

Cinema e o espaço crítico-literário: o papel das revistas ilustradas na formação do público leitor/espectador

Cinema and the critical-literary space: the role of illustrated
magazines in the formation of the reader / viewer audience

Tatiana de Carvalho Castro¹

Resumo

Este trabalho discute a formação do público leitor/espectador do início do século XX e o papel mediador da revista especializada em cinema *Cinearte* neste processo. É abordado o espaço de difusão do cinema brasileiro dentro da coluna “Cinema Brasileiro” e a função intelectual na ação de melhoramento do produto visual brasileiro em conjunto com uma ampliação do espaço crítico-literário aos autores dentro do periódico. É discutido também a trajetória da revista e como ela integrou os espaços de circulação de impressos e de ideias dentro de um Brasil que foi de 1927 a 1942.

Palavras-Chave: Cinearte, Cinema Brasileiro, Imprensa brasileira, Cinema.

Abstract

This paper discusses the formation of the reader / viewer audience at the beginning of the 20th century and the mediating role of the magazine specialized in cinema *Cinearte* in this process. The space for the diffusion of Brazilian cinema is addressed within the column “Cinema Brasileiro” and the intellectual function in the action of improving the Brazilian visual product together with an expansion of the critical-literary space for authors within the periodical. It is also discussed the trajectory of the magazine and how it integrated the spaces for the circulation of impressions and ideas within a Brazil that went from 1927 to 1942.

Key Words: Cinearte, Brazilian Cinema, Brazilian Press, Cinema.

1

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre em História por esta mesma instituição. Desenvolve pesquisa em História Contemporânea com ênfase em História, Cinema e Cultura. Atualmente estuda as relações entre imprensa, escrita e produção cinematográfica do início do século XX. Integra os seguintes laboratórios de pesquisa: ESCRITAS: Escritas da História/Historiografias do Sul – UFF; LEGES Laboratório de Estudos de Gênero e Subjetividades UFF. Email: tccastro6@gmail.com



1. Cinearte e o seu papel ativo

No início dos anos 1900, Olavo Bilac e João do Rio, dois dos mais destacados cronistas brasileiros, escreveram crônicas voltadas para o cinema, enfatizando, particularmente, a conectividade do filme com a contemporaneidade. Em uma de suas crônicas, intitulada “*moléstia da época*”, escrita em 1906, Olavo Bilac destacou os caminhos do filme com “*os tempos atuais*”, e o mesmo foi feito por João do Rio em 1909, argumentando sobre a vida moderna após o cinema. João do Rio chegou a elaborar uma coleção de crônicas em 1909, com o título de “*Cinematógrafo de Letras*” destacando o potencial da crônica e do cinema para documentar o novo e moderno século XX.²

Esta relação entre as revistas ilustradas, a comunidade intelectual e a formação do leitor também como espectador foi posteriormente intensificada nos anos 1920, com o avanço das publicações de revistas exclusivamente destinadas aos temas cinematográficos.

A revista *Cinearte* foi um desses periódicos especializados. Apresentou um espaço de ligação entre autor, leitor e obra, favorecendo o desenvolvimento de uma cinematografia brasileira ainda mais significativa.³ *Cinearte* surgiu em março de 1926 e trouxe na capa da sua primeira edição a atriz Norma Talmadge. Simbolicamente, *Cinearte* e Norma possuía um curso comum, ambas ascenderam no universo público nos anos 1920. Um ano antes, Norma estrelara no filme *The Lady* (Frank Borzage, 1925), um melodrama estadunidense que narrava a trajetória de vida de uma jovem mãe, cujo marido morre deixando-a sem nenhuma proteção e precisando salvar a vida do pequeno filho. Personagens como Norma Talmadge e enredos como o filme *The Lady* passaram a compor uma considerável parte de toda revista.

O contexto brasileiro daquele momento era marcado por transformações nas estruturas do sistema de produção de bens simbólicos⁴, o que fazia do cinema um agente modelador cultural. As representações construídas e trabalhadas no cinema passaram a interferir cada vez mais no comportamento social. O cinema, como ferramenta, era capaz, na opinião de seus agentes, de “modernizar” um indivíduo. A *Cinearte* apareceu neste contexto como uma extensão do processo de difusão cultural. Marcado

2

Para entender melhor a relação entre o cinema dos anos 1900 e a literatura ver: CONDE, Maite. *Consuming Visions: Cinema, Writing, and Modernity in Rio de Janeiro*. Virginia EUA: University of Virginia Press, 2011.

3

Existiram outras diversas revistas direcionadas ao cinema, mas enfatizamos *Cinearte* em consideração a sua atenção séria ao espaço de industrialização do cinema brasileiro.

4

Data do início do século XX a intensa produção de publicidades e o uso das imagens (fotografia, cinema e revistas ilustradas). Este conjunto pode responder a um dos bens simbólicos de maior difusão na construção do campo cultural da época. O uso da comunicação e do conteúdo visual foi importante para a construção de uma identidade visual e de mercado no pós-primeira guerra. Essa identidade foi representada e vendida pelo cinema. Nos EUA construiu-se um cinema de caráter melodramático hollywoodiano. Na Europa, apareceu o cinema de caráter vanguardista e neorealista, como o cinema italiano e francês. Contabilizou também o cinema expressionista alemão. Neste caso, o espectador e o leitor de revistas ilustradas aparecem como os produtores de bens simbólicos. Estes símbolos, por outro lado, correspondem às estratégias de dominação. Passam a ser “sistemas simbólicos”, que segundo Bourdieu, “*cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre a outra (...)*.” Neste caso, a produção de bens simbólicos (o cinema e as revistas ilustradas) direcionavam o leitor/espectador brasileiro para as produções estrangeiras. Consumindo e produzindo símbolos com base no campo cultural estadunidense e europeu. VER: BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, [s.d.], p. 11. Para um aprofundamento nas relações entre produção cultural e artística e seu aporte simbólico, VER: BOURDIEU, Pierre. *Modos de produção e modos de percepção artísticos*. In: BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Perspectiva, 2007, p. 269.



Cinema e o espaço crítico-literário: o papel das revistas ilustradas na formação do público leitor/espectador
Tatiana de Carvalho Castro

pela circulação imagética, os primeiros anos do século XX não encontrou maneira mais eficiente de construir suas representações. A princípio, a fotografia, em seguida o cinema e as revistas ilustradas transformaram a sociedade do século XX em uma sociedade consumidora de símbolos, corpos e representações visuais.

A fotografia e as revistas ilustradas possuíam uma responsabilidade de caráter histórico. Hoje conseguimos identificar a personagem capa de *Cinearte* por meio da fotografia e sua permanência no curso da história. As revistas ilustradas propagavam essas fotografias, constituindo hoje fontes e materiais iconográficos que evidenciam os questionamentos e comportamentos sociais e culturais da época. A *Cinearte* formou também um público que considero como leitor/espectador, pois para ele, a *Cinearte* desempenhava um papel quase pedagógico, ensinando ao público as técnicas do cinema⁵; a importância artística do filme⁶; a vida e os costumes das estrelas e dos galãs⁷. As informações faziam corresponder as telas e as páginas das revistas. O leitor transformava-se no espectador quando comprava um bilhete de cinema. Com o espectador ou espectadora, *Cinearte* fornecia as fotografias e a infinita capacidade deste mesmo fã de voltar, sempre que desejar, na imagem do seu ator e atriz preferido.

Essa relação bilateral favorecia a circulação das revistas e dos filmes. Para além das relações leitor/espectador, *Cinearte* também abriu um espaço de novas ideias, construindo autores. Como dizia Sartre (1970) ao pensar a capacidade subjetiva do processo de escrita, a leitura faz parte de um processo ativo, “o leitor inventa tudo em um perpétuo ir além da coisa escrita.”⁸ Enquanto material de circulação, *Cinearte* fornecia um texto que seria apropriado criativamente pelo consumidor, a leitura das páginas iam além da revista e projetavam-se nas telas. É no cinema que o leitor/espectador realizava uma nova leitura, a das representações visuais.

Pensar esse “processo ativo” nas revistas especializadas em cinema nos permitem também entender a capacidade de formação e de circulação do campo cinematográfico. Por meio delas, o cinema se fez presente no interior de uma categoria institucionalizada e intelectual, que não apenas escrevia sobre filmes, fornecia também uma sinopse ou curiosidades do ecrã, por exemplo. No espaço dessas revistas ocorriam escritas de

5

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre em História por esta mesma instituição. Desenvolve pesquisa em História Contemporânea com ênfase em História, Cinema e Cultura. Atualmente estuda as relações entre imprensa, escrita e produção cinematográfica do início do século XX. Integra os seguintes laboratórios de pesquisa: ESCRITAS: Escritas da História/Historiografias do Sul – UFF; LEGES Laboratório de Estudos de Gênero e Subjetividades UFF. Email: tccastro6@gmail.com

6

“O cinema, a verdadeira arte” foi um texto publicado na 4ª edição da revista para discutir a forma artística do filme. Para a sociedade dos anos 1920, o cinema deixava de ser o entretenimento vazio para contemplar o campo das artes. *Cinearte*, Rio de Janeiro, a. 1, n. 4, 24 de mar, 1926, p. 24.

7

Nas páginas de *Cinearte* é natural deparar-se com reportagens, fotografias e curiosidades voltadas para a vida pública de atrizes e atores. Na segunda edição da revista é possível acompanhar “um dia com as estrelas” especialmente concebido por Ruth Roland. O leitor/espectador acompanhava a rotina e a vivência dos astros. *Cinearte*, Rio de Janeiro, a. 1, n. 2, 10 de mar de 1926, p. 22.

8

SARTRE, 1970, p. 57 apud JURT, Joseph. A Descoberta do leitor, da estética da recepção à sociologia da recepção. In: MELLO, Celina Maria; G. F. Pedro Paulo; REIS, Sonia Cristina (org.). A palavra, o artista e a leitura – Homenagem a Théophile Gautier. Rio de Janeiro, Confraria do Vento, 2014, p. 30.



caráter abstrato como possíveis inovações linguística e artística para o melhoramento da construção fílmica.

Ainda no raciocínio da tese de Sartre, escrita e leitura constituem um mesmo processo e *Cinearte* pode ser lida como uma inegável fonte de entremeios autor, leitor e obra. A obra neste caso corresponde também ao próprio filme, material de grande valia para a revista. Foi por meio dos processos de recepção e apropriação que a leitura das revistas sobre cinema entrou na vida prática do leitor/espectador.

Imerso neste processo o "Cinema Brasileiro", com maiúsculas, ampliava seu espaço de construção. Como veículo de difusão e de modificação sociocultural, *Cinearte* separava páginas especiais para apresentar a produção nacional. Na sua primeira edição, discutiu a "Filmagem Brasileira" com João dos Santos Galvão.⁹ *Cinearte* apresentou ao leitor/espectador não apenas o nome Galvão como também informações sobre o cinema industrial em Campinas. Galvão foi um dos nomes mencionados na história do cinema brasileiro e a revista o descreveu como um autor indispensável para o progresso da arte cinematográfica:

Já vêem, pois, que havia certas razões para ouvir o Galvão, pois que devia dizer muita cousa interessante. Além de tudo J. S. Galvão é um estudioso da difficilima arte do Cinema, um observador do nosso pequeno meio industrial e um admirador sincero de tudo que se faz para organizar um Cinema nosso que é o maior interesse financeiro que o Brasil póde ter.¹⁰

Em sua fala, Galvão acentuou o otimismo de *Cinearte* em relação a um novo começo para o cinema brasileiro e comentou sobre o papel indispensável da revista neste processo:

O nosso cinema ha de vencer, pois o publico já nos vae prestando a atenção. E estará firme ao nosso lado, derrubando todo o pessimismo dos exhibidores, no dia em que lançarmos alguma cousa notavel. Reconheço, porém, e todos os que fazem films no Brasil não podem duvidar, que isso devemos a duas pessoas, encarregadas das melhores ou senão as unicas sessões de Cinema na nossa imprensa brasileira.¹¹

9

Este autor fez parte dos iniciadores do "verdadeiro cinema em Campinas", como é descrito nas páginas de *Cinearte*. Junto apareceu os nomes de Luiz A. Carneiro, Octacilio Fagundes, João Zarattini, Sebastião Garrido e Antonio Rivera. Para um estudo aprofundado do cinema em Campinas nos anos 1920 VER: SOUZA, Carlos Roberto Rodrigues de; GALVAO, Maria Rita Eliezer. Cinema em Campinas nos anos 20 ou uma Hollywood brasileira. 1979. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.

10

Filmagem Brasileira: Ouvindo J. S. Galvão. *Cinearte*, Rio de Janeiro, a. 1, n. 1, 3 de mar 1926, p. 7.

11

Ibidem.



Como difusor de conteúdo cultural, *Cinearte* efetuou um papel indispensável na formação de um espectador de cinema, que se transformava em leitor crítico e informado. Este mesmo leitor consumia novidades e informações do cinema estrangeiro e da formação do cinema brasileiro. Embates que serão discutidos nos demais capítulos desta dissertação, nos quais trataremos sobre o grande avanço do cinema estadunidense nas salas de cinema e a falta de recurso para o cinema brasileiro e sobre as estratégias de avanço na produção do filme brasileiro.

2. O “cinema brasileiro” e a comunidade intelectual em *Cinearte*

A história de *Cinearte* faz parte da trajetória da imprensa brasileira, criada no século XIX e já consolidada no início do século XX. Faz parte também do contexto social carioca e da modificação intelectual, considerada crucial devida às profundas reformas sociais. Inserida num contexto do uso das imagens e do crescimento na circulação periódica, o início do século XX é movido por uma sociedade consumidora de impressos.

Segundo Monica Velloso (2010), as revistas possuíam uma diferença estética e de funcionalidade em relação aos jornais:

[...] a revista é marcada por uma escrita dinâmica e reflexiva. É justamente por essa sua relação específica com a temporalidade que ela se distingue nitidamente do jornal. Se ambos se debruçam sobre um tempo acelerado, típico da cultura do modernismo, a revista não visa captar a atualidade imediata. Ela se esforça para torna-la objeto de reflexão. Pode-se concluir que é a imagem de uma escrita provisória, marcada pelo caráter inacabado, que diferencia a revista dos demais suportes de informação.¹²

Segundo Ângela de Castro Gomes (1999), identificar o campo de atuação intelectual, ou seja, de construção das ideias, possibilita compreender o espaço de circulação e o impacto do mesmo na estruturação da nova cultura carioca – de interesse para os intelectuais – e brasileira.¹³ A autora afirma que,

12

VELLOSO, Monica Pimenta. Revistas: um lugar estratégico no campo da comunicação. In: OLIVEIRA, Cláudia de. O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930. Rio de Janeiro, Garamond, 2010, p. 43.

13

GOMES, Ângela Maria de Castro. Essa gente do Rio...: modernismo e nacionalismo. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 11.



Cinema e o espaço crítico-literário: o papel das revistas ilustradas na formação do público leitor/espectador
Tatiana de Carvalho Castro

Ao mesmo tempo em que o contexto social da cidade do Rio de Janeiro iluminaria o tipo de organização dos intelectuais – quem eram; como se agrupavam; quando, onde e para que –, as características estético-políticas de sua produção situariam sua inserção num debate mais amplo, cujo cerne era a proposição de uma “nova” e “moderna” identidade nacional.¹⁴

O contexto de circulação de *Cinearte* correspondeu ao que para Gisela Taschner (1992) seria a fase de consolidação industrial, organização e reorganização empresarial, além da modernização tecnológica das revistas: “As gráficas dos jornais foram se separando das tipografias e adquirindo contornos mais industriais.”¹⁵

No Brasil do século XX a imprensa passaria do caráter “pequeno” para “grande” como aponta Nelson Sodré (1999).¹⁶ A circulação e a difusão de ideias alcançaram espaços cada vez mais rápidos com a formalização da imprensa e com os recursos visuais em ascensão.¹⁷

Nesse momento, pensar o espaço histórico e social do Rio de Janeiro, nos permite compreender como interligavam-se o consumo das revistas, o lugar de reprodução do conteúdo lido e a elaboração de comunidades intelectuais no cenário moderno.¹⁸ Segundo Ângela de Castro Gomes,

Nesta perspectiva, refletir sobre as características histórico-sociais de qualquer cidade é refletir sobre o amplo conjunto de condições que delinearão o ambiente cultural em que se moviam e se ‘comunicavam’ seus habitantes, fossem eles os chamados ‘homens comuns’, fossem, de forma especial, as elites políticas e intelectuais.¹⁹

A revista *Cinearte*, enquanto produto de construção simbólica, fez parte de um contexto urbano carioca que definiu a presença intelectual dividida entre uma servidão pública, por via do Estado, e da amplitude das ruas, como um reverso da primeira opção.²⁰ Ângela de Castro Gomes define da seguinte forma, o perfil do intelectual carioca no início do século XX:

(...) o perfil construído é o de um produtor de bens simbólicos que está marcado por uma dupla e contraditória inscrição social. De um lado, ele possuiria

14

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre em História por esta mesma instituição. Desenvolve pesquisa em História Contemporânea com ênfase em História, Cinema e Cultura. Atualmente estuda as relações entre imprensa, escrita e produção cinematográfica do início do século XX. Integra os seguintes laboratórios de pesquisa: ESCRITAS: Escritas da História/Historiografias do Sul – UFF; LEGES Laboratório de Estudos de G nero e Subjetividades UFF. Email: tccastro6@gmail.com

15

“O cinema, a verdadeira arte” foi um texto publicado na 4ª edição da revista para discutir a forma artística do filme. Para a sociedade dos anos 1920, o cinema deixava de ser o entretenimento vazio para contemplar o campo das artes. *Cinearte*, Rio de Janeiro, a. 1, n. 4, 24 de mar, 1926, p. 24.

16

SODRÉ, 1999, p. 261 apud OLIVEIRA, Rodrigo Santos de. A relação entre a história e a imprensa, breve história da imprensa e as origens da imprensa no Brasil (1808 – 1930). *Histori *, Rio Grande, 2, (3), 2011, p. 138.

17

OLIVEIRA, Rodrigo Santos de. A relação entre a história e a imprensa, breve história da imprensa e as origens da imprensa no Brasil (1808 – 1930). *Histori *, Rio Grande, 2, (3), 2011, p. 129.

18

Segundo Vera Lins, o modernismo surge no Rio de Janeiro como uma busca pela razão, os intelectuais simbolistas acreditavam no projeto moderno como um novo espaço de desenvolvimento da prática reflexiva, da técnica e da ciência. VER: LINS, Vera. Em revistas, o simbolismo e a virada de século. In: OLIVEIRA, Cláudia de. O moderno em revistas: representa es do Rio de Janeiro de 1890 a 1930. Rio de Janeiro, Garamond, 2010, p. 15.

19

GOMES, Ângela Maria de Castro. Op. cit., p. 23.

20

Segundo Vera Lins estes espaços correspondiam aos espaços bo mios, como os cafés, confeitarias e demais lugares que pudessem se reunir. LINS, Vera. Op. cit., p. 27.



Cinema e o espaço crítico-literário: o papel das revistas ilustradas na formação do público leitor/espectador
Tatiana de Carvalho Castro

um estreito vínculo com o Estado, pois seria com muita frequência um funcionário público, o que impregnaria de um misto de dependência, atração e desprezo por seu “patrão”. De outro, por não conseguir um grande reconhecimento social ou por não conseguir ascender às altas esferas do poder político, integrando e influenciando suas instituições de maneira profunda, acabaria por eleger a “rua” como seu *locus* de sociabilidade por excelência, tendo na vida boêmia e na convivência com a população marginal um de seus traços definidores.²¹

Neste sentido, a autora constrói uma reflexão que insere a comunidade intelectual carioca dentro do contexto de formação da identidade nacional brasileira. Questionar o campo de produção destes autores constitui no estudo de uma tradição intelectual e de um dado projeto cultural. Como entrou nesta linha reflexiva a contribuição de *Cinearte*? Obviamente no espaço literário promovido pelo próprio periódico. O grupo idealizador é claramente formado por mediadores culturais.²²

Cinearte não foi a primeira revista a tratar do universo cinematográfico. Outros periódicos destinavam algumas páginas para falar sobre filmes e a vida dos seus componentes.²³ O mapeamento feito por Taís Campelo Lucas (2005) mostra que a primeira revista a circular no Brasil, especializada no assunto, chamava-se *Cinema* e surgiu em 1913. Sua impressão era realizada em Paris e ela teve duração aproximada de um ano. Outras revistas antecederam também o surgimento de *Cinearte*, como *A fita* (1913), *Revista dos Cinemas* (1917), *Palcos e Telas* (1918), *Cine Revista* (1919), *A Tela e Artes e Artistas* (1920), *Telas e Ribaltas* e até mesmo *A Scena Muda* (1921) e a *Foto-Film* (1922).²⁴

Cinearte foi, como se disse, publicada pela editora Sociedade Anônima *O Malho*, considerada na época como uma grande detentora de parques gráficos do Brasil.²⁵ Responsável também pelas publicações *Tico-Tico*, *O Malho*, *Moda e Bordado*, *A Arte de Bordar*, e *Ilustração Brasileira*. S.A, *O Malho* era pertencente à Editora Pimenta de Mello.²⁶ A responsabilidade condutora de *Cinearte* ficou a encargo de Mario Behring, que podemos considerar neste contexto como um “intelectual-artista”,

21

GOMES, Ângela Maria de Castro.
Op. cit., p. 24.

22

Este conceito interfere na relação comunicação, circulação e produto social. Segundo Edmir Perrotti e Ivete Pieruccini (2014), mediação cultural constitui-se como uma intrínseca essencial viabilizando os sentidos. “Pode-se dizer, assim, que não há informação ou comunicação sem mediação.” VER: PERROTTI, Edmir; PIERUCCINI, Ivete. A mediação cultural como categoria autônoma. *Informação & Informação*, v. 19, n. 2, p. 01-22, 2014, p. 4.

23

Segundo Hernani Heffner, o primeiro periódico que abordava assuntos como cinema foi *Animatographo* em 1898. A revista *Selecta* era predominantemente de cinema e passou a circular em 1920. HEFFNER, Hernani. Pequena história dos periódicos de cinema no Brasil. *Revista Filme e Cultura*. 2012. Disponível em: <<http://archive.today/8GPx>>. Acesso em: 01 de mar de 2021.

24

LUCAS, Taís Campelo. *Cinearte: o cinema brasileiro em revistas (1926 – 1942)*. (Dissertação) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005, p. 57.

25

HAUSSEN, Luciana Fagundes. Cinema transnacional e tendências estéticas nas revistas brasileiras *Fon-Fon* e *Cinearte* (1927 a 1932). (Tese), PUC Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015, p. 52.

26

Editora fundada no ano de 1845 no Rio de Janeiro. O seu encerramento se deu no ano de 1937.



como salienta Ângela de Castro Gomes.²⁷ Ilustre autor que havia participado do surgimento da revista *Kosmos* (1904), periódico de circulação mensal, colorido, moderno e impressa em papel couché.

Mario Behring permaneceu na revista *Kosmos* até 1905, afastando-se devido à sobrecarga de trabalho. Jorge Schmidt, o proprietário, assumiria a direção. Contudo, Behring continuou colaborando com a revista, enviando textos sempre que possível. Behring também contribuiu para a revista *Careta*, cuja propriedade era, igualmente, de Jorge Schmidt.²⁸

No ano de 1919, em parceria com o jornalista Álvaro Moreyra, Behring assumiu o pseudônimo de "Roux-Sô" nas páginas da revista *Careta* e também a direção da recém-criada revista *Para Todos...* já integrada a Editora Pimenta de Mello.²⁹ Segundo Taís Lucas, Mario Behring, o primeiro nome associado a *Cinearte*, era amigo de Lima Barreto "e pertencia a uma geração de intelectuais chamados polígrafos: historiador, burocrata, jornalista, literato, crítico de cinema, etc."³⁰ Nas páginas de *Para Todos...*, Behring escreveu exclusivamente sobre o universo do cinema, com o pseudônimo O Operador.

Lançada aos sábados, *Para Todos...* foi uma das primeiras revistas de maior circulação de ilustrações e fotografias. As primeiras edições estiveram a cargo da Companhia Gráfica Brasileira³¹ e o seu número avulso em 1919 custava \$400 reis. Um preço significativo e acessível fazendo de *Para Todos...*, uma revista de consumo popular.

Quanto ao cinema, *Para Todos...*, exerceu a função que seria posteriormente realizada pela *Cinearte*. Curiosidade quanto às técnicas de produção; criação de roteiro; salas de cinema, criadas pelo Brasil e o mundo; a rotina e a vida de atores e atrizes e uma grande quantidade de fotografia que agradava os fãs e o leitor comum que buscava nas revistas a nova cultura visual.³²

27

O intelectual-artista precisava circular dentro do campo teórico da cultura e da produção artística e pensar formas de diálogo que essas expressões simbólicas refletiam a sociedade. GOMES, Ângela de Castro, 1999, p. 13 apud LUCAS, Taís Campelo, Op, Cit., p. 61.

28

Ibidem, p. 60.

29

Ibidem.

30

LUCAS, Taís Campelo. Op. cit., p. 61.

31

Refere-se a uma litografia e tipografia carioca que residia na rua 13 de Maio, 43.

32

A seção com o maior índice de discussão sobre cinema, nas primeiras edições de *Para Todos...*, recebeu o título de "Os que se distrahem e os que distrahem os outros". Na edição de número 4, *Para Todos* noticiou a ida de Delfim Moreira a uma sessão cinematográfica e relatou a importância de uma aprovação política aos filmes que deveriam ser exibidos ao público brasileiro. Segundo a reportagem, as fitas chegaram até os presidentes, mas com a expansão de salas de projeção na capital carioca, as fitas permaneceram dentro dos cinemas. *Para Todos...*, Rio de Janeiro, a. 1, n.4, 18 de jan de 1919, p. 22.



Imagem 1 Mary Pickford: *Para Todos...* subsequentemente *Cinearte* adotará esta estética em suas capas. *Para Todos...* Rio de Janeiro, a. 4, n. 160, 7 de jan de 1922. Disponível em: Anuário objdigital.bn.br. Acesso: 2 de mar de 2021.

Na década de 1920, *Para Todos...* já acrescentaria na sua apresentação o direcionamento da revista para o público espectador. “*Cinema Para Todos... Revista dedicada aos interesses da cinematographia*,”³³ registrou na edição que trouxe Mary Pickford como capa. Este número trouxe também uma reportagem sobre a trajetória de vida e artística da atriz canadense que destacou:

Uma linda senhora, de cabellos louros encaracolados, sentada na ampla varanda de uma casa, olhando attentamente para um valle maravilhoso que a rodeia... Será necessario dizer-vos o nome dessa moça? Talvez seja melhor. Evitará isso que fação conjucturas excusadas. E' nem mais nem menos, Mary Pickford, a discretêa sobre a vida no lar, especialmente a sua.³⁴

33

Para Todos...Rio de Janeiro, a. 4, n. 160, 7 de jan de 1922, p. 17.

34

Ibidem, p. 18.

A capa de *Para Todos...* esteve diretamente ligada à seção *Cinema Para Todos*. Considerando cada vez mais a cultura visual e a formação do leitor/espectador, *Para Todos...* respeitava a ascensão da sétima arte no mercado editorial e aproveitou para construir cada vez mais um grupo de leitores específicos. No início dos anos 1920, a seção *Cinema Para Todos...* construiu o protótipo da *Cinearte*. Além da vida nas salas de cinema, era possível saber quais os novos projetos da empresa Fox, quem estava deixando a Universal e as dicas de bons filmes seguido de um texto crítico e instrutivo.³⁵

Nas edições de 1923, *Para Todos...* também contou com a coluna "*Os filmes da Semana*"³⁶, responsável por dizer quais filmes seriam exibidos em determinadas salas de cinema. Como também a seção "*Questionário*" um espaço apropriado para correspondência com o público leitor, com foco exclusivo em assuntos cinematográficos.³⁷

Em 1923, sob o pseudônimo O Operador, passou a assinar também Adhemar Gonzaga. Carioca apaixonado por cinema desde muito novo, Adhemar Gonzaga entrou para o mundo intelectual e dos impressos em setembro de 1912, quando fundou *Colombo*, uma espécie de manuscrito ilustrado com desenhos de sua autoria. Sempre visando o universo do cinema, produziu textos e comentários sobre o cinema internacional e o cinema brasileiro.

Adhemar Gonzaga também participou de um cineclube, com o nome de Clube do Paredão. Fazia parte deste núcleo o seu amigo e idealizador, Pedro Lima. Apaixonados por cinema e ainda muito jovens, Gonzaga e Pedro Lima reuniram manuscritos amadores e independentes produzindo textos críticos sobre filmes. Os encontros do grupo aconteceram aos sábados no Cine Íris,³⁸ considerado o primeiro espaço profissional de Gonzaga com os filmes ainda em 1923 como publicista e criador de anúncios.

Enquanto as revistas especializadas interligaram a sua escrita com as principais companhias de distribuição de filmes que haviam recém-chegado ao Brasil (por volta de 1910), autores como Adhemar Gonzaga e Pedro Lima acreditaram que as revistas cinematográficas da época eram indiretamente compradas pelas empresas, favorecendo determinados filmes em detrimento de outros.

35

Na edição de n. 170, 1922, a seção Cinema Para Todos... já contava com colaboradores variados, possuía 4 páginas com os seguintes tópicos: "Nossa capa", uma breve descrição sobre o ator/atriz que constava nela. Informando qual ator/atriz que apareceria na capa da próxima edição. "Chronica" nesta edição com o título de "O início da estação cinematographica". Uma reportagem especial, e por fim, a indicação de um filme, com sua ficha técnica e um texto crítico. Para Todos... Rio de Janeiro, a. 4, n. 170, p. 22.

36

Os filmes da Semana. Para Todos... Rio de Janeiro, a. 5, n. 242, p. 4.

37

Nesta seção, o público leitor/espectador enviava questões aos Operadores. Em algumas edições é revelado até o endereço dos artistas. Questionário. Para Todos... Rio de Janeiro, a. 5, n. 242, p. 3.

38

LUCAS, Taís Campelo. Op. cit., p. 63.



Pedro Lima começou a sua vida no espaço cinematográfico como ator coadjuvante no filme *A Jóia Maldita* (Luiz de Barros, 1920) rodado em São Paulo, distribuído pela empresa Pátria Filme e produzido por Antônio Tibiriçá. Como autor, Pedro Lima contribuiu para as revistas *A Fita*, *Palcos e Telas* e *Fon-Fon*. Seu destaque aconteceu nas páginas da revista *Selecta*, com a seção criada em 1924 com o título de *Cinema no Brasil*.³⁹

Taís Lucas, em seu trabalho, cita diretamente Pedro Lima quando este afirma que

Antes da revista *Cinearte* já existia uma crítica honesta e verdadeira, mas constituía a minoria. A praxe era a seguinte: o crítico escrevia no jornal e, ao mesmo tempo, era publicista de uma companhia cinematográfica, fazendo comentários de acordo com o valor comercial dos filmes e com o sucesso de bilheteria. Era mais uma promoção do que uma orientação para o público. Então, nosso grupo de fãs passou a enviar noticiário para a imprensa. Tentando incrementar um ponto de vista puramente cinematográfico. *Palcos e Telas* tinha [Manoel] Cravo Jr., que dava um enfoque crítico às notícias. Em 1921, saiu o jornal *A Fita*, em que Amador Santelmo comentava cinema de uma maneira original: em apenas um versinho de quadro linhas. (...) ⁴⁰

A *Cinearte* surgiu como um projeto de expansão da coluna *Cinema Para Todos...* A princípio, o projeto estava nas mãos de Mario Behring, que já havia desenvolvido essa possibilidade dentro da empresa. O primeiro encontro de Gonzaga com Behring foi relatado pelo próprio Gonzaga como um episódio negativo. De todas as divergências, a oposição de Behring que mais incomodou Gonzaga foi a sua resistência em escrever sobre o cinema brasileiro.⁴¹

A historiografia do cinema brasileiro considera impreciso estabelecer um marco inicial para essa história. Constam hoje os primeiros atos de filmagens no Brasil como registros pessoais e obras de ficção. A técnica brasileira não acompanhou o processo norte-americano e europeu, contudo, constituiu-se um cinema brasileiro quando seus percursos entenderam a necessidade de legitimar o que se fazia por aqui.

39

HAUSSEN, Luciana Fagundes. Op. cit., p. 53.

40

OLIVEIRA, Vera Brandão, 1974, p. 6. Apud LUCAS, Taís Campelo. *Cinearte: o cinema brasileiro em revistas (1926 – 1942)*. (Dissertação) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005, p. 63.

41

LUCAS, Taís Campelo. Op. cit., p. 65.



Cinema e o espaço crítico-literário: o papel das revistas ilustradas na formação do público leitor/espectador
Tatiana de Carvalho Castro

José Inácio de Melo Souza (2004), ao levantar as imagens do passado carioca e paulista, acredita que o processo de apagamento, em decorrência do alto índice de filmes importados, aconteceu por consequência a um desenvolvimento periférico no setor econômico brasileiro que afetou o curso da evolução cinematográfica. Segundo este autor,

A tendência para a substituição dos produtos importados por manufaturas locais sempre existiu na economia brasileira dos séculos XIX e XX e, desse modo, o cinema, como atividade econômica, logo se inseriu dentro das regras do desenvolvimento capitalista periférico, sem, contudo, conseguir oferecer ao mercado um produto ficcional sofisticado em termos de fatura e narrativa. Assim como tinha acontecido nos cinemas metropolitanos até 1904-1905, as “atualidades locais”, os documentários e curtas-metragens sobre fatos ligados diretamente aos habitantes da cidade em que eram exibidos tais filmes, formavam a maior parte da produção.⁴²

Foi nos anos 1920 que os criadores de filmes no Brasil conheceram um meio de produção acessível, os filmes de “cavação” uma espécie de produção caseira que envolveu quase toda a família, amigos e conhecidos.⁴³ A inserção dos materiais fílmicos no meio burguês brasileiro facilitou cada vez mais o surgimento de novos nomes envolvidos no processo de construção do cinema brasileiro.

Quando o projeto de ampliação da coluna “*Cinema Para Todos...*” tomou espaço, isso no ano de 1925, o cinema brasileiro ganhou cada vez mais corporeidade e aglutinou técnicas e estudos com o intuito de igualar-se ao mercado de importação. Este setor de produção cultural ganhou seu devido espaço nas páginas de *Cinearte*, em março de 1926. Custando exatos 1\$000 em todo território nacional, *Cinearte* simbolicamente custava o mesmo que um ingresso nas salas de cinema no subúrbio.⁴⁴ Mario Behring e Adhemar Gonzaga constituíram a direção, a gerência ficou ao cargo de Léo Osorio.⁴⁵

Com o nascimento de *Cinearte*, a revista *Para Todos...* adotou uma nova personalidade, tirou o universo do cinema de suas capas, assumindo uma arte de caráter *Art Déco*⁴⁶ perdurando até o seu encerramento, na década de 1930. A partir deste momento, o leitor fã de cinema e de *Para Todos...* possuía um veículo de informação realmente especializado.

42

SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo, Editora Senac, 2004, p. 235.

43

Para um estudo mais aprofundado sobre o cinema de cavação e a popularização dos produtos de filmagens no contexto brasileiro dos anos 1920 VER: BLANK, Thais Continentino. *Cavação e cinema doméstico: rupturas e continuidades em imagens de família*. Revista *Significação*, São Paulo, v. 45, n. 50, p. 159-178, jul-dez. 2018.

44

LUCAS, Tais Campelo. Op. cit., p. 68.

45

Léo Osorio ficou no cargo até outubro de 1926, sendo substituído por Antônio A. Souza e Silva. LUCAS, Tais Campelo. Op. Cit., p. 72.

46

Este estilo artístico surgiu na França em meados da década de 1920 englobando as artes visuais, o design de produtos e a arquitetura. O seu reconhecimento enquanto movimento aconteceu posteriormente apenas na década de 1960. VER: PAPOCA, Agencia. O que foi e como surgiu o movimento Art Déco: arquitetura, design e artes plásticas. Laart, [s.l.], 2019. Disponível em: <https://laart.art.br/blog/art-deco/> Acesso: 4 de mar de 2021.



Cinema e o espaço crítico-literário: o papel das revistas ilustradas na formação do público leitor/espectador
Tatiana de Carvalho Castro

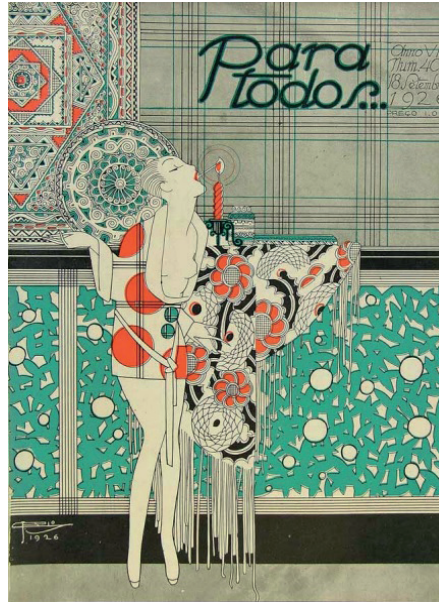


Imagem 2 Nova Capa de Para Todos: Estilo Art Déco, colorida e moderna. Para Todos... Rio de Janeiro, a. 8, n, 405, 10 de jun de 1926. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/para_todos/para_todos_192
Acesso: 3 de mar de 2021.



Imagem 3 Anita Stewart na capa de Cinearte: Revista Cinearte, Rio de Janeiro, a. 1, n. 32. 6 de out de 1926. Disponível em: <http://mls.bireme.br/> Acesso: 3 de mar de 2021.

Dentro de um percentual considerável, o cinema estrangeiro ocupou equivalente 80% da composição informativa da revista. Possuiu também, no seu interior, publicidades de cosméticos, lojas de roupas, venda de artigos de casa, salas de cinema e remédios. No sentido publicitário, *Cinearte* não se diferenciou das demais revistas em circulação.⁴⁷

No decorrer dos seus dezesseis anos de circulação, *Cinearte* dedicou um espaço exclusivo para o cinema brasileiro, com títulos variados como "Filmagem Brasileira", "Cinema Brasileiro" e "Cinema do Brasil". Essa seção foi de grande importância para o desenvolvimento de grupos criadores no país, considerando o sucesso de circulação da revista. Por meio dela o público leitor/espectador da época aproximou-se de um campo cinematográfico considerado inferior em relação ao cinema estrangeiro, mas de grande importância para o desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica nacional.

Com a *Cinearte* começou uma campanha pelo produto nacional. Começou aparecer uma série de reportagens valorizando o avanço das técnicas e das narrativas, deu destaque a capacidade artística brasileira em detrimento do produto estrangeiro. Aliado a produção nacional estava a coluna *A tela em revista*, um espaço reservado para avaliar o desempenho dos filmes. Por meio dela, muitos produtos nacionais saíram à frente de alguns filmes estrangeiros. Em abril de 1926, a coluna registrou:

Quem não terá visto muito peores films do que as mais inferiores produções brasileiras...e por maior preço? A nossa secção "A tela em revista", prova isso. Por que, então, deixar de assistir aos nossos films?⁴⁸

Em um outro fragmento, *Cinearte* realçou ao público que o cinema brasileiro vinha ganhando espaços de exibição.

Na primavera da vida", produção da Phebo-Sul America Film, de Cataguazes, foi exibida em Bello Horizonte, segundo telegrama da capital mineira, para a imprensa. Como se vê, os nossos filmes estão sendo exibidos.⁴⁹

A inserção cada vez mais sólida do público leitor/espectador no ambiente do cinema brasileiro fortaleceu seu espaço de recepção. Atuou na coluna *A tela em revista* Álvaro Rocha e Paulo Wanderley, nomes

47

Nas suas primeiras edições, *Cinearte* contou com um número muito pequeno de propagandas. Na edição de n. 5, 31 de mar de 1926, na contracapa apareceu os produtos "Perfume Gueldy" e "Leite de Colonia". Ambos voltados para o público feminino e para o universo da beleza. Dez anos depois, na edição de n. 428, 1 dez de 1936, *Cinearte* trouxe na contracapa uma publicidade variada como os livros e revistas ilustrados para crianças, O Tico- Tico, seguido de anúncios de remédios, material para bordado, utensílios domésticos, enxoval de bebês e para noivas. O que mostrou ser expressivamente feminino o público leitor de *Cinearte*.

48

Cinema Brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, a. 1, n. 6, 7 de abr de 1926, p. 3.

49

Ibidem



já mencionados anteriormente, membros do mesmo círculo social de Gonzaga e Lima. Assumiram o espaço de crítica e classificação. Assim como o Gonzaga, Rocha e Wanderley sempre estiveram inseridos no universo cinematográfico. Antes de integrar a *Cinearte*, haviam colaborado com textos nos periódicos *Palcos e Telas*, *Rio Jornal* e *Para Todos...*. Segundo Taís Lucas, Wanderley foi “considerado um dos pioneiros da análise opinativa nas avaliações sobre cinema.”⁵⁰

Em outra seção, com o título de “*carta ao Operador*”, o público leitor e os correspondentes fixos mantiveram correspondências durante todo o curso da revista. Assuntos diversos foram retratados e abordados, inclusive a polêmica do cinema brasileiro nas salas de exibição e o possível afastamento do espectador. Podemos constatar, no fragmento a seguir, que existiu por parte dos donos de cinema um receio no investimento do cinema brasileiro.

Cordiaes saudações. Alcansamos enfim a intraduzível ventura de possuir uma revista exclusivamente dedicada á arte cinematographica, empenhando-se outrosim, no delicado mister de despertar e desenvolver nesta formosa e garrida terra de Santa Cruz, o gosto, o entusiasmo e o interesse pelo cinema brasileiro, o meio mais facil e mais efficaz de que podemos lançar mão para tornar amplamente conhecido lá fóra, por longínquas e remotas plagas, o nosso bem amado torrão natal! Mas, em Juiz de Fóra, os empregarios por pouco caso ou falta de patriotismo, permanecem tíbios, indiferentes e receiam que, annunciando um film brasileiro, o publico volte as costas aos seus estabelecimentos.⁵¹

Em 1927, Pedro Lima assumiu a responsabilidade de coordenar as reportagens sobre o cinema brasileiro dentro de *Cinearte*. Transformou a maneira de escrever, incluindo mais fotografias, entrevistas e o texto de seus diretores, Pedro Lima se tornou o primeiro repórter especializado no tema.⁵² Nomes como Humberto Mauro⁵³ começaram a aparecer com mais frequência. A revista passou a mapear os principais nomes e as mais importantes companhias de cinema que atuavam no Brasil e a divulgá-las.

50

LUCAS, Taís Campelo. Op. cit., p. 70.

51

POLO, Mary. Cartas ao Operador. *Cinearte*, Rio de Janeiro, a.1, n. 8, 21 de abr de 1926, p. 34.

52

LUCAS, Taís Campelo. Op. Cit., p. 74.

53

Será enfatizado a sua atuação profissional a relação do seu nome com o cinema brasileiro no segundo capítulo deste trabalho.



Foi também no decorrer do ano 1927 que *Cinearte* começou a corporificar forças com os idealizadores do cinema brasileiro. Foi neste momento que aconteceu o surgimento, dentro do projeto “*Cinearte* pela filmografia brasileira”⁵⁴, do nome que alcançou um relevante destaque nos anos seguintes. Diferenciando os papéis de gênero e adquirindo a importância feminina no avanço do cinema brasileiro, Carmen Santos⁵⁵ apareceu pela primeira vez nas páginas de *Cinearte* na edição de número 50.⁵⁶

Contudo, foi num dos melhores contextos para o cinema carioca que Gonzaga e Pedro Lima romperam de vez as relações. Os problemas começaram aparecer no âmbito profissional. Em março de 1930, Gonzaga fundou a companhia cinematográfica Cinédia, e Pedro Lima passou a contribuir para o Diários Associados, com textos sobre cinema nos periódicos *O Jornal*, *Diário da Noite* e *O Cruzeiro*. Foi com a morte de Behring, em 1933, que Gonzaga assumiu sozinho a direção de *Cinearte*. No contexto dos anos 1930, *Cinearte* acompanhou o avanço das técnicas de cinema, abrindo novas seções, inclusive para falar do cinema sonoro.⁵⁷

Gonzaga deixou a direção de *Cinearte* em 1941, o que fez a revista sustentar-se por mais um ano apenas. Ele alegou que *Cinearte* prejudicava muito o funcionamento da Cinédia. Como uma companhia de cinema brasileiro, Cinédia conduziu a sua produção com muitos entraves, econômicos ou ligados à estreita circulação dos filmes nacionais. O público espectador brasileiro era muito relutante em relação aos filmes nacionais, causando uma reação reversa no leitor/espectador ao ver a *Cinearte* elevando os filmes da Cinédia. Segundo Gonzaga:

Cinearte prejudicava muito a Cinédia. Diziam que em minhas críticas falava muito, mas a Cinédia era aquela porcaria. Então metiam pau na Cinédia e em seus filmes, porque em Cinearte eu falava dos outros filmes. (...)

E a Cinédia prejudicava muito a Cinearte. Diziam “Você não pode ser sério porque faz propaganda da Cinédia.”⁵⁸

Cinearte encerrou sua jornada em julho de 1942, depois de construir em dezesseis anos um público leitor/espectador em contato e formação com o cinema brasileiro. É impossível pensar o cinema brasileiro, e o seu surgimento, sem relacioná-lo com o espaço escrito de *Cinearte*.

54

Filmagem Brasileira a união faz a força. *Cinearte*, Rio de Janeiro, a. 2, n. 50, 9 de fev de 1927, p. 4.

55

A atriz, produtora e diretora Carmen Santos é o nome efetivo desta dissertação, suas representações e a construção de sua autorrepresentação serão enfatizadas nos capítulos seguintes com o intuito de compreender a sua participação na construção do cinema brasileiro.

56

Filmagem Brasileira a união faz a força. *Cinearte*, Rio de Janeiro, a. 2, n. 50, 9 de fev de 1927, p. 4.

57

LUCAS, Tais Campelo. Op, Cit., p. 75.

58

GONZAGA, 1946 apud LUCAS, Tais Campelo. Op, Cit., p. 77.



Referências Bibliográficas

BLANK, Thais Continentino. Cavação e cinema doméstico: rupturas e continuidades em imagens de família. *Revista Significação*, São Paulo, v. 45, n. 50, p. 159-178, jul-dez. 2018.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, [s.d.].

CONDE, Maite. *Consuming Visions: Cinema, Writing, and Modernity in Rio de Janeiro*. Virginia EUA: University of Virginia Press, 2011.

GOMES, Ângela Maria de Castro. *Essa gente do Rio...: modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

HAUSSEN, Luciana Fagundes. *Cinema transnacional e tendências estéticas nas revistas brasileiras Fon-Fon e Cinearte (1927 a 1932)*. (Tese), PUC Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

HEFFNER, Hernani. Pequena história dos periódicos de cinema no Brasil. *Revista Filme e Cultura*. 2012. Disponível em: <<http://archive.today/8GPx>>. Acesso em: 01 de mar de 2021.

LUCAS, Taís Campelo. *Cinearte: o cinema brasileiro em revistas (1926 – 1942)*. (Dissertação) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

MELLO, Celina Maria; G. F. Pedro Paulo; REIS, Sonia Cristina (org.). *A palavra, o artista e a leitura – Homenagem a Théophile Gautier*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.

OLIVEIRA, Cláudia de. *O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

OLIVEIRA, Rodrigo Santos de. A relação entre a história e a imprensa, breve história da imprensa e as origens da imprensa no Brasil (1808 – 1930). *Historiæ*, Rio Grande, 2, (3), 2011.

PAPOCA, Agencia. O que foi e como surgiu o movimento Art Déco: arquitetura, design e artes plásticas. Laart, [s.l.], 2019. Disponível em: <https://laart.art.br/blog/art-deco/> Acesso: 4 de mar de 2021.



Cinema e o espaço crítico-literário: o papel das revistas ilustradas na formação do público leitor/espectador
Tatiana de Carvalho Castro

PERROTTI, Edmir; PIERUCCINI, Ivete. A mediação cultural como categoria autônoma. *Informação & Informação*, v. 19, n. 2, p. 01-22, 2014.

SOUZA, Carlos Roberto Rodrigues de; GALVAO, Maria Rita Eliezer. *Cinema em Campinas nos anos 20 ou uma Hollywood brasileira*. 1979. Universidade de São Paulo: [São Paulo], 1979.

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