



História (São Paulo)

Cavar, criticar e documentar: aspectos múltiplos da produção fílmica em São Paulo nos anos de 1920 a 1940

Digging, criticize and document: multiple aspects of film production in São Paulo in the years 1920-1940

Márcia Juliana SANTOS

USP - Universidade de São Paulo

Contato: majusan1@hotmail.com

Resumo: A intenção deste artigo é identificar alguns desafios que marcaram o trabalho de operadores de câmera e cinegrafistas que atuaram no cinema paulista, entre as décadas de 1920 a 1940. Nesse período, a produção não ficcional, conhecida como “natural”, se intensificou como resultado da chamada “cavação”. Isso ocorreu, em parte, para atender as demandas de uma elite econômica e da propaganda do governo que brotavam das necessidades de registrar símbolos e práticas de poder. O recorte da análise partirá de alguns desses filmes e das primeiras experiências de documentários produzidos entre as décadas de 1920 e 1940, para a Prefeitura Municipal de São Paulo. Relacionado a esses objetivos, serão analisados textos da historiografia clássica do cinema brasileiro e críticas publicadas em jornais e revistas, que caracterizavam e classificavam essa produção, identificando os bons filmes, determinando padrões estéticos, e, sobretudo, censurando o trabalho exercido por muitos dos homens de câmera do cinema paulista.

Palavras-chave: cinegrafistas; *naturais* (filmes); cavação; cinema em São Paulo.

Abstract: The intention of this article is to identify some challenges that have marked the work of cameramen and camera operators who acted in the film São Paulo, between 1920 and 1940. During this period, non-fiction production, known as “natural”, intensified as result of the “digging”. This occurred, in part, to meet the demands of an economic elite and government propaganda, which sprouted needs to register symbols and practices of power. The clipping of the analysis will depart from some of these films and first experiences of documentaries produced between the 1930s and 1940s, to the Municipality of São Paulo. Related to these objectives, texts of classical historiography of Brazilian cinema and reviews published in newspapers and magazines will be analyzed, that

characterized and classified this production, identifying the good movies, determining aesthetic standards, and especially censoring the work done by many men of the São Paulo film camera.

Keywords: cinematographers; Natural (film); digging; São Paulo movies.

Introdução

Entre as décadas de 1920 a 1940 a realização da atividade cinematográfica paulista foi caracterizada por diferentes aspectos que nortearam o trabalho de operadores de câmera (também chamados cinegrafistas), as pequenas produtoras e a crítica de cinema. Esses aspectos estavam relacionados a um contexto de produção muito específico, situado entre “os primeiros filmes”¹ e a introdução das bandas sonoras no Brasil. Neste artigo, pretende-se analisar o trabalho de alguns cinegrafistas/operadores de câmera que percorriam a capital e o interior paulista, capturando a “esmo”² imagens em movimento para compor filmes “pousados”, “naturais” ou “atualidades”. Em São Paulo, essa tendência vai perdurar até meados da década de 1930. Na década seguinte, percebe-se a realização de filmes com objetivos documentais e mais “desencarnados” de uma estética própria localizada historicamente no chamado período silencioso brasileiro. Objetiva-se também avaliar como a cavação e a produção documental desse período foram analisadas pela crítica de algumas revistas especializadas em cinema, como a *Cinearte*.

O pesquisador Antônio Leão da Silva Neto informa que o crédito dos filmes geralmente era concedido ao produtor, que não era necessariamente o operador/cinegrafista, o que justifica as ausências do nome “cinegrafista” nas fichas dos filmes identificados (SILVA NETO, 2006). Os operadores/cinegrafistas, em geral, preferiam filmar “posados” (ficcionais), reconstituindo a história e a literatura nacionais, fatos policiais noticiados na imprensa, entre outros temas que despertassem o interesse do público. Operadores de câmera. Assim eram chamados os primeiros cinegrafistas do cinema brasileiro.

A partir da década de 1920, a maioria desses profissionais empenhou-se na filmagem de “naturais”, “naturais de propaganda”, “atualidades” e “cinejornais”, produções que muitas vezes se confundiam. Esses “gêneros” eram identificados pela crítica como narrativas que se ocupavam das efemérides em torno da vida de políticos, artistas, religiosos e das elites locais. As “atualidades”, feitas inicialmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, juntavam imagens em movimento e fotografias de um fato real, associando elementos de encenação para conferir maior credibilidade e curiosidade ao “acontecimento”.

Os “naturais”, apesar de reconstituírem temáticas históricas, festividades, inaugurações e temas que exaltavam belezas naturais, também continham trucagens e encenações, assim como os

“posados” (ficcionais). Importante destacar que essa experiência culminou com o início de uma produção documental que, a partir dos anos de 1940, determinaria os rumos do cinema produzido em São Paulo, entre a crise dos filmes ficcionais até a fundação do estúdio Vera Cruz, em 1949.

Na década de 1920, toda essa produção, exceto os longas-metragens de ficção, foi nomeada no meio cinematográfico brasileiro de “cavação”. Para conseguir dinheiro, os operadores capturavam imagens e ofereciam a quem pudesse interessar. Não se sabe ao certo quem primeiro alcunhou o termo, se os críticos de cinema ou os operadores. Porém, essa denominação logo seria incorporada ao vocabulário de ambos. Esses filmes de cavação eram criticados porque nasciam da encomenda e, no afã da produção a “qualquer custo”, supostamente não apresentariam preocupações com a técnica, roteiro ou padrões estéticos aceitáveis, desafios que só aumentavam os discursos pejorativos dos críticos em relação ao ato de “cavar” ou “caçar imagens”. Ao apontar a ausência desses elementos, a crítica tinha um modelo a apresentar: Hollywood.

Há alguns anos, muitos pesquisadores têm se dedicado a investigar as tramas do “Primeiro Cinema” no Brasil. Flávia Cesarino Costa, por exemplo, retoma a historiografia contemporânea do cinema, contrapondo-a aos textos tradicionais, para enfatizar que

[...] o primeiro cinema é sobretudo um processo de transformação – transformação que é visível na evolução técnica dos aparelhos e na qualidade das películas, na rápida transição de uma atividade artesanal e quase circense para uma estrutura industrial de produção e consumo, na incorporação de parcelas crescente do público (COSTA, 2008, p. 35).

Essa perspectiva analítica nos permite estabelecer comparações entre a “cavação” das primeiras décadas de cinema no Brasil e as primeiras iniciativas documentais realizadas a partir da década de 1930, em São Paulo. Porém, a produção paulista do período, mesmo aquela com preocupações documentais mais sistemáticas, não estava inserida numa lógica de “produção e consumo”, mas respondia às demandas políticas do Estado (em nível municipal e estadual), que era de propagandear feitos e anunciar realizações. De certo modo, percebe-se nessas experiências um legado dos primeiros filmes do período silencioso.

A nova historiografia do cinema brasileiro tem se debruçado sobre essas questões. No verbete “documentário mudo”, presente na Enciclopédia do Cinema Brasileiro, os pesquisadores Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda chamam a atenção para o fato de que “a cavação cobre o documentário de encomenda e a propaganda” (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 220).

Isso não quer dizer que o documentário seja uma evolução dessas primeiras películas. Porém, é importante lembrar que as experiências fílmicas (de capturar imagens para montar um filme, exibindo-o ou não), cujo foco não era a ficção, permearam a produção no Brasil. No decorrer das

décadas de 1920 até o início de 1940 a prática da cavação estimulou a realização de naturais, atualidades e cinejornais também com o intuito de financiar os ficcionais. Portanto, os filmes institucionais produzidos em São Paulo entre as décadas de 1930 e 1940 vão manter um diálogo com essa produção.

A crítica não perdoa “os maus elementos”

Debatiam-se no meio cinematográfico do Rio e de São Paulo certas inadequações entre o que era filmado e veiculado nas salas de exibição e aquilo que a crítica estabelecia como parâmetro para o cinema brasileiro. A *Cinearte*, revista de cinema fundada por Adhemar Gonzaga, o mesmo que fundou o estúdio *Cinédia* no Rio de Janeiro, estabeleceu durante certo período os pressupostos de uma cultura fílmica padrão que deveria ser adotada pelos operadores de câmera e cinegrafistas no Brasil.

Os textos pretendiam estabelecer um elo entre produtores e consumidores. Os redatores produziam sinopses das produções carioca e paulista, além de analisarem os aspectos técnicos e estéticos. O trabalho gráfico investia em reportagens e colunas com vastas fotografias atreladas ao crescimento da publicidade em torno dos artistas, basicamente hollywoodianos. O amplo domínio das etapas da atividade cinematográfica garantiria, segundo o discurso da *Cinearte*, uma “oportunidade” para o desenvolvimento das produções nacionais. Os editoriais estabeleciam fórmulas e modelos em torno de vivências forjadas nos ou copiadas dos grandes estúdios de Hollywood.

O crítico paulista Otávio Gabus Mendes, até o início da década de 1930, foi o correspondente paulista responsável pela coluna “De São Paulo”. Além das críticas a filmes estrangeiros e produções nacionais, ele também comentou aspectos políticos da capital paulista que envolviam elementos da realização cinematográfica. Em artigo publicado em 1929, ele enfatizou a construção de “mais um arranha-céus no Triângulo” do centro de São Paulo como um aspecto negativo para a cidade. Por outro lado, não se opôs à inauguração do Cine D. Pedro II, que seria “o cinema refúgio de São Paulo”. Ao analisar as críticas de Gabus Mendes, a historiadora Sheila Schvarzman considera-o como um aspirante a

[...] dar ao cinema da cidade o seu estatuto de modernidade, a sua melhor frequência, suas melhores orquestras. Gostaria de elevar a sua qualidade e a do seu público que considera medíocre para as margens e as populações que entende marginais, operários, interioranos [...] (SCHVARZMAN, 2004, p. 12-13).

Em outras palavras, *Cinearte* interferia também nos espaços de exibição. Schvarzman, além de destacar o preconceito dos críticos em relação a determinados espectadores que frequentavam as

História (São Paulo) v.34, n.2, p. 364-382, jul./dez. 2015 ISSN 1980-4369 367

salas paulistanas, evidencia também a necessidade da revista na formação de uma plateia antenada aos próprios padrões estabelecidos pelas películas norte-americanas exibidas nos cinemas da cidade.

Ismael Xavier, no final da década de 1970, observou o modo como se desenvolveram os componentes dessa fundamentação crítica em relação ao cinema no Brasil:

A colocação do cinema sob estas etiquetas não deixava de ser conveniente para os praticantes da cultura ornamental: reverenciadores da tradição clássica, devotos de beletrismo como forma de elegância e distinção social, fascinados pelos costumes civilizados, tinham nos auspícios da arte e no modelo industrial de grande envergadura uma forma de tornar mais cultos e respeitáveis seus pronunciamentos sobre cinema (XAVIER, 1978, p. 124).

“Os devotos do beletrismo”, aos quais se refere Xavier, estavam presentes em *Cinearte* e outros veículos de comunicação que, à época, publicavam críticas em jornais e revistas, discutindo e analisando temáticas, roteiros e padrões estéticos dos filmes nacionais e estrangeiros. Associado a isso, a maioria desses críticos utilizava exemplos de bons filmes, quase sempre norte-americanos, para apresentar a precariedade técnica, a atuação dos atores, o cenário, o enredo “pauperizado” e, sobretudo, a falta de distribuidores para as produções nacionais.

Em geral, ao final das críticas ou reportagens lamentava-se a impossibilidade do nascimento de uma indústria no Brasil em decorrência de tantos problemas. Até os anos de 1930, os textos dedicados ao cinema brasileiro reproduzidos em *Cinearte* e outras revistas desprezavam qualquer filme que pudesse ser resultado de “cavação”. Tal assertiva pode ser identificada na edição de 23 de junho de 1926 da revista: “O ambiente de S. Paulo vai se saneando. Pouco a pouco os maus elementos vão desaparecendo da circulação, covardes para a luta que se desenha no horizonte cinematográfico de nossa terra” (CINEARTE, 23/06/1926).

E quem seriam os “maus elementos”? Que tipo de produção era criticada pela revista? A revista condenava a cavação e, certamente, seriam os maus elementos os mesmos que recebiam encomendas, captavam imagens e produziam sequências em movimento para fins políticos ou para industriais e grandes fazendeiros do interior do estado.

Boa parte da produção cinematográfica paulista até o final de 1930 foi feita por imigrantes que, anteriormente, já filmavam e fotografavam na Europa. Homens, a exemplo dos italianos Gilberto Rossi, Arturo Carrari, Victor Capellaro; o espanhol José Medina; o português Antônio Campos; os húngaros Adalberto Kemeny e Adolfo Rex Lustig e outros, tentaram, no Brasil, prosseguir com o sonho de ganhar a vida produzindo filmes (GALVÃO, 1975).

Maria Rita Galvão, em seu trabalho clássico sobre o período silencioso paulista, entrevistou vários desses homens de cinema, com destaque para os produtores italianos. Ressaltou ainda que, em

poucos anos, a atividade paulista seria dominada por brasileiros: Joaquim Garnier, Menotti e Victor e José Del Picchia, Alberto Botelho, João Stamato entre outros.

Ainda sobre esses “maus elementos”, em 1929, o jornal *Diário da Noite* destacava em uma de suas críticas de cinema a “baixa qualidade”, além da ausência ou despreparo dos “operadores” para filmagem e edição de *naturais*. Segundo o jornal, os operadores – cujos nomes não aparecem – filmavam sem critérios, proporcionando o desinteresse de particulares e, sobretudo, inviabilizando o financiamento público da atividade cinematográfica (DIÁRIO DA NOITE, 03/12/1929).

Em meio às críticas dos especialistas, os “operadores” continuavam almejando a produção de “posados” de longa-metragem. Mas vários problemas perpassavam a realização desses filmes, desde os altos custos até a exibição e distribuição nas salas de cinema. Assim, em meio aos ficcionais, os filmes de cavação ainda eram maioria, embora não tivessem espaço para exibição nas salas de cinema.

Um desses homens foi o poeta, advogado e “homem de cinema” Menotti del Picchia, que se aventurou na “cavação” e escreveu argumentos e roteiros para filmes “posados” de Victor del Picchia durante os anos 20 e 30. Segundo a revista *Cinearte*, em edição de abril de 1929, Menotti já apresentava alguma “compreensão de cinema” e, mais ainda, ele teria sido “do cinema antes de ser escultor, poeta, pintor e deputado estadual” (COLUNISTA, 1929). *Dente de ouro* (1923), *Vício e beleza* (1926), *O Bem-te-vi* (1927), *Acabaram-se os otários* (1929), *Messalina* (1930), *Alvorada de glória* (1931) foram alguns exemplos.

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

Valendo-se também da influência nas rodas intelectuais e políticas de São Paulo, os Del Picchia produziram roteiros para a municipalidade paulistana na década de 1930. Esses filmes, à época, foram chamados de “naturais”; mas, por serem encomendados pelo governo, poderíamos também classificá-los como “naturais de propaganda”, a exemplo de *Carnaval Paulista de 1936 – O Momo vem aí* (1936). Contudo, no meio cinematográfico, esse e outros facilmente eram pejorativamente rotulados como de “cavação”.

Em um livro publicado na década de 1970, Del Picchia narrou parte da sua experiência como produtor cinematográfico em São Paulo durante os anos de 1920 e 1930. Junto com o irmão, fundaram uma produtora, a *Independência Filme*, sediada na rua Asdrubal Nascimento, no bairro da Bela Vista, na capital paulista. No relato, destacou que “sete cinematografistas com máquinas de prênsa, quase todas ‘Derby’ e outras ‘Pathé’, filmaram o progresso de São Paulo na sua metrópole e no interior” (DEL PICCHIA, 1972, p. 100-101).

Com essas palavras, ele lembrava a intensa atividade desempenhada pelos cinegrafistas de sua empresa. A crítica poderia atribuir a essa prática o nome de cavação, mas, por certo, os bem-relacionados Del Picchias não eram alvos dessas acusações.

No capítulo do livro em que descreve a experiência com a *Independência Filmes*, Menotti narra um episódio em que recebe a encomenda de um filme sobre a fundação e “o estado atual” da cidade de Presidente Prudente. O personagem principal era o coronel Goulart, “desbravador e fundador”. O filme, segundo o poeta, destacava os aspectos agrícolas da cidade, as árvores e as imensas lavouras de café, em torno de um discurso do desbravamento da região. A “fita” fora ainda traduzida para o francês, inglês e italiano, conforme solicitação do contratante, cujo nome não foi mencionado (DEL PICCHIA, 1972).

Destacou ainda que, graças à empreitada cinematográfica, ele e o irmão foram os responsáveis pela “moderníssima indústria” paulista, “da qual, com Carrara e Rossi”, foram pioneiros. No texto, Del Picchia se colocava ao lado de produtores e cinegrafistas, como Arturo Carrari e Gilberto Rossi, evocando a experiência de cinegrafistas já reconhecidos no circuito, talvez para legitimar sua própria (DEL PICCHIA, 1972).

O filme da família que obteve maior sucesso de público e crítica foi o longa-ficcional *Alvorada de glória*, de 1931. Com argumento de Menotti e filmado por Victor, a produção silenciosa com 55 minutos foi sincronizada com música durante a montagem. Amplamente divulgado pela imprensa paulista e nas revistas de cinema da época, o filme é a história de amor entre os personagens Nilo e Lígia em tempos de guerra. “A luta entre irmãos”, à qual se faz referência no letrero inicial, diz respeito aos conflitos armados ocorridos em São Paulo durante os anos de 1924 e 1930, respectivamente.

O sucesso do lançamento do filme veio acompanhado pelo discurso de avaliação do cinema brasileiro. O jornal *Folha da Manhã*, em 28 de outubro de 1931, publicava uma nota anunciando que a *Paramount Filmes* seria responsável pela distribuição de *Alvorada de glória*. A nota ressaltava a obra como “tipicamente brasileira” e que surpreenderia “os corações brasileiros” (FOLHA DA MANHÃ, 28/10/1931).

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

O jovem era reconhecido no meio cinematográfico e artístico por sua preocupação esboçada com a qualidade das produções fílmicas. Junto com outros intelectuais, estava inserido no debate em

torno do cinema voltado para o lazer e a educação. O fruto dessas reflexões foi o livro *Cinema contra cinema*, lançado em 1931. Segundo Canuto, seria de grande importância para o cinema que os filmes fossem destinados ao “trabalho educativo [...] de imprescindível valor e justeza das imagens” (ALMEIDA, 1931, p. 12).

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

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

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

Para corroborar com a ideia de Ferro, é possível afirmar que roteiristas e produtores tinham um destacado papel nos textos dos críticos por serem responsáveis pelo argumento e montagem do filme. Qualquer um que conseguisse manipular uma *pathê* ou *derby* poderia captar imagens; talvez fosse essa a preocupação dos críticos e dos realizadores. Por isso, infere-se a livre associação entre *natural* e *atualidade* à cavação.

De fato, ter apenas as impressões da crítica a respeito de quem fazia, fabricava, captava ou produzia os filmes, e se era ou não um realizador de filmes – no sentido amplo da palavra –, remete a um anacronismo ou no mínimo à reprodução dos argumentos que tendem a defender uma evolução do cinema. André Gaudreault e Tom Gunning, ao avaliarem essas tendências, lançam luzes para entender que “[...] o cinema dos primeiros tempos apresenta formas discursivas estranhas ao cinema que se institucionalizou após 1915 [...] e não pode ser julgado por normas que então nem existiam ainda” (GUNNING; GAUDREULT, 1989, p. 82).

Segundo Jean-Claude Bernardet, essa maneira de contar a história não questiona conceitos, pois “cinema é cinema em todos os períodos” (BERNARDET, 2008, p. 86-87). A definição do que é cinema para esses críticos e muitos homens de cinema estava restrita ao longa-metragem ficcional, o que coincidia com o fato de ser o único gênero que gerava interesse das distribuidoras.

Em geral, na realização da maioria dos “naturais” é possível que o operador não tivesse de fato um roteiro definido. Provavelmente outra pessoa tinha a incumbência de montar e sequenciar

aquelas imagens “cavadas”. Esse aspecto estimulava a voracidade dos críticos, contribuindo para fomentar argumentos que desqualificaram, sobretudo, o ofício do operador da câmera, responsável pela captação de imagens.

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

Guilherme de Almeida escreveu os diálogos e a narrativa do filme *O Estado de S. Paulo*, de Willian Gericke, lançado em 1935, baseado no funcionamento da produção gráfica do jornal. Trata-se de um documentário que narra as várias etapas da produção de um jornal diário. As filmagens foram realizadas por Gericke nas instalações do jornal *O Estado de S. Paulo*. Segundo informações da Cinemateca Brasileira, o filme mostra imagens da redação, passando pela linotipia, os setores da revisão, paginação, estereotipia, até a impressão, empacotamento e distribuição.³

A revista *Cinearte*, em edição do dia 2 de julho de 1930, cita reportagem do *Diário da Noite*, afirmando que, com esse trabalho, Guilherme de Almeida “aderiu ao cinema indígena [sic] de cuja existência, durante longo tempo, ele não deu conta, alegando motivos de estética e bom gosto”. A revista justifica o distanciamento que Guilherme de Almeida tinha da atividade cinematográfica em função de uma suposta ausência de condições propícias identificadas por ele nos filmes da época, mas que não estavam listadas na reportagem (CINEARTE, 02/07/1930).

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

Em edição de 23 de maio de 1929, Guilherme de Almeida, que assinava “G.” nos textos da coluna “Cinematographos”, escreveu que o filme era uma obra “sem qualquer cavação”, na qual as imagens e a narrativa fílmica conseguiam expressar “todo o nosso desejo, todo o nosso pensamento, todo o nosso orgulho”, referindo-se às representações construídas sobre a cidade de São Paulo (CINEARTE, 23/05/1929).

Almeida acusava filmes anteriores de desvirtuarem temas e valores que em nada representavam uma pretensa cultura paulista ou nacional. Ele e outros intelectuais, críticos e artistas, segundo a historiadora Maria Inez Borges Pinto, faziam “oposição ao passadismo”, ao mesmo tempo em que buscavam “a atualização e modernização cultural, em sintonia com as vanguardas europeias, além da adesão aos novos ritmos da vida urbana” (PINTO, 2001, p. 436).

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

Em depoimento a Maria Rita Galvão, Adalberto Kemeny lembrou aspectos da realização de *São Paulo: Sinfonia da Metrópole* (1929), que teria durado mais de um ano. Ele e Lustig percorriam as ruas da cidade “nas mais variadas horas do dia, com a câmera na mão”.⁴ Lembrou, ainda, que começou a atividade no Brasil produzindo “filmes de propaganda”, além de jornais cinematográficos e documentários. Infere-se, portanto, que os filmes de propaganda e os documentários estavam relacionados a filmes encomendados. Segundo Rubens Machado Jr., “a concorrência entre as produtoras levou ao aprimoramento técnico de algumas delas”. Um dos exemplos é exatamente a produtora Rex filmes, dos húngaros (MACHADO JÚNIOR, 2004, p. 472).

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

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

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

Os filmes de propaganda, que tinham certa regularidade, logo se transformaram no cinejornal de maior destaque do período silencioso brasileiro. Gilberto Rossi era cinegrafista e produtor do cinejornal *Rossi Atualidades*, subsidiado por Washington Luís. A duração do cinejornal (o gênero também era chamado de “atualidades”) coincidiu com o tempo em que o político ficou à frente do governo estadual de São Paulo e da Presidência da República, entre os anos de 1922 a 1930.

Durante esse período, o cinejornal foi exibido no Cine República, em São Paulo, antecedendo a exibição de “magníficas películas” estrangeiras, segundo a edição de 2 de agosto de 1922 do jornal

Folha da Noite (FOLHA, 02/08/1922). A produção do *Rossi Atualidades* só foi suspensa em 1931, por motivos de sucessão que envolviam os conflitos da Revolução de 30 e a mudança presidencial.

A produtora de Rossi fazia a cobertura de fatos que chamavam a atenção do público em decorrência da repercussão, como as enchentes que “enlutaram” a cidade de Santos. O jornal *Folha da Manhã*, de 13 de março de 1928, informa que logo após a filmagem e edição das imagens de Santos, o cinejornal *Rossi Atualidades* n. 158 foi exibido no Cine República relatando a tragédia (FOLHA, 13/03/1928).

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

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

A ROSSI FILM aceita de boa vontade os negativos que, tendo preenchido as condições de novidade e perfeição fotográfica, reproduzam aspectos de: capitais e cidades brasileiras [...] Empreendimentos de engenharia; [...] Festas religiosas; [...] Desfiles, paradas militares e comemorações de datas nacionais; [...] Inauguração de monumentos de grandes homens brasileiros [...] Disputas esportivas de qualquer natureza. [...] Provas arriscadas que possam emocionar o público. [...] Desastres e catástrofes. [...] Visitas de diplomatas, embaixadores, reis, príncipes, chefe de Estado [...] Cerimônia de posse de governadores e presidentes de Estado. [...] Obras prodigiosas da natureza do Brasil [...] (FOLHETO, 1926).

O folheto era destinado “aos operadores cinematográficos, amadores ou profissionais de todo o Brasil”. Seriam distribuídos 100.000 exemplares para todo o território nacional. Rossi deixava claro que só não aceitava “de forma algumas, fitas de propaganda comercial” (FOLHETO, 1926). Certamente os temas sugeridos eram um incentivo para que políticos e autoridades locais encomendassem aos cinegrafistas, filmes ou notícias que pudessem ser enviadas à *Rossi-Filmes*.

Além de divulgar o trabalho e o nome do operador de câmera ou do cinegrafista, Rossi também pagaria pelos negativos enviados. Segundo o folheto, seriam pagos 7\$000 (sete mil réis) por metro, ademais seriam distribuídos “trimestralmente, três prêmios de 50\$000 (cinquenta mil réis) cada um, aos três operadores” que se destacassem nas categorias de melhor cena, melhor trabalho fotográfico e reportagem mais interessante (FOLHETO, 1926).

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

Mandem os negativos imediatamente depois de filmados; [...] Tirem fita panorâmica só quando isso for absolutamente necessário. Nesse caso, manejem lentamente e uniformemente a respectiva manivela; não pensem que é obrigado usar o íris. [...] Sempre que puderem, tirem primeiros planos que são a vida da cinematografia (FOLHETO, 1926, grafia atualizada).

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

As relações de Gilberto Rossi com o poder público, bem como a necessidade do financiamento da atividade no Brasil, abriram oportunidades para muitos cinegrafistas estrangeiros intensificarem a atividade na capital e no interior paulista. Quando os governantes perceberam a potencialidade dos filmes de propaganda, passaram a encomendá-los com o intuito de divulgar projetos específicos do poder em vários estados. Nesse contexto, em âmbito federal, Getúlio Vargas assinou o decreto-lei n. 21.240, em 1934, que tornava obrigatória a exibição de filmes brasileiros, independentemente da metragem, nas salas de todo o país.

A revista *Cinearte* dedicou mais de três edições, no mesmo ano, para debater os impactos da lei para a cinematografia nacional. Em edição de agosto de 1934, a revista publicou uma lista de produtores sócios da Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros e da Associação Cinematográfica Paulista que poderiam lançar os seus filmes “por intermédio da Distribuidora de Filmes Brasileiros”. A lista de empresas paulistas era grande: *Byington Junior*, *Capellaro Film*, *Cruzeiro do Sul*, *Independência Ominia-Film*, *Iris Film* e *Medias Film*. Ainda segundo a revista, a conquista foi da Associação que conseguiu, junto ao governo, “mais essa vantagem”, porém “exclusiva para seus associados” (CINEARTE, 15/08/1934, p. 7), ou seja, a lei também representava um instrumento legal para coibir as produções de operadores independentes.

Porém, associando a publicação do artigo com a manifestação mencionada, percebe-se que a lei foi o resultado de algumas tensões políticas apresentadas há muito pelos críticos de cinema nas páginas das revistas especializadas. Da mesma forma, houve a articulação dos cinegrafistas e

produtores que, algumas vezes, tinham realizado audiências com o presidente para tratar das condições de produção dos filmes nacionais. Dessa forma, a aprovação da lei não foi apenas uma concessão, mas um processo de negociação entre os grupos.

No contexto da obrigatoriedade, os filmes curtos e os filmes de propaganda ganharam espaço. A “cavação” agora passava a ser institucionalizada. Para atender a demanda crescente por encomendadas, Gilberto Rossi fez uma parceria com os húngaros (Rodolpho Rex Lustig e Adalberto Kemeny) da companhia *Rex Filmes*.

O pesquisador José Inácio de Melo Souza retoma Paulo Emílio Salles Gomes para reafirmar que, após o decreto-lei, os naturais de propaganda, considerados cavação, foram desqualificados, em decorrência da sistemática exibição da imagem de Vargas e dirigentes locais, particularmente nos cinejornais (SOUZA, 2004).

Antes disso, os assuntos e registros mais retratados nesse período foram a cultura popular, como o circo e o teatro de revista, os fatos policiais noticiados na imprensa, a história e a literatura nacionais, entre outros. A maioria dos filmes brasileiros ficcionais de longa-metragem, os “posados”, produzidos até meados da década de 1930, reproduziam fatos considerados curiosos sobre o cotidiano da cidade ou aqueles que repercutiram nas páginas dos jornais.

Nesse contexto, como classificar e analisar o início da produção documental que predominou em São Paulo entre os anos de 1930 e 1940? Por certo identificam-se filmes com preocupações documentais e de propaganda, em geral, “naturais” e “cinejornais” que sobreviveram durante um período crítico para os “ficcionais” silenciosos, cuja ascensão do som passou a exigir grandes investimentos. Se o período for alargado, vê-se que essa produção documental, em São Paulo, ganhou grande espaço nos anos de 1960 e 1970 por causa da intensa atividade realizada por Primo Carbonari e Jean Manzon.

Na década de 1930, a prefeitura de São Paulo contratou os serviços da nova produtora, então intitulada *Rossi-Rex Filmes*,⁵ fato que contribuiu para a intensificação da propaganda da Prefeitura Municipal de São Paulo no período.

Um dos filmes realizados em 1937 pela produtora foi *Algumas das realizações em Obras Públicas pela administração Fábio Prado na Prefeitura de São Paulo*, classificado pela Cinemateca Brasileira como sonoro de não ficção; à época, provavelmente deveria ser considerado um “natural de propaganda”. Os dez minutos do filme apresentam as principais obras realizadas pelo prefeito, categorizadas como de “menor ou maior vulto”. As obras de menor vulto, antecipadas pelo letreiro, foram a reforma do viaduto da rua Florêncio de Abreu e da ponte próxima à rua São Caetano, além da construção de um bueiro na rua Teodoro Sampaio e de um monumento comemorativo do cinquentenário da imigração para o estado. Após a exibição das imagens dos lugares retratados, o

narrador declara a realização de outras obras, consideradas de “maior vulto” como: no viaduto “Martinho Prado”; obras prontas sobre a avenida Nove de Julho; “Major Quedinho”: extensa cobertura de sua construção, também sobre a avenida Nove de Julho; “Túneis sob Avenida Paulista”: obras da construção do túnel da Nove de Julho” (ALGUMAS, 1937).

A *Rossi-Rex Filmes* produziu inúmeros filmes que apresentavam temáticas específicas, a exemplo de uma série feita durante três anos e que promovia o carnaval paulistano. Os filmes, sem citar diretamente o prefeito, faziam referência aos feitos da administração pública e aos eventos na cidade promovidos pela prefeitura. A produtora continuou fazendo filmes para a PMSP até a mudança de gestão e a criação de um setor de iconografia no Departamento de Cultura da Prefeitura, que passaria a registrar os seus feitos e a produzir a sua propaganda.

Em 1937, o foto-cinegrafista Benedito Junqueira Duarte, foi convidado, por Mário de Andrade, para ser o chefe de iconografia⁶ do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo, cargo que desempenhou até o final da década de 1950.

B. J. Duarte, como era conhecido, nasceu na cidade de Franca, no interior paulista, em 1910. Mudou-se para Paris, em 1921, onde aprendeu fotografia com o tio-avô José Ferreira Guimarães. Ainda na capital francesa chegou a trabalhar em um grande estúdio fotográfico, o Reutlinger. No retorno ao Brasil, no início de 1930, foi repórter fotográfico em diversos órgãos jornalísticos paulistanos, entre eles a revista *São Paulo*, durante os anos de 1935 e 1936.

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

Para exemplificar a afirmação, retomou na narrativa os objetivos do Departamento de Cultura, que teria, pela “primeira vez numa prefeitura brasileira”, colocado “o documento foto-cinematográfico a soldo de uma cidade e a serviço de sua história” (DUARTE, 1982). B. J. referia-se ao projeto de seu irmão, Paulo Duarte, e Mário de Andrade de organizarem os acervos fotográficos e produzirem novas séries que revelassem, pelo uso das imagens, a espacialidade urbana na capital paulista.

B. J. Duarte também cita a colaboração de Fábio Prado e de sua esposa, Renata Crespi, ao liberarem a mansão da família para a realização das filmagens de um comercial. No âmbito do Departamento de Cultura, é possível que o incentivo para a realização de filmes com objetivos de documentar a cidade tivesse começado com a gestão Prado, mas foi somente com o prefeito Prestes Maia que os “institucionais” tiveram um intenso incentivo.

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

O ecletismo e os múltiplos estilos arquitetônicos, a funcionalidade dos equipamentos públicos, as praças, os parques infantis, os jardins públicos e as inúmeras instalações e obras urbanas foram foco da atenção de sua filmadora, principalmente nos anos de 1940.⁷

Recuperando as experiências e os saberes anteriores é possível que a atividade documental com um *corpus* específico comece a ser inaugurado a partir de alguns dos filmes realizados por B. J. na PMSP, como o curta silencioso *São Paulo de ontem 1863... e São Paulo de hoje – 1943*, lançado em 1943. O filme tinha o objetivo de registrar as mudanças materiais e arquitetônicas vivenciadas pela cidade, entre os anos de 1863 a 1943. O recorte e os temas abordados privilegiavam a inserção de registros fotográficos feitos por Militão Augusto de Azevedo e Guilherme Gaensly, que no final do século XIX capturaram com suas câmeras elementos diversos da vida urbana da cidade.

De vilarejo colonial a metrópole imponente, a cidade de 1943 deveria ser vista como resultado de um rápido progresso material. As seqüências de *São Paulo de ontem 1863... e São Paulo de hoje - 1943* são intercaladas por muitas legendas que antecipam imagens, sobretudo, por fotos e mapas que conduzem o espectador a partes de uma cidade que não existia mais na década de 1940, ou que teria sofrido mudanças significativas na constituição de sua paisagem urbana. Identifica-se na sobreposição de fotos, seguidas por imagens em movimento, os marcadores temporais do filme: enquanto a foto representava o passado, a imagem em movimento era o tempo presente e prenúncio do futuro.

A seqüência final do filme, por exemplo, mostra a tela cheia dos detalhes da foto do Largo São Francisco produzida por Militão, em 1862, portanto, anterior às grandes intervenções urbanas da década de 1930. A paisagem captada identifica a presença do tráfego de carroças conduzidas por animais, o número reduzido de pessoas que andavam pelas ruas e a deterioração das fachadas da igreja e da faculdade. O recurso fotográfico é substituído pela câmera cinematográfica para mostrar o que ficou e o que desapareceu.

Mas esse filme foi realizado na década de 1940, na ocasião em que Prestes Maia já era o novo prefeito de São Paulo, e a maioria dos intelectuais que trabalhavam no Departamento de Cultura e atuavam em outras instâncias fora demitida ou pedira demissão.

Em suas críticas de cinema, entrevistas ou livros de memórias, B. J. pouco referenciou os filmes realizados por ele nesse período. Esses vazios, citações curtas ou esquecimentos possibilitam retomar as palavras de um intelectual da memória, Raphael Samuel, que considera a memória capaz de “estampar paixões” que nos dominam quando produzidas e reelaboradas (SAMUEL, 1997, p. 41-45). Paixões essas vividas em meio ao processo de desmonte do Departamento de Cultura, narrado por B. J. em seu livro de memórias.

B. J. Duarte foi constantemente lembrado, na historiografia do cinema brasileiro, como crítico que iniciou a atividade nos jornais do grupo *Folha* no final da década de 1940. Além disso, foi requisitado para a realização de filmes científicos que retratavam intervenções cirúrgicas, a partir da década de 60. Porém, o trabalho desenvolvido enquanto cinegrafista documental da Prefeitura de São Paulo, entre os anos de 1930 e 1940, também foi pouco estudado.

Esse homem de câmeras é um outro exemplo de “caçador de imagens” que, por meio das vias da fotografia e do cinema, também alargou a sua experiência fílmica. Ele ajudou a fundar o II Clube de Cinema de São Paulo, no final da década de 1940, mesmo período que começou a dedicar-se à crítica cinematográfica, colaborando para as colunas especializadas dos jornais *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo* e para a revista *Anhembi*.⁸

Diante das poucas produções ficcionais paulistas na década de 1940, o próprio B. J. Duarte em 1949 chegou a afirmar que “o cinema nacional é coisa que não existe” [*sic*]. Além de desconsiderar a produção documental do período, ignorou também os ficcionais da Atlântida no Rio de Janeiro. Adiante, no mesmo tempo, ameniza as críticas ao considerar que, até os anos 50, “o curta-metragem brasileiro, embora importante [...] é revelador de diversos aspectos de sociedade e da produção cinematográfica, [mas] não é um cinema crítico” (DUARTE, 24/05/1949).

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

Mas, por meio do cinema silencioso, homens e mulheres nas primeiras décadas do século XX puderam conhecer novas representações e perspectivas da cidade de São Paulo, antes visualizadas apenas nos jornais e fotografias. Em parte, isso foi possível graças às imagens em movimento, capturadas e traduzidas pelos “caçadores de imagens” e cavadores das primeiras décadas do cinema paulista.

Referências

ACABARAM-SE os otários. Direção de Luiz de Barros. Produção de Vicctor del Picchia. São Paulo, 1929.

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2008.

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

CENTENÁRIO da Independência do Brasil. Direção de Francisco de Almeida Fleming. São Paulo: Rossi Filmes, 1922.

CINEMATECA Brasileira. *Site*. Brasília: Ministério da Cultura, s/d. Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br>>.

CINEARTE. Rio de Janeiro, 23 jun. 1926.

CINEARTE. Rio de Janeiro, 02 jul. 1930.

CINEARTE. Rio de Janeiro, 23 maio 1929.

CINEARTE. Rio de Janeiro, v. 9, n. 397, 15 ago. 1934.

COLUNISTA de São Paulo. *Cinearte*. Rio de Janeiro, v. IV, v. 4, n. 149, 1929.

COMO se faz um jornal. Direção de Willian Gericke. São Paulo, 1935.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema*. Espetáculo, narração, domesticação. 2 ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

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

DENTE de Ouro. Direção de Paulo Trincheira. Argumento de Menotti del Picchia. São Paulo, 1923.

DIÁRIO DA NOITE. São Paulo, 3 dez. 1929.

DO RIO a São Paulo para casar. Direção de José Medina. Fotografia de Gilberto Rossi. São Paulo: Rossi Filmes, 1922.

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

DUARTE, Benedito Junqueira. Da inexistência do cinema nacional. *Jornal O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 maio 1949.

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

FOLHA DA MANHÃ, 13 mar. 1928.

FOLHA DA MANHÃ, 28 out. 1931.

FOLHA DA NOITE, 02 ago. 1922.

FOLHETO da Rossi Atualidades. São Paulo: Liceu de Artes e Ofícios, 1926.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema*. O caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Embrafilme, 1981.

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

GUNNING, Tom; GAUDREAU, André. *Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma? Histoire du cinéma*. Nouvelles approches. Paris: Publications de la Sorbonne, 1989.

MACHADO JÚNIOR, Rubens. São Paulo e o seu cinema: para uma história das manifestações cinematográficas paulistanas (1889-1954). In: PORTA, Paula (org.). *História da cidade de São Paulo*. A cidade no Império. v. 2. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 456-505.

MESSALINA. Direção de Luiz de Barros. Fotografia de Luiz de Barros e Victor del Picchia. São Paulo, 1930.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. Urbe industrializada: o modernismo e a pauliceia como ícone da brasilidade. *Revista Brasileira de História*, v. 21, n. 42, p. 436, 2001.

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

ROSSI Atualidades, n. 158. São Paulo: Rossi Filmes, 1928.

SALIBA, Maria Eneida Fachini. *Cinema contra cinema*. O cinema educativo de Canuto Mendes (1922 -1931). São Paulo: Annablume, 2003.

SAMUEL, Raphael. Teatro de memória. *Projeto História*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduandos em História do Departamento da PUC-SP, São Paulo, n. 14, p. 41-45, fev. 1997.

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

SÃO PAULO de ontem (1863) ... e São Paulo de hoje (1943). Direção de B. J. Duarte. São Paulo, 1942.

SÃO PAULO, a symphonia da metrópole. Produção de Rodolpho Rex Lustig e Adalberto Kemeny. São Paulo: Rex Filme, 1929.

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

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

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

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

VÍCIO e beleza. Direção de Antonio Tibiriça. Argumento de Vicctor del Picchia. São Paulo, 1926.

XAVIER Ismael. *Sétima arte: um culto moderno, o idealismo estético e o cinema*. São Paulo, 1978.

Notas

¹ Tom Gunning (nos Estados Unidos) e Flávia Cesarino Costa (no Brasil) são pesquisadores que formularam importantes pressupostos para entender as especificidades do chamado “Primeiro Cinema”. Os estudos desses pesquisadores tendem a refutar a ideia de “cinema primitivo”, desconstruindo análises teleológicas que retratam uma pretensa evolução dos primeiros filmes (final do século XIX-1915) até os primeiros documentários.

² Expressão do cinegrafista italiano Gilberto Rossi, em depoimento concedido à historiadora Maria Rita Galvão.

³ A participação de Guilherme de Almeida na produção do filme *O Estado de S. Paulo* (1935) foi identificada no site da Cinemateca Brasileira e no Catálogo da Mostra de Cinema Paulista, produzido pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, em 1997.

⁴ Depoimento de Adalberto Kemeny concedido a Maria Rita Galvão (GALVÃO, 1975, p. 163).

⁵ Adalberto Kemeny, em depoimento a Maria Rita Galvão, comentou aspectos da sociedade comercial que ele e Rodolpho Rex Lustig fizeram com Gilberto Rossi, a *Rossi-Rex Filmes*, que durou de 1933 a 1938 (GALVÃO, 1975, p. 163).

⁶ O governo municipal de São Paulo enxergou a potencialidade da preservação e criação de imagens (fotografias, álbuns e filmes) e resolveu criar um setor de iconografia no então Departamento de Cultura. Cf. SANTOS, 2011.

⁷ Estou desenvolvendo no pós-doutorado a pesquisa “Análise da produção fílmica de Benedito Junqueira Duarte para a Prefeitura Municipal de São Paulo (1938-1957)”, que tem por objetivo analisar os filmes de propaganda produzidos pelo cinegrafista Benedito Junqueira Duarte para a Prefeitura Municipal de São Paulo entre os anos de 1938 e 1957. Ao mesmo tempo, é de meu interesse identificar a recepção dos críticos de cinema em relação a essa produção institucional.

⁸ O historiador Afrânio Mendes Catani mapeou e analisou a atuação do trabalho de crítico de cinema desempenhado por B. J. Duarte na revista *Anhembi*. Cf. CATANI, 1991.

Márcia Juliana Santos. Pós-doutoranda em História na Universidade de São Paulo – USP. Departamento de História – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Av. Professor Lineu Prestes, 338, Cidade Universitária, Butantã – CEP 05508-000 – São Paulo/SP.

Recebido em 10/11/2014

Aprovado em 18/05/2015