grosso modo, *Animatographo* se enquadraria dentro das publicações de promoção das salas e não de uma revista de assunto e público variados, situados além do espaço do cinema.

verdadeiramente na década seguinte. Em 1910 Recife apareceu com o título *Cinema*; no ano seguinte, Santos trouxe à luz *A Fita*; o Rio de Janeiro lançou um outro *Cinematographo* também em 1911.<sup>4</sup> Essas publicações nortearam as duas vias de aproximação do cinema do espectador: ou eram uma forma de propaganda das salas, casos do *Animatographo* e do segundo *Cinematographo*, ou então eram revistas que incluíam o cinema dentro de diversificado cardápio de notícias correntes na cidade (modas, fofocas locais, fotografias de mulheres dignas, piadas e abundante literatice, entremeada de alguma propaganda de um cinema específico, provável financiador da revista). Dentro destas duas linhas, uma poderia entrar sob a rubrica “informativo da sala tal” e a outra baixo o título de “revista humorística, literária e ilustrada”. O número de folhetos de propaganda das salas exibidoras certamente foi maior como podemos arrolar com *O Smart* (São Paulo, 1910), *Cinema-Club: órgão do cinema do Clube dos Democráticos* (Rio de Janeiro, 1912-1915), *Cinema* (Rio de Janeiro, 1913, impressa em Paris, segundo Taís Campelo Lucas), *A Fita* (1913), a *Revistas dos cinemas* (1917) e o *Cinema Pathé*, editado pela sala Pathé de Recife (1919).<sup>5</sup> No segundo ramo temos *O Cinema* (Caçapava, Rio Grande do Sul, 1912) e *Éden* (São Paulo, 1914, título citado por Christina Barros Riego).

Se o panorama é minguaado antes do aparecimento de *Palcos e Telas*, o cenário do início da década de 1920 foi propício para o lançamento de revistas como as arroladas por Taís Campelo Lucas: *Cine-revista* (1919); a rival católica de *Palcos e Telas*, *A Tela* (1920) e *Telas e ribaltas* (1921).<sup>6</sup> Por outro lado, revistas de divulgação editadas no Rio de Janeiro como *Fon-fon* (1907-1958), *Selecta* (1915-1930), na qual Pedro Lima começaria a sua longa jornada pela crítica cinematográfica, ou *Para todos* (1919-1932), que teria Adhemar Gonzaga, outro nome luminar entre seus redatores, eram revistas dirigidas para um público urbano e educado, que acabaram incorporando o cinema, transformando-se em ótimas fontes de informação. O que se seguiu depois com *A Scena muda* (1921), *Cinearte* (1926) e *O Fan* (1928) já foi bem mapeado e estudado.

---

<sup>4</sup>Embora Perez não identifique uma data, a Hemeroteca Digital a inclui em 1911.

<sup>5</sup>Alguns dos títulos foram acrescentados pelo trabalho de Mauricio Rezende Dias, *No submundo das imagens*, p.32.

<sup>6</sup>Lucas, Taís Campelo. *Cinearte: o cinema brasileiro em revista*, p.56-7.

## **PALCOS E TELAS: REVISTA PARA A ELITE**

Da origem ao fim

*Palcos e Telas* (daqui para frente *PT*) surgiu como uma iniciativa do *Jornal do Brasil*, que já tinha experiência anterior com a *Revista da semana*, editada desde 1900 na sua gráfica. O forte da revista eram as ilustrações, a começar pela capa, sempre uma caricatura, publicando colunas sobre vários assuntos como esportes, teatros, crimes, horrendas fotos de morgues, e noticiário internacional. Pelo menos até 1906, ano posterior ao aparecimento de Marc Ferrez, e antes da explosão das salas fixas, nunca se preocupou com o cinema, enquanto editava uma variada página de comentários e ilustrações teatrais. Essa tendência a prestigiar o teatro deve ter tido o seu peso quando o conde papal Cândido Mendes de Almeida Filho, irmão do diretor do jornal, o conde Fernando, resolveu elevar um protegido, Mário Batista Nunes, à direção de mais um fascículo extra-jornalístico.<sup>7</sup> Mário Batista Nunes (1896-1968) nasceu em Vassouras e teve uma infância difícil, segundo as suas próprias palavras. Filho de uma professora, conseguiu uma educação suficiente para o tirar da roça, levando-o ao jornalismo em pequenos periódicos provincianos. Em 1905, já na capital federal, foi para recém-fundada Academia de Comércio do Rio de Janeiro.<sup>8</sup> Graças à mão protetora do conde que dava nome à escola, ele entrou para o *Jornal do Brasil* em 1913, onde fez uma longa carreira de quase 50 anos como crítico, noticiarista e comentarista teatral e de dança.<sup>9</sup> Se não bastasse a sua vasta contribuição cinematográfica e teatral ainda foi funcionário do Ministério da Guerra por 33 anos, aposentando-se da provável sinecura em 1952.<sup>10</sup> Da sua produção extensíssima, chegou a publicar quatro volumes sob o título de *40 Anos de Teatro*.<sup>11</sup> Foi um ativo

---

<sup>7</sup>.O Mário Nunes teatrólogo não deve ser confundido com o Mário Nunes cenógrafo e pintor, ambos contemporâneos.

<sup>8</sup>.Fundada em 1902, a Academia passou a se chamar Escola Técnica de Comércio Cândido Mendes em 1944.

<sup>9</sup>.Obituário, *Jornal do Brasil*, 9/2/1968, p.10.

<sup>10</sup>.Carvalho, Almir. Mário Nunes, o “decano” da crítica teatral. *Teatro ilustrado*, (22): 35, jul.1960.

<sup>11</sup>.A Biblioteca Nacional registra quatro volumes editados pelo Serviço Nacional do Teatro-SNT em 1956.

agitador da união dos críticos, sendo um dos fundadores da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, da qual foi presidente e vice, pertencendo ainda a Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos, entre outras associações de classe.<sup>12</sup> Arriscou-se como teatrólogo, escrevendo pelo menos uma dezena de peças. Além do *Jornal do Brasil*, onde manteve a sua coluna até 1961, teve uma página teatral em *O Malho* e outra em *Para todos*; foi redator-chefe da revista dirigida ao público feminino *Vida doméstica*<sup>13</sup>, participando da segunda série da revista *Frou-frou* em 1929, uma cópia de *Cinearte*, da qual se conhecem 11 números.<sup>14</sup> Mário Nunes também foi professor, porém aí as informações são mínimas, mantendo os laços com a Academia de Comércio do conde Pereira Carneiro.<sup>15</sup> Seu sucessor na seção teatral do *JB* foi Bárbara Heliodora.

A coleção existente de *PT* está digitalizada nos seus 178 números, que vão de 21/3/1918 a 25/8/1921. Durante o processo de conservação alguns exemplares foram encavalados, como os 55 e 56 e 60 e 61, ou sofreram perdas de páginas. A capa, provavelmente colorida, foi microfilmada em preto e branco, decorrente da técnica de transposição de um para outro suporte. Um ou outro número perdeu sua capa no tempo. No conjunto, uma coleção muito boa. Era impressa em papel *couché*, que lhe dava um brilho e uma durabilidade maior do que o papel comum de imprensa. Não se sabe a frequência com que as capas eram editadas em cores, assim como algumas internas (duas cores). Em 1919 anunciou que rodava 5.000 exemplares.<sup>16</sup> Custava 200 réis que a desvalorização da moeda elevou a 400 no final da vida. O número de páginas foi inicialmente de oito, estabilizando-se em 12 ao longo de sua carreira, para atingir 16 e 20 páginas em 1920, afora os números comemorativos que podiam alcançar 40 páginas. Encerrou sua carreira com 16 páginas. A revista saía nas quintas-feiras, abarcando as peças teatrais da semana (“Teatro Nacional”, depois do

---

<sup>12</sup>.Foi presidente da ABCC em 1948, segundo Jonald em *A Scena muda*, 24/1/1950, p.10.

<sup>13</sup>.Também impressa nas oficinas do *Jornal do Brasil* e com redação no mesmo endereço de *PT*. Foi fundada por outro protegido do conde e colega de Mário Nunes na Academia de Comércio, Jesus Gonçalves Fidalgo, na qual se formaram em 1908.

<sup>14</sup>.O arquivo de *PT* foi levado por Nunes para *Frou-frou*, segundo o número de outubro de 1929. O futuro correspondente de *Cinearte* em Hollywood, Gilberto Souto, foi redator da revista.

<sup>15</sup>.Foi professor de geografia comercial em 1912. Há também uma carta de leitor do *JB* que se declarou seu aluno, sem especificar a matéria. Cf. *Jornal do Brasil*, 2/8/1912, p.6 e 24/4/1987, p.10.

<sup>16</sup>.No n.º. 47 ela declarou ter 10.000 leitores o que não significa que rodasse 10.000 exemplares.

nº.34, somente “Teatros”) e os filmes lançados na quinta anterior mais os da segunda ou terça da nova semana (“Cinemas”, com comentários divididos por salas exibidoras).<sup>17</sup> A seção de “Correspondência” era ocupada pelos fãs da sétima arte. Nela notamos alguns nomes ilustres como Pedro Lima, que logo depois seria cronista de *Selecta*, Paulo Barreto, mais tarde um membro do Chaplin Club, e, talvez, Gilberto Souto, que veria as estrelas de frente como correspondente de *Cinearte* em Hollywood.

Mário Nunes apareceu no primeiro número como “redator-proprietário”. Em junho de 1918 (nº.15), era o redator-chefe, tendo como gerente Jesus Gonçalves [Fidalgo] (logo substituído por Abrahão Lincoln Teixeira Nunes até 1919), com a redação de Antonio V(icente) de Paula Faria, outro professor da Academia de Comércio, e Francisco Guimarães. Várias crônicas da primeira página são assinadas pelas iniciais “P.F.”, o que indicaria Paula Faria, posto que as “M.N.” certamente são de Mário Nunes. De qualquer forma, o aumento da redação deve ter permitido que Nunes se dedicasse exclusivamente aquilo de que gostava, o teatro, deixando aos outros o trabalho de transmissão do cinema estrangeiro. Quase um ano depois Nunes designava-se como diretor e os outros nomes sumiram do expediente (nº.64, 12/6/1919). A revista sofreu outra renovação em 1919 (nº.86), com a alteração gráfica da capa, nova tipografia e distribuição de título e enquadramento, que passava para “Revista Teatral Cinematográfica”. A estrutura passara a contar com Cândido de Oliveira na gerência, e M. F. Cravo Júnior na seção cinematográfica. Essa foi uma alteração significativa porque Cravo Júnior devia ser português, alterando o estilo dos resumos dos filmes com o seu vocabulário, um pouco exótico no início, que foi se abrigando com o tempo. Uma última, porém rápida alteração diretiva foi com a entrada de Salvador de Aragão em 1920. A redação situava-se na avenida Rio Branco, 110-112, endereço do *Jornal do Brasil*, mudando-se várias vezes ao longo de sua existência (rua Sachet, avenida Rio Branco e rua do Ouvidor), mantendo-se próxima da gráfica do jornal onde ela era rodada. No seu final foi obrigada a se mudar para a rua do Ouvidor, 78, 2º. andar em razão da exorbitância do reajuste do aluguel que passava de 300 mil para 600\$000 mil réis. No novo endereço rodou seus dez

---

<sup>17</sup>.Somente no número 126 (19/8/1920) ficaremos sabendo que o “redator efetivo” da seção era Jacinto Cravo.

últimos números. Foi nesse princípio de ocaso também que ela sofreu a sua mais radical transformação. No número de 17/3/1921 (nº.155) a revista anunciava a sua “nova fase” de prosperidade que vinha ascendente desde 1918. Para concretizar a “prosperidade” o número de aniversário com 40 páginas de 24/3/1921 trazia novas seções como uma dedicada ao charadismo e outra aos esportes de qualquer classe. Era o aceno a um público mais amplo, porque a coluna de correspondência era voltada exclusivamente ao cinema, enquanto a de “enigmas” poderia dialogar com outros tipos de leitores.

### **Revista para a elite**

Publicação dedicada ao público feminino frequentador dos cinemas da avenida Rio Branco, tinha, no começo, lugar para uma seção de moda, mantida por uma obscura Mme. Lucette durante um tempo mas era uma seção que ia e vinha ao sabor da paginação; havia também uma para o circo, que também se esgotou ainda em 1918, assinada por um “Vagalume” (o dramaturgo Francisco Guimarães); a tradicional página de correspondência e os necessários anúncios, de início pouco significativos, mas que com o tempo passaram a ocupar três páginas. A publicidade inicial era curiosa na sua variada miudeza, servindo de veículo para remédios populares, criação de galinhas, fabricantes de colchões; produtos para a beleza feminina; uma pequena indústria que de vez em quando era assustada por uma página inteira da seguradora do conde Pereira Carneiro, ou da imobiliária de Júlio Pinto. Quando a revista se firmou no panorama a última página era ocupada por um único anunciante (a loja de roupas de luxo “Parc Royal” foi uma das mais assíduas). Mas o que importou durante a sua vida foram as páginas inteiras compradas pelas agências de filmes estrangeiros, Fox, Paramount, Robertson-Cole, mais tarde Rombauer com a volta dos filmes alemães, a página dupla da Cia. Brasil Cinematográfica, de Francisco Serrador, propagandeando os filmes exibidos no Odeon, ou a de outros exibidores, como Gustavo Pinfildi, quando abriu o Central. Eram essas cinco ou seis páginas inteiras que deviam render o núcleo do lucro da revista, completada pela propaganda nanica das duas últimas páginas.

Dedicada ao teatro (palcos) e ao cinema (telas) a revista tirava o seu título da seção homônima do jornal católico *A União*, que tinha começado em 1917 como

“Palcos e Salões”, passando logo depois para “Palcos e Telas”.<sup>18</sup> Os principais objetivos da página teatral e cinematográfica de *A União* era a sua conversão “num guia seguro ao público católico, avaliando as peças teatrais e os filmes que entravam em cartaz no Rio de Janeiro”.<sup>19</sup> O comentário inaugural da seção de cinema dizia que o objetivo era “informar com regularidade o culto público que [a] lê sobre os programas novos de quinta-feira”, ou seja, assemelhava-se ao trabalho dos redatores católicos, acrescentando, porém, duas ideias: seu público era a elite; seu lançamento dava-se às quintas, posto que era o dia de troca da programação das salas cariocas.<sup>20</sup> Excepcionalmente era rodada às sextas-feiras.

O público-alvo da revista era explicitado no editorial da seção teatral como a “população elegante que frequenta as casas de diversões [...]. Tem ‘Palcos e telas’ nessa elite e quanto a isso se orgulha desde já – o maior número de seus leitores. É para o Rio culto e intelectual, para o público escolhido que admira e ama com entusiasmo, a arte teatral e seus intérpretes que esse semanário veio à luz”.

Quanto ao atraso com que o leitor recebia as notícias cinematográficas, queixa assimilada por *A União*, cujos leitores “não viam uma grande utilidade na seção”, segundo Cláudio Aguiar, Nunes explicitava esse desconforto da informação atrasada das “queridas casas de diversão”, debitando-a na conta da distribuição estrangeira, notadamente norte-americana, fosse pelo atraso dos navios, fosse pela escassa remessa de películas que, quando desembaraçadas da alfândega, atropelavam-se nos lançamentos dos nossos “principais cinemas”, os da avenida Rio Branco, que impediam dessa forma o frescor do fornecimento de notícias e material de imprensa (resumos de enredos e fotos publicitárias) em tempo hábil para a edição da quinta-feira. O comentário omite a I Guerra Mundial, que só terminaria em novembro de 1918, o domínio do cinema norte-americano, já considerado o dono da casa, um assunto

---

<sup>18</sup>.A opinião foi sugerida pela leitura do artigo de Cláudio Aguiar Almeida, embora a escolha do nome pudesse ser assumida sem muitas preocupações. Ver *A Igreja Católica e o cinema*, p.314.

<sup>19</sup>.Idem, *ibidem*, p.321.

<sup>20</sup>.*PT*, 1 (1): 1-2, 1918. Segundas e quintas eram os dias de mudança de programação nos cinemas do antigo Distrito Federal.



evidente em si mesmo e, por fim, a abundante oferta de publicidade inaugurada pelo cinema de Hollywood, por meio das agências locais no fornecimento de fotos de artistas, resumos de filmes, reportagens, fofocas, biografias, entrevistas, que enchem as páginas de uma revista facilmente, sobretudo uma que rodava somente oito páginas no seu começo, além da grande massa informativa oferecidas pelas revistas internacionais novaiorquinas, em especial *Cine-Mundial*, que era editada em espanhol e com seções exclusivas para Portugal e Brasil.<sup>21</sup> Mesmo arrogando-se um pioneirismo exagerado, *PT* sacudira o panorama das revistas existentes até aquele momento. No seu comentário sobre as festividades de segundo ano de existência ela se elogiava por ter aberto caminho nos jornais e “publicações ilustradas” de seções de cinema, visando claramente a rival *Para todos*.<sup>22</sup> Em parte ela tinha razão quanto às revistas. Mas a imprensa desde o início da década de 1910 sempre fora o veículo procurado para os anúncios e resumos das películas. A chegada das agências norte-americanas também se utilizara no início do caminho antigo e, como veremos, o fato de não comentarem aquilo que era mandado para publicação, em muitos casos produzia uma informação de melhor qualidade para o leitor do que o publicado pelos articulistas da seção “Cinemas”, já que mais crua, seguindo o material de imprensa recebido, ao contrário de *PT* que ao assistir ao filme e comentá-lo produzia algumas joias bárbaras. Mas isso veremos mais à frente.

### **A Missão educativa de *Palcos e Telas***

Onde assistir os filmes? Para a revista, as salas da avenida continham os três requisitos propugnados pela revista: o luxo das instalações, o valor dos filmes apresentados e a “sociedade” que os frequentava.<sup>23</sup> Uma observação superficial, escrevia o articulista da página de cinema,

---

<sup>21</sup>.Rafael Luna, em comunicação ao autor, destacou a importância financeira para Marc Ferrez de fotos e cartazes vendidos aos exibidores, quando detentor dos direitos sobre a distribuição da Pathé Frères. A exuberância dos americanos provavelmente tornou essa renda menor ou mesmo irrisória.

<sup>22</sup>.*PT*, 3 (105): 5, 25/3/1920.

<sup>23</sup>.*PT*, 1(15): 3, 27/6/1918. Quinze números depois, talvez pensando no Parisiense de Staffa, a revista diria que a localização não era o fator primordial, o que era falso.

“logo ressalta que em alguns cinemas os seus frequentadores sentem-se muito bem, à vontade nos amplos salões cheios dos aromas das flores e das lindas ‘toilettes’ femininas, de ar puro e multicores luzes; sentem-se magnificamente bem, pois que, enquanto espera a ‘hora de entrada’, é uma delícia a orquestra de escolhidos professores”.

O oposto se via nas salas menores: o acanhamento, a escuridão, a falta de ventilação (“abafadíssimos”), onde uma humanidade de alma desanimada aguardava em silêncio, pois não havia música no ar. A revista via a sociedade carioca bem dividida. De um lado tínhamos os brancos saudáveis e lindos surgidos da Belle Époque e, de outro, uma gente tristonha e sem alma que nem o direito a um conjunto de músicos, por menor que fosse, podia aplacar a sua nulidade. No número seguinte, a revista voltaria a repisar essas salas de espera tumulares, cujos exibidores não ofereciam nenhum refrigério, “onde se fica às vezes uma hora inteirinha no maior dos dissabores”. As diferenças de público era um espelho dos exibidores. Uns eram portadores de “fino gosto”, importavam-se com os espectadores e, por conseguinte, “por si mesmos”, ou seja, o seu progresso era o progresso da sociedade a que se dedicavam de corpo e alma. Já nos cinemas “populares” os exibidores desconsideravam seu público pelo acanhamento das salas (“verdadeiros corredores”) e a falta de asseio (quanto aos filmes não havia o que falar porque constituíam o circuito de segunda linha, apresentando aquilo que era exibido na Avenida uma semana antes).<sup>24</sup> Essa era a divisão do mundo constatada pela revista. Uns era possuidores e outros completamente despossuídos. Mas todos assistiam às mesmas coisas vindas de Hollywood, fornecendo um ar de igualdade a uma sociedade completamente desigual.

A revista não ficava em generalidades sobre os cinemas bons e os ruins. Quando a prefeitura do Distrito Federal resolveu empreender uma investigação sobre o estado das salas na cidade, entre mais de 30 cinemas examinados *PT* não titubeou

---

<sup>24</sup>.Os circuitos de exibição de cada importador/exibidor já estava bem delineado nesse momento. Respondendo a uma carta de leitora sobre a programação de Gustavo Pinfieldi, a revista dizia que, após a estreia no Central, a película seguia para os cinemas de bairro como Velo, Mattoso, Modelo, Smart e Americano; “o resto já não lhe interessa, é tudo subúrbio”.

em apontar aquele que lhe parecia o mais perigoso: o Fluminense em São Cristóvão.<sup>25</sup> Todos os defeitos comuns às casas exibidoras de bairro eram citados: todo de madeira; a cabine de projeção, “onde sempre se geram os incêndios”, situava-se sobre a entrada principal; a saída lateral direita dava para um beco inviável para a evacuação ordeira dos espectadores; as portas da esquerda estavam trancadas. Nas quartas-feiras, dedicadas às crianças, o gerente oferecia três ingressos grátis para os rebentos de cada família. Em consequência, como

“as crianças não pagam, o salão vai se enchendo sem que haja a menor alteração na lotação que a bilheteria vende, de forma que muito cedo começam, naturalmente, a faltar os lugares para portadores de bilhetes. [...] À falta de lugares vão se colocando cadeiras em todos os cantos onde elas se possam colocar, e dentro de pouco tempo está o salão verdadeiramente à cunha sem uma saída fácil em caso de incêndio”.

Longe dos aspectos perigosos dos cinemas de bairros, outro detalhe destacado era a sala de espera, uma espécie de passarela para quem queria ver e ser visto. Havia exibidores que não entendiam a importância da sala de espera para os espectadores que aguardavam a entrada na sala de projeção. Outros, como o Odeon do circuito de Francisco Serrador, ofereciam “verdadeira música”, com partituras próprias, que extravasavam do interior do cinema para os passantes nas calçadas da avenida. Outros ainda tentavam trilhar o caminho principal, contudo oferecendo versões abastardadas de Verdis, Puccinis e Chopins por orquestras que “arrastam fanhosamente” seus instrumentos pelas partituras. Adentrando ao cinema, classificavam-se as telas. As piores eram aquelas de vidro polido “cuja luz, refletida vem ferir angustiosamente as retinas dos espectadores”; em seguida as de tecido ordinário, encardido e seco; havia também as “mais ou menos brilhantes” pelo cuidado com a umidificação. Mas, ao contrário das salas de espera, não havia uma tela de excelência a ser destacada. A reticência da revista é notável. Já os operadores, os projecionistas, só mereciam críticas, fossem os dos cinemas populares, fossem os

---

<sup>25</sup>.PT, 2 (92): 11, 25/12/1919. Esta sala era o antigo cinema Beleza que em 23/11/1916 foi reinaugurado como Cine Fluminense da empresa João de Oliveira. Ver *A Época*, 24/11/1916, p.5.

dos “que se dizem da ‘moda’”: “os quadros tremem, sobem e descem nos *écrans* lastimavelmente e, algumas vezes, eivam-se de interrupções, de falhas que não só prejudicam a coerência das cenas, como também se fazem extremamente nocivos aos órgãos visuais”. Os projecionistas ainda eram criticados quanto aos letrados: ou ficavam parados demais, ou passavam rápidos demais; “os espectadores que adivinhem”. A revista concluía que os projecionistas dividiam o público em dois grupos: o primeiro era considerado de colegiais a soletrar os textos; ao segundo era dirigido puro desprezo.<sup>26</sup> O encarregado da seção “Cinemas” também era contra os sonoplastas, os encarregados de dar som às cenas com tapas, bofetadas, tiros e passagem de automóveis. Nos populares, “basta que uma das personagens entre na água plácida do lago mais tranquilo deste mundo, para logo lá por trás da tela fazerem um chiado que só pode agradar a uns espectadores de última classe”.<sup>27</sup> Os de “primeira ordem” já tinham dispensado tais recursos, mas a revista subentende que a prática era muito difundida nos cinemas fora da avenida e, até nos “mais modestos”.

A revista não poderia deixar de organizar uma tipologia dos espectadores. No seu entender, formavam uma fauna variada dos que frequentavam por passatempo, pelos fanáticos, pelos apreciadores de orquestras, aqueles que queriam ver paisagens de outras cidades, usos e costumes de outros povos, e as mulheres que estudavam os figurinos das estrelas.<sup>28</sup> Contudo, no seu lado mais escuro, dividiam-se entre os “letores” e os “maestros”. Os primeiros, mal começava o filme, liam em voz alta os letrados tanto para si como para o grupo com que tinha vindo ao cinema, “como se estes não soubessem ler”. Além da leitura em voz alta, teciam comentários, principalmente dirigidos às mulheres acompanhantes, sobre todo o enredo e o talento das atrizes. A projeção vinha substituir a leitura em família, parece-nos dizer o comentarista. Já os “maestros” marcavam a música da orquestra com a ponta da

---

<sup>26</sup>.Durante a exibição do filme italiano *Os Filhos da morte*/I Figli della morte “devido à má projeção, os quadros tremiam no *écran*, prejudicando a sua nitidez e tornando-se terrivelmente nocivos à visão”.

<sup>27</sup>.Em outro número se fazia carga novamente contra o sonoplasta, chamado agora de “imitador”. “A cinematografia, como grande arte dos gestos e das cenas mudas, não pode admitir tais ‘imitadores’. [...] Tornar ruidosas, barulhentas, cenas que são por excelência mudas, silenciosas, é erigir em regra geral no mundo a contradição”. *PT*, 1 (21): 4, 8/8/1918.

<sup>28</sup>.*PT*, 1 (31): 3, 17/10/1918. A avidez dos exibidores pelo público feminino pode ser aquilatada em vários exemplos. Citemos apenas um: “Às damas cariocas – Vinde ver Kitty Gordon, soberana incontestada da graça e do chique. Vinde vê-la na elegância consumada das suas *toilettes*, que ela apresenta, em grande número” (a propósito de No seu papel/Merely players). *Correio da Manhã*, 17/4/1919, p.12.

bengala, com a “sola da botina”, quando não acompanhavam as partituras cantando ou assobiando.

Portanto, para se apreciar um bom cinema definiam-se algumas qualificações. Entre elas se alinhavam os seus empresários prontos para agradar ao público, uma boa sala de espera, boa música, espectadores respeitosos ao silêncio da “arte muda”, um filme atraente, que poderia inclusive se sobrepor a uma programação de duas ou três películas (um drama, uma comédia, desenho ou documentário). *PT*, sobretudo, dava grande importância às estrelas do cinema americano, expressando a importação do *star system* que viera dentro do pacote de novidades das agências distribuidoras norte-americanas, sobrepondo-se ao divismo do cinema italiano. No *star system*, toda atriz era excepcional. A expressividade na interpretação, a beleza ou “perfeição plástica” forjavam este panteão sempre cambiante dominado pela estrela. Seria fastidioso desfilar os nomes dessas atrizes que seduziam o comentarista porque a maioria sumiu no tempo, restando somente uma ou outra sobrevivente no imaginário social como Theda Bara ou Alla Nazimova.

Por esse apanhado geral vê-se como a revista estava imbrincada com o mercado exibidor. Por esse caminho, um grande anunciante de primeira hora foi Francisco Serrador com a sua melhor sala carioca, o Odeon. Em princípio era uma página, depois passou para uma página dupla. Um sinal aziago veio com perda do notável empresário e, mesmo tendo mantido vários anunciantes nas agências estrangeiras, a perda de Serrador foi um sinal de que a publicação andava mal, agravando-se com o aparecimento de *A Scena muda* em março de 1921, mesmo com o preço mais salgado de mil réis, contudo oferecendo melhor fatura e material mais abundante sobre o cinema estrangeiro, já que era dedicada exclusivamente a ele.

#### Os embates de *Palcos e Telas*

A remodelação mais sensível veio no primeiro aniversário porque apareceu uma concorrente: a revista de orientação católica *A Tela*. A nova publicação era um veículo dos ativistas católicos devotados à criação de uma orientação segura para os fiéis, centrando-se nos filmes e os categorizando conforme sua periculosidade ou

inocência.<sup>29</sup> A defesa dos filmes “morais” para o espectador carioca e brasileiro também era uma preocupação de *PT*, embora nunca uma presença marcante que, com o tempo, foi cada vez mais abandonada. Somente quando alguma película provocava um abalo na redação, reclamava-se abertamente como no caso de *Idolatria*:

“É uma imoralidade em cinco partes cuja visão é nociva mesmo aos homens. Trata-se de cenas de alcouce, de que é protagonista uma mulher grandemente cínica, reproduzidas ao vivo, e de modo tão cru que ninguém compreende como a censura norte-americana de ordinário severa, permitiu a exibição desse filme nos Estados Unidos. Aqui, onde não há polícia de costumes senão para os desprotegidos da sorte, o único protesto por parte das famílias, que não transigem em questões de moral, foi a saída em meio da projeção do filme”.<sup>30</sup>

O roubo contra a ausência de uma censura capacitada era procedente. A Chefia de Polícia encarregava o 2º. delegado auxiliar do controle das casas de diversões, liberação das peças, músicas executadas, principalmente no carnaval, o jogo do bicho, clubes sociais, curandeirismo e cartomantes, falsários, ou seja, uma gama variada de assuntos que com o tempo viriam desembocar numa Delegacia de Costumes e Contravenções. Uma tentativa de criar um serviço censório pelo delegado Hugo Braga em 1912, tinha esbarrado na orientação católica que o advogado Pio B. Ottoni tentou imprimir ao serviço de censura teatral, culminando com a acusação de receber proventos por um cargo inexistente no quadro funcional.<sup>31</sup> Pio Ottoni tinha todos os qualificativos católicos (aluno dos Maristas, advogado, membro da União Católica Brasileira de Jônatas Serrano, do Centro da Boa Imprensa do frei Pedro Sinzig), mas tinha a mão pesada. A gota d’água para o meio teatral foi quando

---

<sup>29</sup>.Ver Claudio Aguiar Almeida, art.cit., p.317 e seguintes.

<sup>30</sup>.*PT*, 1 (18): 3, 18/7/1918. *Idolatria/Idolators* era uma fita da Triangle com Louise Glaum, exibido numa sala de primeira linha, o Palais.

<sup>31</sup>.Ver *O Paiz*, 30/3/1912, p.4. Dizia-se que estaria sendo pago pela “verba secreta” da polícia. Hugo Braga talvez tenha sido o primeiro organizador das regras censórias existentes até aquele momento ao baixar uma portaria em 1/1/1912 para os cinemas e teatros com temas que seriam recorrentes nos anos seguintes. Ver *Correio da Manhã*, 4/1/1912, p.4.

censurou uma cena de *A Morgadinha de Val-Flor*, peça romântica levada ao palco por décadas e nunca antes tocada por pressões policiais. A grita foi geral, armando-se a confusão e a queda sem um pio.

Quando *A Tela* apareceu seu objetivo era justamente impor uma censura policial ao cinema, depois de um acordo com os exibidores para uma censura prévia controlada pelos católicos ter sido desautorizada pelos distribuidores estrangeiros. A revista dividia seus filmes sistematicamente em “Inofensivos”, “Aprovados com reservas” e “Prejudiciais”. A orientação moral dos espetáculos, que viria a formar uma linha de publicações na imprensa ou nos jornais católicos era ingênua e simplória.<sup>32</sup> Ainda que não se constituísse numa questão basilar para a revista editada no *Jornal do Brasil* era uma via que forçosamente tinha que passar fosse pelo tempo, fosse pela orientação do próprio *JB*. Desde os seus primeiros números, antecedendo *A Tela*, ela vinha indicando os enredos ou aspectos maléficos impostos pelo cinema estrangeiro. O público, afirmava o comentarista anônimo da seção “Cinemas”, não tinha informações seguras e imparciais sobre o “valor” das fitas exibidas. *Cleópatra moderna/The Dark road*, com Dorothy Dalton, por exemplo, exibida no Palais, foi reprovada por várias famílias que protestaram se retirando da sala, enquanto o crítico considerava que ela “não é imoral pelo realismo das cenas, mas pelas abjeções humanas que põe a nu”.<sup>33</sup> Nesse trilho, ela se propunha, como linha editorial, explicitar o “valor de cada filme, indicando suas qualidades e defeitos de modo a orientar seus muitos leitores na escolha da diversão condigna que se queiram proporcionar”. As cenas “negativas” podiam conter a premiação do crime (*A Cavalgada dos sonhos/La Cavalgata dei sogni*), a “falta de decência” em algumas cenas (*Como a vida se repete/The Moral fabric*), a ausência de “beleza moral” (*Santa Luzia/A Santa Lucia*). Ou seja, uma paleta de valores que expressava a visão de mundo do comentarista.<sup>34</sup> Contudo, aqui estamos próximos dos objetivos de *A Tela*, que se completavam com

---

<sup>32</sup> Foi praticada até os anos 1950-60. Ver, por exemplo o trabalho de Humberto Didonet no Rio Grande do Sul.

<sup>33</sup>.*PT*, 1 (12): 4, 6/6/1918.

<sup>34</sup>.Uma exposição dessa “visão de mundo” foi feita na crítica de uma fita não nomeada em que o marido faz de tudo para que uma esposa que “abandonou o lar” retorne, mesmo “maculada” por outro homem: isso poderia ser “grandemente moral”, uma demonstração de amor, porém não era uma lição de moral apropriada às mocinhas da “sociedade atual” brasileira, não norte-americana; “ninguém [...] desejaria de coração desempenhar o mesmo papel” (de adúltera). *Idem*, 1 (43): 4, 16/1/1919.

o serviço que os exibidores de segunda linha teriam dali para frente com um índice de filmes convenientes, assim como aqueles em “desacordo com os sentimentos do público a que servem constituem desastroso negócio para as suas empresas”. Porém, como anotou Cláudio Aguiar, as práticas de venda em bloco de uma série de fitas (*block booking*) ou a junção da sala a um distribuidor particular, problematizavam a liberdade de escolha do exibidor, jogo de mercado que os católicos de *A Tela* demoraram um pouco a perceber, sem nunca terem resolvido o problema que estava além de suas forças. Naquele momento nenhum dos atores tinha noção do poder que os subjugava, pelo contrário, eram alegres participantes de um trabalho cuja corveia lhes era cobrada diariamente.

Somente em 1919 a 2ª. delegacia auxiliar criaria um serviço de censura, sendo a medida aplaudida pela publicação, desde que pautada pela “moral e ordem públicas”, sem a ingerência dos “credos religiosos ou de sistemas filosóficos”, numa referência à concorrente católica *A Tela*.<sup>35</sup>

*PT*, como vimos acima, era mais sensível aos apelos da “sociedade elegante” frequentadora dos cinemas da avenida, ao seu público feminino, para os quais os comentários das fitas sempre chamavam a atenção para as “toilettes”, as sedas e cetins dos figurinos<sup>36</sup>, fazendo várias menções também aos exteriores e interiores dos cenários das casas hollywoodianas: “interiores confortáveis”, “a casa rica e seus jardins”, os arrebatamentos produzidos por *Lábios sem beijos/Painted lips* em que a “casa desta ‘Pinehurst’ é de uma grande beleza nova, americana, e deve ser apreciada pelos nossos arquitetos, ainda submetidos à pesada influência da proclamada solidez portuguesa”.<sup>37</sup>

Revista com os olhos postos nos anunciantes, ela se preocupava em definir linhas em que a as agências estrangeiras possuíam pontos falhos. Batalhar por uma

---

<sup>35</sup>.Idem, 2 (85): 2, 6/11/1919. Pouco depois, a revista se congratulava com independência demonstrada, sem se deixar dominar pelos “extremos rigoristas de credo algum religioso” vindo do Centro da Boa Imprensa.

<sup>36</sup>.Entre vários exemplos: “chamamos especialmente a atenção das nossas leitoras para a maneira magnífica por que se veste a formosa Tilde” Kassay (atriz italiana). Idem, 1 (29): 4, 3/10/1918. De um filme com Clara Kimball Young, *A Razão das coisas*, eram detalhados no anúncio do Odeon que se apresentariam três toilettes de baile, três *sorties de bal*, 14 vestidos chiques, quatro mantôs, cinco chapéus e seis vestidos de interior. Uma verdadeira *fashion week* de 50 minutos. Ver *Correio da manhã*, 11/3/1920, p.14.

<sup>37</sup>.Idem, 1 (14): 4, 20/6/1918.



boa propaganda já estava presente no meio do primeiro ano de vida. Sem citar nomes, porém com vistas na distribuidora Películas d’Luxo, encarregada das produções da Famous Players-Lasky, Paramount e Artcraft, teve a gerência criticada porque, ainda que trouxesse “filmes magníficos, com artistas excelentes”, deixava-os quase “desapercebidos” do público por um “erro de orientação” no campo da propaganda.<sup>38</sup> Sobre uma sala exibidora, chamou a atenção para os programas distribuídos aos espectadores, que poderiam tornar rotineira a inclusão do elenco da película, facilitando a identificação dos astros da tela. O gesto mais incisivo veio em 1920 quando a publicação, ao criticar o desleixo de se deixar a propaganda das salas principais largadas nas últimas páginas dos jornais – “anúncios que ninguém lê” – sugeriu um consórcio de importadores/exibidores (Serrador era um importador e exibidor, assim como Marc Ferrez) para a criação de uma “taxa de propaganda”.<sup>39</sup> Com o fundo daí oriundo se organizaria um “escritório de coordenação de dados cinematográficos”, propiciando uma distribuição mais organizada da redação e publicidade pelos jornais e revistas, além da criação de um órgão da classe importadora ao estilo de *Cine-Mundial*. O remédio era amargo, porém necessário, porque evitaria o “suicídio” a que estava devotado comércio cinematográfico no país. A ideia vinha num momento em que a desvalorização cambial, com o conseqüente aumento nos custos de importação, forçava a elevação do preço do ingresso, por décadas no patamar de mil réis o bilhete de entrada, excetuando-se os filmes “extras” para os quais havia majorações no preço de mil réis para mil e quinhentos ou dois mil réis nos lugares mais baratos. A Prefeitura também estava sequiosa por novos impostos, tendo o Conselho Municipal alvitado uma taxa sobre os cinemas. No seu começo como publicação PT já tinha considerado a taxa alfandegária “elevada”, sugerindo que os filmes instrutivos ou culturais recebessem impostos diferenciados. As turbulências infligidas ao mercado cinematográfico importador/exibidor ocorrida nos anos seguintes suplantavam os pequenos e ingênuos esforços de *Palcos e Telas*, que não tinha respostas adequadas ao novo momento histórico que se abria com a década de 1920.

---

<sup>38</sup>.Idem, 1 (27): 2, 19/9/1918.

<sup>39</sup>.Idem, 3 (144): 5, 23/12/1920.

## A Crítica de cinema em *Palcos e Telas*

Se no momento é difícil recensear todos os periódicos dedicados ao cinema que apareceram antes de *PT*, pela exiguidade das coleções, pela guarda imperfeita<sup>40</sup>, pela perda, muito mais complexo seria analisarmos um conceito como o de “nascimento da crítica”, tema que demandaria um outro trabalho. Esse fenômeno não é propriamente uma qualidade nacional negativa como se pode ver pela crítica cinematográfica francesa que também demorou em se firmar como uma irmã com os mesmos direitos quanto à crítica teatral ou musical.<sup>41</sup>

Alguns qualificativos saltam logo à vista. Dentro da sua linha editorial, a seção de cinema era caudatária da teatral. Por orientação de Mário Nunes, *PT* era mais Palcos do que Telas em termos de análise do que era visto. Comercialmente, o contrário devia se dar, posto que não havia anúncios das companhias teatrais. Por outro lado, a página da seção “Cinemas” – com o aumento do número de páginas da revista ela passou de meia ou uma para duas –, em geral, não fazia propriamente uma crítica dos filmes apresentados nas salas cariocas, insistindo mais no resumo da narrativa, com salpicos morais quando necessários, completados por pitadas dirigidas ao público feminino como os figurinos e as casas elegantes, como já vimos por vários exemplos. Por fim temos o volume de material publicado. Nos primeiros 52 números, segundo o balanço de 21/3/1919, a seção apresentou 466 comentários de filmes contra 66 críticas de peças, o que nos conduz ao cálculo especulativo de 1.500 fitas “criticadas” ao longo de sua existência, um número para além de um artigo exploratório.<sup>42</sup>

Como revista de abordagem católica do filme, sem ser militante como *A Tela*, *PT* já partia de um solo comum facilmente reconhecível e desejável aos seus leitores, qual seja, a orientação moral. A distribuição dos “castigos” e dos prêmios, das ações boas e más de forma bem equilibrada e justificada entre os personagens era o apanágio dos dramas “esplêndidos”. Esse era o primeiro crivo. Depois vinha a sintonia

---

<sup>40</sup>.Em informação ao autor, Claudio Aguiar declarou ter consultado *A Tela* na BN, título que não consta do catálogo.

<sup>41</sup>.Ver a respeito Heu, Pascal Manuel. Emile Vuillermoz et la naissance de la critique de cinema em France. 1895, (24): 54-75, jun.1998.

<sup>42</sup>.*PT*, 2 (52): 3-4, 21/3/1919. Outras informações do balanço comemorativo: os números 1, 4-8 e 35 se esgotaram; 236 “retratos” publicados (195 de artistas de cinema) e 49 artistas na capa.

com seu tempo. Do lado moral, fazer justiça com as próprias mãos era tolerável. A sociedade patriarcal norte-americana ou brasileira protegia os crimes de honra, sendo louvada pela revista a criminosa Harriet (Gladys Brockwell, em papel duplo) de *Erro de coração/Her one mistake*, que escapa da lei, após matar um rufião, “por ter feito justiça pelas próprias mãos”. Em terceiro vinha o lado político. A revolução russa de 1917 tinha colocado o bolchevismo como um perigo a que todos deviam estar alerta, mesmo que ele fosse abordado pelo viés do cinema americano. Tal foi o caso de *Rosa cor de sangue/The rose of blood*, que “sem dúvida” era um belo filme, porém trazendo uma “inverdade histórica” ao glorificar os revolucionários russos, “essa gente desorientada e infeliz que arruinou a pátria e fá-la representar nesse momento grave da vida do mundo o mais vergonhoso papel”.<sup>43</sup> Se o bolchevismo era um perigo a ser denunciado, o mesmo não acontecia com a nudez da mulher. Em vários momentos fitas de diversas nacionalidades tinham explorado o que era considerado “nu artístico” dentro de suas tramas, mas *Castidade/Purity* com Audrey Munson, exibida antes do surgimento de *PT*, apareceu com um destaque inesperado. Para os católicos o beijo era mais lascivo do que a nudez? Ou a sua frequência nas fitas, ao contrário do esporádico nu, merecia mais atenção dos olhares vigilantes dos católicos? O nu era “artístico”, como argumentava a revista, mas o beijo podia quase sempre pecar pela imoralidade. No caso de *Castidade*, ela passou primeiro pelos olhos do Chefe de Polícia, recebendo o aval necessário, agenciando-se pinturas e esculturas para dignificação do nu de Munson, cuja carreira ficou marcada pela fita, levando-a a uma decadência que a encerrou num hospício.<sup>44</sup> Dois anos depois, uma película como *O Jardim da tentação/Temptation* era vista como angulada pelo tema do eugenismo, assunto do pós-guerra já em plena florescência, em que o “nu artístico” se integrava à trama como um elemento bíblico salvador do jovem casal de protagonistas tentados pela degradação carnal.<sup>45</sup> A revista desculpou também os figurinos de Theda Bara para *Cleópatra*, que tinham causado uma certa polêmica.

---

<sup>43</sup>.Idem, 1 (23): 4, 22/8/1918.

<sup>44</sup>.Ver o verbete respectivo na wikipedia em [wikipedia.org/wiki/Audrey\\_Munson](https://wikipedia.org/wiki/Audrey_Munson), vista em 13/7/2021.

<sup>45</sup>.*PT*, 2 (64-65): 4, 8, 12 e 19/6/1919. Provavelmente era uma produção “B” trazida por Serrador para o público de “elite” do Odeon. Não há qualquer informação em IMDb.

Os exemplos tirados do cinema americano que vimos até agora espelham uma dominação que tinha começado durante a I Guerra Mundial. As películas europeias escasseavam no mercado exibidor, quando não foram completamente banidas como as dinamarquesas da Nordisk e as de língua alemã (as produzidas na Alemanha e na Áustria foram barradas pelo controle inglês). Como consequência, um exibidor tradicional como Staffa, principal importador da Nordisk, arrendou seu cinema, o Parisiense, tornando-se hoteleiro em Caxambu. Já os franceses trazidos por Marc Ferrez e Filhos ou os italianos da Agência Geral Cinematográfica de Alberto Sestini conseguiram espaço nas salas de exibição, contudo sofriam diante das “novidades” técnicas e estilísticas da fita norte-americana.<sup>46</sup> Sem o conhecimento exato do que o mercado carioca recebia para distribuição no país, filmes americanos do “ano anterior” podiam ser considerados “velhos”, quando, na verdade, eram obrigados a assistir a películas de três ou quatro anos antes, dependendo do sucesso da estrela apresentada (Chaplin foi quem mais sofreu com o processo, pois só foi descoberto na década de 1920, quando seus filmes de um ou dois rolos para a Mutual do começo da carreira começaram a ser importados).<sup>47</sup> Cada estrela que caía no gosto do público carioca, como Lillian Gish, por exemplo, começava a ver seus filmes importados retrospectivamente, retroagindo alguns a 1914-15. Nesse sentido, o mercado dominado pela novidade norte-americana importada pelo critério do sucesso da estrela, fazia as outras cinematografias, até então dominantes, entrarem em ostracismo. Um italiano com a diva Pina Menichelli, *Trilogia de Dorina*/La Trilogia de Dorina, era visto de maneira negativa: a “representação, como sempre, em se tratando de filme europeu, (é) convencional”<sup>48</sup> O francês *Obstáculo*/L’Obstacle, “como em todos os filmes franceses” recobria o “convencionalismo de que todo o filme é tecido”.<sup>49</sup> Além de convencionais e teatrais, ou seja, pertencentes estilos ultrapassados de *mise-en-scène*, eles podiam ainda ser imorais como *A cavalgada dos sonhos*, “porque o crime é premiado”. Quando o enredo de um filme patriótico

---

<sup>46</sup>.Sestini logo saiu do mercado passando sua marca para Claude Darlot, arrendatário do Parisiense.

<sup>47</sup>.Quando foi exibido *O Pequeno sacerdote*/The little minister, de 1913, o comentário afirmou “que era um filme antigo por Clara Kimball, pela qual se pode avaliar quanto em três anos, progrediu a cinematografia americana”. PT 2 (77): 8, 11/9/1919.

<sup>48</sup>.Idem, 1 (15): 3, 27/6/1918. A fita, curiosamente, era uma exclusividade de Serrador.

<sup>49</sup>.Idem, 1 (20): 3, 1/8/1918.

francês merecia atenção, como em *A Alma do bronze/L'Âme du bronze*, podia-se colocar o aviso de que “se continuar nesse caminho, será em pouco um concorrente respeitável da cinematografia norte-americana”<sup>50</sup> Uma das explicações para o fracasso de uma cinematografia como a italiana entre nós, segundo *PT*, estava na orientação psicológica dos enredos, eivados de paixões e do “espetáculo da alma”. “Em vez de procurar na ação o seu melhor êxito, é o espetáculo da alma que palpita, ri ou sangra, que a seduz. É essa a razão por que os filmes italianos não despertam universal entusiasmo, só agradam a um limitado número de espectadores”.<sup>51</sup> Antes da entrada dos americanos, o “convencionalismo” e a “teatralidade” tinham dominado os espíritos dos espectadores sem maiores problemas. Depois de 1916, ação, pelo visto, é o que importava, principalmente nos seriados e faroestes, ou então, as “lições de energia, força de vontade e cavalheirismo que fazem parte dos ensinamentos modernos” apresentados pelo *way of life* norte-americano aos moradores ao sul do Rio Grande.<sup>52</sup>

O descaso com outro gênero, os filmes cômicos, era uma idiossincrasia dos comentaristas da revista que desprezavam Chaplin e nunca se dignificaram a escrever uma linha sobre os outros comediantes como Billie Ritchie, Fatty Arbuckle ou Mack Swain. Mas um problema mais grave se encontrava na preguiça ou desatenção com que certas fitas eram vistas. A importação sem freios, que colocava nas telas dez ou vinte filmes novos por semana talvez fosse uma explicação para o desleixo de alguns comentários. Havia coisa demais para se ver e alguns eram largados pelo caminho. Uma boa editoria teria resolvido o problema, se houvesse tal figura no expediente de *PT*. Uma fita de aventuras marítimas como *A Nau do crime/The ship of doom*, além de ser considerado “antigo” (produção de 1917), suscitava a pergunta do comentarista: “Que visou o seu autor provar-nos. Não sabemos”. A narrativa passada em navios, primeiro num bote em que fogem os protagonistas, e depois num navio negreiro, que os resgata após uma tempestade,

---

<sup>50</sup>.Idem, 1 (36): 5, 28/11/1918.

<sup>51</sup>.”Se [...] a cinematografia italiana deseja conservar o seu prestígio aqui deve quanto antes modificar seus processos de interpretação artística. Não se concebe que quem dá um beijo de amor ou morre use de atitudes estudadas”. Idem, 1 (38): 5, 12/12/1918.

<sup>52</sup>.Idem, 1 (43): 4, 16/1/1919; comentário sobre *Núpcias convenientes*.

somente havia mareado o comentarista da revista.<sup>53</sup> O mesmo desinteresse apareceu na resenha de *Valentia do coração/The sheriff's son* em que o comentarista declarou que

“Não se sabe lá muito bem qual é o *pivot* desse filme. [...] Ao que parece, toda aquela série de complicações em que o bom Raul Balo se vê metido, tem origem em uns cobres que alguém roubou de uma mala postal e que outro alguém escondeu, não se sabe em que lugar. [...] a gente fica mesmo sem saber o paradeiro da bolada, que deve ser respeitável se [atentarmos] a que deu assunto para um filme de cinco longas partes”.<sup>54</sup>

Mesmo considerando-se o resumo de IMDb sumaríssimo, lê-se que o filho do xerife era apontado como covarde, mesmo pela jovem que ele amava. Ele se redime, quando salva o amigo de seu pai das mãos dos sequestradores. Ou seja, o *pivot* não era o dinheiro, mas a prova de virilidade do personagem principal, assunto perdido nos desvios das elocubrações do encarregado da seção, cujo olhar ficou desfocado pelas tramas paralelas. Dois números depois o preguiçoso resenhista declarou sobre outra fita, *Afronta injusta/Branding Broadway*, que “Não se sabe qual é a afronta injusta”, que dava título em português à película.<sup>55</sup> O filme urbano do *cowboy* William S. Hart, empregado como guarda-costas do filho turbulento de um milionário em Nova York, sugeria que a moça desejada pelo rapaz, com quem Hart acaba se casando, levando-a para o Arizona, tinha cartas comprometedoras que poderiam gerar-lhe uma afronta futura se caíssem em mãos erradas. Outro momento de falta de descortino no que era central na narrativa foi com *O derradeiro de sua raça/The last of the Ingrams*, em que a decaída Cora Reed ajuda o personagem principal, Julio Ingram, a sair do lodo em que estava, passando ambos a frequentar a igreja da vila de pescadores. Ora, não só ela é caracterizada como tendo cometido um “pecado” na sua juventude, como a sua presença na congregação com Julio é escamoteada, pois é aí que se

---

<sup>53</sup>.Idem, *ibidem*. O resumo mais completo é de IMDb.

<sup>54</sup>.Idem, 2 (87): 10, 20/11/1919. O nome do personagem de Charles Ray, Royal Beaudry, virou Raul Balo.

<sup>55</sup>.Idem, 2 (89): 10, 4/12/1919.

mostra a intransigência dos fiéis – a presença da pecadora – que se decidem a castigá-la.<sup>56</sup> Na nossa amostragem, por fim, temos o comentário sobre *Fidalgos ciganos/Under the greenwood trees* em que o argumento era considerado “sem pés nem cabeça”, descrevendo-se a seguir uma narrativa perfeitamente lógica, embora aventurosa e inverossímil.<sup>57</sup>

Todos os exemplos são de produções de grandes companhias e com as melhores estrelas, demonstrando que o comentarista estava infenso ao poder das agências, ou então que elas não davam muita importância ao que os nativos diziam. De qualquer forma, são informativos do regime de exposição do comentário, em geral superficial, acríticos, revelando mais suas idiossincrasias ou incompreensões do que era visto na tela. Dessa forma, os resumos (*press sheets*) publicados pelos jornais carregavam mais informação do que a meia lauda de *PT*, dando ao leitor do *Correio da Manhã*, por exemplo, um guia substancioso e correto do que assistiria, ainda que reduzido a um ou dois filmes, enquanto *PT* abarcando dois dias de lançamentos (segundas e quintas), expusesse um volume de material maior.<sup>58</sup>

### ***PT* e o cinema brasileiro**

No seu período de existência, mesmo sendo uma revista um veículo do mercado importador/exibidor, *PT* também dedicou interesse ao cinema brasileiro, isto é, com aquilo que era produzido pelos nacionais dentro da cidade do Rio de Janeiro, como é de praxe se frisar. Quanto às cinematografias estrangeiras, a simples troca de guarda na feitoria colonial, passando-se o mando dos agentes europeus para os norte-americanos, não foi de molde a criar um espaço para o florescimento do cinema brasileiro, ao contrário da mudança tecnológica do mudo ao sonoro, que abriu uma janela de possibilidades (ilusória) à expansão do mercado produtor nacional. Quando se resolveu o problema pelo vitorioso sistema da legendagem, recolhemo-nos a nossa insignificância, mesmo que isso se desse em outro patamar.

---

<sup>56</sup>.Idem, 2 (

<sup>57</sup>.Idem, 2 (94): 11, 8/1/1920.

<sup>58</sup>.Cremos que foi Staffa, com os complicados dramalhões da Nordisk, já nos anos 1912-13, o primeiro a explorar extensivamente os textos traduzidos, reservando sempre meia página do *Correio da Manhã* para sua divulgação.

Como assinalou Rafael de Luna Freire, as películas lançadas buscavam seguir o modelo dominante, já americano, como *A quadrilha do esqueleto*, de 1917, na qual se copiava o estilo de um policial da Fox, com um pretense submundo, enquanto o nacionalista *O Guarani*, de João de Deus (1920) era louvado por um genérico “estilo americano”.<sup>59</sup> Dessa forma, um dos pontos de contato da revista com o mundo carioca era a crítica das fitas exibidas nos cinemas das cidades, comentadas dentro do espírito geral imposto pelos donos do mercado importador/exibidor. A abordagem de *PT* se construía como um observador subserviente, enquanto a crítica que viria em seguida com Pedro Lima e Adhemar Gonzaga, já colocava a produção nacional como um fator de luta. Essa é uma clivagem importante entre um antes e um depois. Como veremos, havia momentos excepcionais, quando *PT* entusiasmou-se com William Jansen, diretor de *Urutau*. Um terceiro veio com a criação da seção “Filmação Nacional”, ainda que breve, aparecendo esporadicamente no terço final da existência da revista.

Começamos por Jansen pelo qual *PT* parece ter tido um interesse legítimo, que estava lançando a Omega Film.<sup>60</sup> Dizemos legítimo porque as matérias publicadas pela revista não pareciam editadas como matéria paga, mas dotada de uma curiosidade natural ao que era ilusoriamente considerado estrangeiro.<sup>61</sup> Além do mais, como escreveu Arthur Autran, a “industrialização do cinema no Brasil só ocorreria a partir da atuação de algum profissional estrangeiro que por aqui aportasse se dispondo a investir na atividade ou mediante a instalação de uma grande empresa norte-americana”<sup>62</sup> Jansen parecia encarnar esse tipo de técnico necessário para a decolagem do cinema brasileiro.

Um segundo aspecto chamava a atenção. Coisa rara em *PT*, tratava-se de uma reportagem com foto e duas páginas. A descrição do produtor era a de cunho clássico entre os “cavadores”: um americano de aspecto “sadio e jovial”, que tinha

---

<sup>59</sup>.Freire, Rafael de Luna. *O cinema no Rio de Janeiro (1914-1929)*, 1: 257.

<sup>60</sup>.Idem, 1 (36): 4, 28/11/1918. William S. Jansen ou William H. Jansen (as duas formas aparecem no artigo) é uma dessas figuras meteóricas do cinema brasileiro que ainda aguardam estudo. O único filme produzido foi *Urutau*, um “drama histórico sobre as bandeiras”, escrito por Almeida Fleming, tendo Fausto Muniz na câmera e Carmen Santos no elenco, descoberta do americano. Segundo Carmen, teria havido uma exibição “especial” no último domingo de junho de 1919. Depois disso, Jansen sumiu do país. Ver *O Cruzeiro*, 20/3/1937, p.47 e 20/12/1947, p.40.

<sup>61</sup>.A título de comparação veja-se a nota protocolar sobre a fita *Amor e boêmia*, da Guerreiro Filme, e as matérias sobre a Omega: “Folgamos em poder dar essa notícia... etc”. Ver 1 (29): 5, 3/10/1918.

<sup>62</sup>.Autran, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*, p.211-2.



trabalhado na Fox onde chegara ao cargo de “diretor técnico”, vindo para o Brasil como um “pioneiro da indústria cinematográfica na América do Sul”. Dois de seus filmes seriam em breve exibidos: um sobre a personagem do Pequeno Polegar, pela Fox, e o argentino *La mejor justicia*.<sup>63</sup> Depois de uma passagem pela Argentina, aportara no Rio de Janeiro, onde estava construindo estúdios na Tijuca, na rua Afonso Pena, porque a cidade tinha uma luz natural assemelhada com a da Califórnia. O estúdio compunha-se de um palco aberto de 360 m<sup>2</sup>, e outro galpão envidraçado para os dias ingratos (somente o palco é citado entre os bens da sociedade anônima).<sup>64</sup> A reportagem ressaltava os laboratórios com quatro tanques destinados a revelação, secagem e banhos de viragem, todos movidos a energia elétrica, e uma sala de projeção. Os artistas seriam recrutados em concursos realizados entre a sociedade carioca, observando-se a mais estrita “moralidade”, escolhidos após testes diante das câmeras. Não se desejava a presença no elenco de “medalhões” teatrais, já viciados no ramo, mas sim gente nova disposta a seguir uma carreira de porvir. Os únicos senões encontrados pelo produtor estavam na burocracia, que levava três meses para aprovar a planta do estúdio, e outros três para permitir a instalação do motor elétrico. Como todo “cavador”, Jansen emprestou seu nome para um empréstimo de 150 contos de réis por meio de 750 debêntures de 200\$000 réis cada a juros de 7% ao ano, que a revista encampou, assinalando que era “desnecessário” explicar as vantagens do emprego do dinheiro num negócio tão promissor.<sup>65</sup> Para dar confiança aos futuros investidores, *PT* transcrevia a ata de fundação da S.A. Omega Filme, constituída em 10/12/1918, ou seja, logo depois da primeira reportagem da revista. Além de se interessar a fundo pelo destino da produtora, coisa que não dedicara a nenhuma outra, e que só voltaria com a “cidade do cinema” que Francisco Serrador pensava erigir em Correias, mas aí estamos falando de Serrador, o nosso *tycoon* da exibição, *PT*, pela seção de cartas, funcionava como uma espécie de agência

---

<sup>63</sup>.IMDb consigna algumas entradas entre 1919 e 1953 para Jansen. *La mejor justicia*, que não consta da listagem, foi assinalado como “a melhor película realizada naquele país”, segundo artigos da imprensa de Buenos Aires.

<sup>64</sup>.DOU, 21/1/1919, p.1337-1338. O nome inicial da empresa foi S.A. Brasil Filme; Jansen foi citado com o cargo de “gerente”.

<sup>65</sup>.PT, 1 (48): 6, 20/2/1919.

corretora, encaminhando os leitores para os testes e postando anúncios sobre o concurso para argumentos.

Uma amarga carta de 5/3/1919 mandada por Jansen para a revista vinha abaixo da matéria de abertura do concurso para os novos atores e atrizes a serem contratados pela companhia. Na correspondência, Jansen lastimava a falta de interesse dos “capitalistas” nacionais em adquirirem suas debêntures (da sociedade, ele era um mero gerente). Choramingava sobre a família, as economias de dois anos de trabalhos na América do Sul, a indolência e indiferença dos auxiliares, justo no momento em que tinha recebido, depois de oito meses de espera, “25.000 metros de filmes”, sem especificar o que era negativo ou positivo, para o início das filmagens. *PT* arrematava a carta com a notinha promissora de que a produção se iniciara.<sup>66</sup> Depois do carnaval, a revista dedicou novamente uma nota esperançosa sobre a Omega que, quando viesse à luz a primeira fita, mostraria às produtoras estrangeiras “uma formidável concorrente”.<sup>67</sup> Logo depois da patriotada boboca, *PT* foi uma das poucas pessoa e entidades convidadas para assistir a pré-estreia de *Urutau* no cinema Avenida.<sup>68</sup> A revista só tinha elogios:

“A Omega vai entrar vitoriosamente no mercado porque não só o assunto desperta interesse como a execução é magnífica, aproximando-se muito da produção norte-americana. A técnica é irrepreensível, a nitidez fotográfica admirável. Cenários e trabalho artístico plenamente satisfatórios, tendo causado boa impressão não só os protagonistas, o conhecido e apreciado ator sr. Alves da Cunha e a sra. Carmen Santos [...]”. Jansen e o câmara José (sic) Muniz foram “calorosamente felicitados”.

Para manter acesa a chama do filme no seio dos leitores, um mês depois *PT* publicava meia página com duas fotos da película, uma maior destacando a revelação Carmen Santos: “o triunfo da cinematografia está assegurado”. Cinco meses depois

---

<sup>66</sup>.Idem, 1 (55): 6-7, 24/4/1919.

<sup>67</sup>.Idem, 2 (55): 10, 10/4/1919.

<sup>68</sup>.Idem, 2 (67): 9, 3/7/1919. Jansen trouxe a fita para uma exibição especial no Central, visando o mercado paulista, anunciada pelo *Correio Paulistano* em 1/1/1920. Não houve repercussão.

outra notinha informava que as filmagens seriam reiniciadas pela produtora, pois havia senões na narrativa que demandara “novas instalações”, que estamos interpretando como novos cenários para um filme falho, que não encontrara ainda exibidor.<sup>69</sup> Do filme salvou-se Carmen Santos, que a partir daí decolou para uma carreira de atriz e produtora, turbulenta e igualmente insatisfatória nos seus resultados. Quanto a Jansen, a Omega, o filme e as debêntures, esfumaçaram-se no ar.<sup>70</sup>

Mário Nunes e outros participantes da revista não sabiam bem distinguir um cavador de alto nível como Jansen de um espertalhão como Salvador de Aragão. Nem bem saíra da aventura com a Omega, a revista trazia no seu primeiro artigo da seção “Filmação Nacional” uma entrevista, bem caracterizada como matéria paga, com Salvador, que se apresentava como diretor da Cia. Brasileira de Fitas Cinematográficas, jogando a clássica poeira nos olhos dos leitores para o “trabalho no cinema estrangeiro”.<sup>71</sup> A revista encampava as opiniões do guapo (pelas fotos existentes) cavador que lastimava que durante a I Guerra, durante o processo econômico de substituição das importações, nossa “indústria cinematográfica” não tivesse seguido o mesmo caminho. Isso se devia à falta de proteção alfandegária para o filme virgem importado (de má qualidade), e da desatenção dos exibidores. Tínhamos tudo: cenários paradisíacos, assuntos, diretores, entre os quais o artigo citava o desconhecido Eduardo Victorino, aos comentados pela revista como Luis de Barros, Simões Coelho, o próprio Jansen, que nesta altura já devia estar longe do Brasil, Antonio Leal, os irmãos Alberto e Paulino Botelho, João Stamato. No Rio de Janeiro, afirmava Aragão, tínhamos de 50 a 60 dias a mais de luz do que na Califórnia. Porque não aproveitar tal capital caído do céu? Aragão, em busca de oportunidades, em janeiro do ano seguinte se tornou diretor de *Palcos e telas*, trabalhando na revista por oito meses. Como o ano de 1922 se mostrava auspicioso para as cavações com a Exposição Nacional do Centenário da Independência, ele abriu a Empresa Internacional de Propaganda depois de obter a concessão para todos os anúncios a serem veiculados. Um mês antes já tinha inaugurado a Brasília Film, em 27 de maio,

---

<sup>69</sup>.Idem, 2 (78): 18/9/1919.

<sup>70</sup>.Ignoramos se o filme longa (7 partes) *Pelo Brasil unido* da Omnia Film, lançado em março de 1920, foi uma cavação de Fausto Muniz ou se ainda contou com a direção de Jansen. Ver *Correio da Manhã*, 31/3/1920.

<sup>71</sup>.PT, 3 (114): 3, 27/5/1920. A vagueza de “estrangeiro” era uma solução forte.

cujas instalações na rua do Resende foram fartamente veiculadas pelas revistas *Para todos* e *Fon Fon*, tendo como escudeiros Mário Behring, um intelectual, e Renato Viana, um teatrólogo. Todas as fotos tem aspecto de coisa encenada, mas bem encenada, com a mesa de doces bem arrumada e o diretor com a sua gravata Lavallière ressaltando o corpanzil, e uma foto de um filme “em preparação”. Teria Salvador montado os cenários com os equipamentos de Fausto Muniz? O grande lance da Brasília Film foi ter matado um pobre motorista de táxi português. Durante a revolta do forte de Copacabana, Salvador pegou o táxi com o cinegrafista, Giuseppe Talayo ou Palayo, um contador e o tradutor Álvaro Antunes, os dois últimos, talvez, pegos ao acaso e por pura curiosidade, meteram-se na aventura de filmar os revoltosos.<sup>72</sup> Na volta para a cidade, foram metralhados por uma patrulha do Exército que os considerou atacantes (os táxis não eram amarelos ainda), avançando para o centro pelo Túnel Velho. Com exceção de Aragão, que saiu milagrosamente ileso do tiroteio, o saldo foi de dois feridos e um morto. A Brasília foi passada para frente no ano seguinte, porém o nome de Salvador continuou pipocando pelas revistas e jornais do Rio e São Paulo, fosse trabalhando com Jaime Redondo no Cine Club, preparando as filmagens de *Flor do sertão*, fosse filmando regatas, no Rio, com a *Invicta* em 1927. Com exceção de *Flor do sertão*, devida a Redondo, nada parece ter sobrevivido. Provavelmente a coisa mais importante que fez, as filmagens dos revoltosos do forte, foram apreendidas pela polícia ou o Exército. A ligação com Redondo, também provavelmente, levou Pedro Lima em *Cinearte* a proclamar Aragão como o inventor da “praga” das escolas de cinema, forma de cavação em que os alunos pagavam para participar das filmagens enquanto “aprendiam a representar para a tela”.<sup>73</sup> Nos anos seguintes se dedicou ao iatismo, desistindo de vez do cinema.

Nos dois ou três números seguintes em que apareceu a seção “Filmação Nacional” a preocupação se dirigia aos cavadores, os “intrusos” que se preparavam para cercar a Exposição do Centenário, e a propaganda do Brasil pelo cinema, da qual deveriam ser expulsos também os aventureiros.

Por fim tínhamos os comentários das fitas em cartaz.

---

<sup>72</sup>.Entre outras matérias ver *O Paiz*, 7/7/1922, p.2.

<sup>73</sup>.Pedro Lima baseava sua acusação na primeira produção da Cia. Brasileira de Fitas Cinematográficas que abriu uma “escola de cinema” para a formação dos seus artistas. Ver *PT*, 3 (138): 3, 11/11/1920.

Entre 1918 e 1921 *PT* dedicou espaço para os filmes que passavam nos cinemas da avenida. Nem todos foram comentados, mas sim os nomes mais conhecidos como Luis de Barros ou Alberto Botelho, afora as apostas derrotadas da Omega ou de Salvador de Aragão. Não há sinal de outra produção de fora do Distrito Federal, apontando para as dificuldades de acesso ao melhor mercado exibidor do país naquele momento. Os comentários começaram com *Pátria e bandeira*, com direção de cena de Simões Coelho, e *013* (ou Zero-treze), de Luis (Lulu) de Barros (assunto visto dez anos antes pelo cineasta na produção Pathé *Le bom numéro*, cuja comicidade se baseava no bilhete de loteria 013). A revista não tem interesse pela carreira do cineasta, lembrando-se apenas que ele tinha filmes anteriores, sem maiores preocupações. Já *Pátria e bandeira* foi comentada dois números depois, embora tivesse sido vista numa sessão especial de 11/4/1918 no Phenix. Fita patriótica, tinha o Exército como tema principal, levando à conclusão de que possuía uma “interpretação artística razoável”.<sup>74</sup> A fita patriótica nacional, segundo Freire, enquadrava-se dentro do filme de espionagem como vinha sendo produzindo aos borbotões pelo cinema *yankee*, embora *PT* não se lembrasse de fazer a ponte.

O final do ano de 1918 parece ter sido particularmente feliz para o cinema brasileiro com o lançamento da Omega, de *Amor e boemia* e a reportagem sobre a vitória aliada com uma apoteose, *O Castigo do kaiser*, fita cuja culminância se encontrava no canto dos hinos francês e o nacional por grande orquestra e coro. Somente essa última mereceu a atenção maior por se tratar de uma produção e exibição de Francisco Serrador – foi lançada no Odeon – permanecendo na tela de quinta a domingo. É interessante se observar que, ao contrário da nova geração de comentaristas que apareceriam na década seguinte com Pedro Lima e Adhemar Gonzaga, os redatores de *PT* viam os filmes documentários, os “naturais” sobre o carnaval carioca com interesse, como obras a serem levadas a sério. O *Carnaval de 1919*, de Luis de Barros para a Guanabara Filme, “é mais um passo acelerado para a verdadeira cinematografia no Brasil”.<sup>75</sup> Pelo que foi visto, se os produtores nacionais não esmorecessem diante dos obstáculos “que de certo lhes surgirão a toda hora,

---

<sup>74</sup>.Idem, 1 (9): 4, 16/5/1918. O comentário foi publicado em rodapé, uma deferência da revista, embora não fugisse ao roteiro padrão.

<sup>75</sup>.Idem, 1 (51): 6 13/3/1919. Lulu teve melhores comentários nos “naturais” do que nos “posados”.

teremos em breve produções dignas de figurarem ao lado das produzidas pelas fábricas estrangeiras”. O mesmo entusiasmo foi dirigido para o comentário seguinte sobre uma fita de um rolo que se apropriava do carnaval,<sup>76</sup> *Carnaval de 1919-Pierrot e Colombina*, da Nacional Filme, com produção de Serrador, tinha um fio de narrativa para uma reportagem de carnaval, mas mesmo assim foi entendido pela revista com o preâmbulo de que não se ombreava com as produções da Paramount, a “montagem luxuosa” da Goldwyn ou os “românticos enredos” da Universal, contando unicamente com os esforços próprios, ao contrário de Hollywood onde, segundo a revista, havia um complexo sistema colaborativo para o “aperfeiçoamento da cinematografia”. É certo que havia senões, “mas o trabalho nacional, que o chique cinema [Odeon] nos apresentou é mais um passo acertado, e gigantesco, para que possamos ter em breve produções que rivalizem com as estrangeiras”.

Serrador, pode-se dizer, tinha grande interesse nas fitas de carnaval do ano, para a qual arrematava músicos e coros, publicava as letras das músicas nos anúncios dos jornais, atraindo os foliões dos clubes carnavalescos rivais como para proto-chanchadas, em que não faltavam às vezes fios de narrativa.

Logo depois do carnaval de 1919 entrou *Alma sertaneja*, classificado como tendo “reproduzido a nossa natureza sem rival e outros verdadeiramente artísticos e em nada inferiores às soberbas concepções da ‘Goldwyn’”.<sup>77</sup> A intromissão do metro estrangeiro era descabida, porém consoante ao ângulo de visão entre o nós e o Outro comparativo de *PT*. O caso mais curioso de destaque nacional falhado aconteceu com Alberto Botelho. Ele foi o produtor, cinegrafista e montador de uma das versões de *O Guarani*, dirigida por João de Deus, merecendo por isso uma reportagem de página inteira, mas sem direito à foto. Era apresentado como um homem dinâmico, chegando no seu Ford trepidante para o encontro “casual” na porta do cinema, prognosticando-se os melhores resultados para as filmagens.<sup>78</sup> Quando foi lançado, o comentário da revista foi pífio, quase envergonhado.

E dessa forma se encerrou a parte brasileira de *Palcos e telas*.

---

<sup>76</sup>.Idem, 1 (53), 5, 27/3/1919.

<sup>77</sup>.Idem, 2 (56): 4, 17/4/1919.

<sup>78</sup>.Idem, 3 (105): 19, 25/3/1920.

## Para arrematar

Até o momento a baixa qualidade das coleções de revistas existentes, porque os jornais davam pouca importância ao cinema, não permitem uma avaliação mais consistente da ideologia que permeava algum pensamento sobre o mercado carioca. Com a chegada das agências americanas, a necessidade de azeitamento dos interesses externos com o mercado se tornou mais premente, daí a importância natural de uma ponta de lança como *PT*, lançando pontes entre importadores/exibidores e os cinemas e seus públicos. A publicação, como vimos até agora, servia às necessidades principais dos importadores, devotando uma atenção protocolar para os produtores nacionais, isso quando não estavam interligados com os agentes comerciais, caso de Serrador, momento em que o trilho passava a ser comum. Portanto, o aparecimento de *PT* é fundamental para o conhecimento do mercado importador/exibidor, sugerindo problemas que eles apenas esboçavam sem resolver, como a crise entre os dois principais mercados, São Paulo e Rio de Janeiro, depois da saída de Serrador da Cia. Cinematográfica Brasileira, com a fundação da Cia. Brasil Cinematográfica, dividindo o principal território em duas partes.

Embora declarasse conter uma seção de crítica de filmes, os comentários da revista não podem ser vistos dessa maneira diante dos diversos agenciamentos que ela promove, fosse articulando internamente o *star system* de Hollywood, fosse pela necessidade de resumir a narrativa para os leitores, sobrando pouco espaço para a concretização de um discurso que denotasse uma visão local do que nos era mandado de fora. São manifestações tartamudas, inarticuladas, que não formam uma fala. Quando ela existe, é um ventriloquismo do que vinha pronto de fora. Uma comparação com o que era feito em *Para todos...* talvez trouxesse outra visão, mas esse é um trabalho ainda a ser feito. Teríamos que esperar *Cinearte* e *O Fan*, essa já no final da década de 1920, para que uma ideologia sobre o cinema estrangeiro se organizasse, porém num momento de crise e de curta duração.

Por fim, *PT* desdobra-se em atender aos seus leitores na criação de uma primeira rede de interpenetrações das esferas do comércio e do espectador urbano, articulando uma corrente difusa de vassalagem ao produto importado que desembocaria na criação do fã. Alguns nomes importantes para as décadas seguintes começam a despontar na coluna de correspondência, como já nos referimos, motivando algumas querelas, como assinalou Rafael de Luna Freire, entre os partidários da cinematografia europeia que ainda se atreviam a manter a cabeça acima do produto norte-americano. Outras revistas teriam que ser cotejadas sobre a validade dessa assertiva, porém a demarcação dessa camada especializada entre o público fazia com que ele deixasse de ser o objeto folclórico ou curioso dos tipos caracterizados pela revista (os que iam pela música ou para ler as cartelas de texto, demonstrando um saber que nem todos tinham num país de analfabetos), para se tornarem uma esfera própria e dinâmica do comércio: o fã de cinema.



## **BIBLIOGRAFIA**

AGUIAR, Cláudio Aguiar. *Meios de comunicação católicos na construção de uma ordem autoritária: 1907-1937*. São Paulo, Universidade de São Paulo, Doutorado em História Social, 2002.

\_\_\_\_\_. A Igreja Católica e o cinema: Vozes de Petrópolis, A Tela e o jornal A União entre 1907 e 1921, In: MORETTIN, Eduardo et alii. *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo, Alameda, 2007.

AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo, Hucitec Editora, 2013.

DIAS, Maurício Rezende. *No submundo das imagens: a crítica cinematográfica na cidade do Rio de Janeiro (1918-1932)*. Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica, Mestrado em História, 2018.

FREIRE, Rafael de Luna. O cinema no Rio de Janeiro (1914-1929), In: RAMOS, Fernão e SCHVARZMAN, Sheila. *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo, Edições SESC, 2018, v.1.

HEU, Pascal Manuel. Emile Vuillermoz et la naissance de la critique de cinema em France. *1895*, (24): 54-75, jun.1998.

LUCAS, Taís Campelo. *Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942)*. Niterói, Universidade Federal Fluminense, Mestrado em História, 2005.

MORETTIN, Eduardo et alii. *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo, Alameda, 2007.

PEREZ, Eliane. O cinema brasileiro em periódicos: 1896-1930. *Anais da Biblioteca Nacional*, (122), 2002.

RAMOS, Fernão e SCHVARZMAN, Sheila. *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo, Edições SESC, 2018, v.1.

RIEGO, Christina Barros. *Do futuro e da morte do teatro brasileiro: uma viagem pelas revistas literárias e culturais do período modernista (1922-1942)*. São Paulo, Mestrado em Letras, Universidade de São Paulo, 2008.

## **FONTES ELETRÔNICAS**

HEMEROTECA DIGITAL. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional.