

Figuras do amador na história do cinema brasileiro

Lila Silva Foster¹

Introdução

Em um anúncio dos anos 1920, Gilberto Rossi propagandeava os filmes de atualidades produzidos pela sua Rossi Film e convidava operadores cinematográficos, amadores ou profissionais, para que enviassem imagens de eventos locais que poderiam fazer parte dos seus cinejornais². Humberto Mauro³ rodou o seu primeiro filme, *Valadião, o Cratera* (1925), com uma câmara formato Pathé-Baby. Thomaz Farkas⁴, nos seus anos de Foto Cine Clube Bandeirante, participou de festivais internacionais de cinema amador em 1950 e 1951, numa incursão pelo cinema que antecede a produção dos filmes documentais da Caravana Farkas. Raymond Chauvin, um francês radicado no Brasil, a quem este artigo regressará, mais à frente, com mais pormenor, produziu mais de quatrocentos filmes amadores em Super 8, uma parcela deles tendo como tema central a defesa de um cinema amador, nas suas palavras, “um

¹ Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 05508-020 São Paulo, Brasil. Pesquisadora financiada pela FAPESP - Fundação de amparo à pesquisa do Estado de São Paulo.

² Gilberto Rossi (1882-1971), imigrante italiano, foi um dos pioneiros do cinema no Brasil. Dono de estúdio fotográfico na Itália, veio para o Brasil nos anos 1910, quando trabalhou como fotógrafo no interior do país até se estabelecer como cinegrafista em São Paulo. Produziu diversas ficções como *O segredo do Corcunda* (Alberto Traversa, 1924) e *Fragments da Vida* (José Medina, 1929) com o dinheiro obtido na sua atividade profissional na Rossi Film, produtora dos cinejornais Rossi Actualidades (Cinemateca Brasileira 2011).

³ Humberto Mauro (1897-1983) nasceu em Cataguases, Minas Gerais, onde realizou obras fundamentais do cinema silencioso brasileiro, como *Na primavera da vida* (1926) e *Brasa Dormida* (1929). Após o sucesso dos seus primeiros filmes, mudou-se para o Rio de Janeiro e integrou a equipe da produtora Cinédia, onde dirigiu *Ganga Bruta* (1933). Em 1936, passa a integrar a equipe do recém-criado INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo), instituição na qual produziu centenas de documentários educativos, muitos deles dedicados ao folclore musical brasileiro (Gomes 1974).

⁴ Thomaz Farkas (1924-2011) nasceu em Budapeste, Hungria, e imigrou para o Brasil em 1930. Seu pai, Desidério Farkas, foi dono da importante loja de materiais fotográficos, a Fotóptica, localizada no centro de São Paulo, um dos lugares de encontro dos fotógrafos amadores que criaram o Foto Clube Bandeirante, em 1939. Farkas desde cedo participou das atividades do clube, lugar onde o jovem pôde experimentar e discutir a arte fotográfica. Junto com outros fotógrafos como Geraldo de Barros, José Yalenti e German Lorca, foi responsável pela modernização artística da fotografia brasileira. Materializando um interesse pelo cinema desde adolescente, nos anos 1960 e 1970 produziu diversos documentários sobre o Brasil, vários deles realizados no Nordeste. A série ficou conhecida posteriormente como Caravana Farkas (Farkas 2006).

cinema autêntico, rudimentar, elementar e experimental”⁵. Tempos e demandas distintas expressas pelo mesmo termo, esses são apenas alguns exemplos de como o cine-amadorismo tomou forma em diferentes momentos da história do cinema brasileiro.

Como diversas cinematografias nacionais, a história do cinema amador brasileiro ainda se encontra em seus estágios iniciais de investigação. No âmbito acadêmico, pesquisas seminais foram desenvolvidas nos últimos anos, muitas delas vinculadas à questão do arquivo e ao interesse crescente por filmes domésticos na produção de documentários. Para além da questão historiográfica, o cinema amador é também uma cinematografia pequena e menos visível nos mais diversos sentidos. Os filmes em 16mm, super 8 e 9.5mm são mais facilmente dispensáveis, arquivos e cinematecas só conferiram mais atenção a sua catalogação nos últimos anos e poucas são as informações disponíveis sobre uma produção que circulava em ambientes domésticos ou circuitos alternativos. Apesar de ser uma figura presente na história do audiovisual, a questão do amador é sempre circundada por uma certa indefinição. Muitas são as acepções do amador, assim como as perspectivas de análises, o que se configura como uma confusão inevitável: o que é o amador, afinal?

Evidentemente, a produção amadora não é única e as tentativas de definição muitas vezes esbarram em contradições. Semanticamente, o “amador” denota “substâncias” diferentes, como o sujeito (aquele que filma), a forma do registro (o tipo de equipamento usado), o entendimento do senso-comum (trabalho mal feito) e a condição econômica (trabalho não remunerado). Na sua feição negativa, denota o mal feito, o não-profissional, o sem remuneração. Na sua faceta afirmativa, designa o trabalho livre, a liberdade de expressão, a criatividade, a espontaneidade.

O estabelecimento de distinções sobre o estatuto do amadorismo é um exercício constante da própria cultura amadora: textos e manifestos foram escritos em sua defesa, manuais e colunas especializadas investiram em criar tipologias e hierarquias. E é neste exercício constante de construção de negações, afirmações, distinções e fronteiras, um debate constante sobre os seus próprios fundamentos, que o amadorismo se constitui como questão e objeto de análise. Na tentativa de estabelecermos algumas diretrizes para pensarmos em figuras do amador no Brasil, buscaremos aqui delimitar as raízes históricas, centradas primeiramente na consolidação do amador na emergente cultura de

⁵ Acervo Raymond Chauvin. *Anotações pessoais e diários*. Museu da Comunicação Hipólito José da Costa. s/d. Todas as citações referentes ao cineasta foram retiradas de escritos que integram a coleção Raymond Chauvin, composta por documentos diversos como notícias de jornal, certificados de participação em festivais, anotações sobre processos de produção, investigações teóricas e notas pessoais. A coleção ainda não foi plenamente catalogada e tomamos as décadas de 1970 e 1980 como data aproximada dos diversos escritos.

massa⁶ no final do século XIX e início do XX, para compreendermos alguns contornos do cine-amadorismo no Brasil.

Dimensões históricas do amador

Pensar o cine-amadorismo significa articular a transformação cultural da modernidade, o mercado e o consumo de novas tecnologias que se expandem em sua dimensão internacional durante o século XX. A transformação do universo do trabalho e da esfera pública e, conseqüentemente, do lazer e da esfera privada, são variáveis importantes, assim como a influência quase inescapável da indústria do entretenimento e o seu impacto no imaginário social. São fatores complexos em sua natureza individual, porém indissociáveis para a compreensão da arte e da cultura no século XX, e o amador – o personagem e o conceito – absorve essas transformações.

Na “pré-história” da modernidade, a figura do amador já estava presente, primeiro nas academias artísticas, um círculo restrito no qual ele era um apreciador de arte dotado de um saber específico, e depois no exercício diletante da fotografia. A figura do cine-amador que surgiu no século XX foi fruto das fortes transformações da virada do século e herdou demandas que também perpassaram o cenário amador que lhe antecede. A invenção do cinema foi um acontecimento gerido e criado por amadores e cientistas diletantes, e esse diletantismo trará as marcas dessa transição ocorrida entre os séculos XIX e XX: a tradicional distinção entre o aristocrático e a nova cultura de massa.

A valorização do diletantismo continua uma tradição do século XIX, como aponta Laurance Allard em *L'amateur: une figure de la modernité esthétique* (1999). Com a autonomização da esfera artística, regulada por valores estéticos e práticos próprios, o amador designava a parte mais esclarecida do público consumidor de arte e os artistas diletantes que constituíam a elite das Academias de Belas Artes, um ambiente ainda muito restrito. A partir da criação de museus e da ampliação ao ensino da arte (um ideário da Revolução Francesa), um alargamento do que a autora chama de “esfera pública artística”, novos personagens surgem na esfera de produção e recepção artística, sendo o amador agora um apreciador ou praticante da arte sem possuir necessariamente um saber específico.

⁶ Renato Ortiz (1998) sinaliza para a existência de dois séculos XIX delimitados, primordialmente, por diferenças no tipo de produção industrial. A Segunda Revolução Industrial é marcada por inovações tecnológicas e a invenção de novos produtos - o telefone, o automóvel, o cinema, o telégrafo sem fio, o rádio, entre outros - que implicaram em fortes mudanças na esfera da cultura. No decorrer do século XX, tais inovações foram difundidas internacionalmente e se tornaram cada vez mais acessíveis e populares, como bem exemplifica a expansão da venda de equipamentos cine-amadores. A expressão cultura de massa se refere aqui a ampliação do acesso a esses bens culturais e a sua disseminação em escala mundial.

O desenvolvimento técnico-científico da fotografia demonstra muito bem como um campo cultural e artístico se alterou em função da industrialização dos seus meios de produção. Não por acaso, Renato Ortiz em *Cultura e modernidade: a França no século XIX* usou a fotografia, ao lado do folhetim, como exemplo das transformações da modernidade na França do século XIX. Entre o trabalho artesanal do daguerreótipo dos anos 1840, um objeto próximo da obra de arte e dotado de uma condição aurática, até as Kodaks de simples manuseio lançadas em 1888, o estatuto do profissional e do amador sofre diversas mudanças. Com o aumento do acesso da fotografia ao homem comum, donos de estúdios fotográficos e fotógrafos vinculados ao universo artístico buscaram formas de distinção conferindo novos contornos à problemática amadora. O artista buscou fugir do traço industrialista e massificado da imagem produzida pelo fotógrafo comum e valorizar a liberdade que provinha da atividade não remunerada e, portanto, não submetida ao gosto do consumidor, somente ao gênio criador. O profissional, por outro lado, agregou valor ao seu produto, incorporando traços artísticos que conferiam individualidade e estilo. Esses dois movimentos refletem o que Ortiz identifica como a contradição que atua no fulcro da modernidade estética:

Arte autônoma e mercado são elementos historicamente simultâneos e antagônicos. Como entender a relação entre esses termos? Essa discussão nos interessa na medida em que, historicamente, pela primeira vez, exprimem-se os conflitos entre cultura erudita e cultura popular de mercado. Tema permanente no debate sobre a cultura de massa (Ortiz 1998, 66).

A partir desse novo cenário, a fotografia e o cinema catalisaram a “mutação cultural” em curso na virada do século XIX para o XX, uma mudança gerida dentro do novo contexto da indústria do entretenimento. Detendo a sua análise da figura do amador e a sua transformação de um conhecedor vinculado ao universo elitista das artes até chegar ao amador comum, Allard (1999) indica as condições e efeitos de tais transformações:

O cinema tem sido muitas vezes descrito, merecidamente, como a arte emblemática da mutação cultural que aconteceu no século XX. Espetáculo popular produzido pelos “industriais do imaginário”, ele é de fato parte importante da “cultura do lazer” que marca uma nova fase da história da arte e da cultura. O amador torna-se um dos atores principais dessa “cultura do lazer” que é também uma cultura de massa (especialmente no caso do cinema). No entanto, é o desenvolvimento do espaço público estético, em especial a união entre a técnica e a indústria, adicionada aos traços constitutivos fundadores da especialização e da profissionalização, uma lógica exacerbada de divisão do trabalho, que trará uma mudança semântica na categoria amador (Allard 1999, 18)⁷.

⁷ Todas as traduções das citações são da autora.

No caso específico do cinema, no final do século XIX e começo do século XX, amadores e profissionais ainda não estavam tão distantes, sendo o desenvolvimento do cinema um resultado de pesquisa de amadores e de profissionais da imagem. Como aponta Creton, “os primeiros anos do cinematógrafo e a sua arqueologia são um lembrete de que a prática amadora e a profissional estavam entrelaçadas por uma interação produtiva” (1999, 154). No começo do século XX, cinegrafistas são ainda artesãos da imagem: filmam e processam os seus próprios materiais, dominam a técnica fotográfica a ponto de construir as suas próprias câmaras e equipamentos. A dimensão artesanal é evidente pela trajetória dos primeiros cinegrafistas brasileiros. O cinema era ainda produzido por cinegrafistas provenientes da prática fotográfica que registravam eventos locais, filmes de família e algumas ficções. Nos países desenvolvidos, a indústria ainda não havia se sedimentado nem estabelecido o grau de organização e monopólio assumido anos depois. O produto artesanal ainda tinha espaço em um mercado não dominado completamente pelo produto estrangeiro. O profissional ainda não está, portanto, tão dissociado do amador.

Com a rápida expansão do cinema e a sua transformação de um empreendimento científico em indústria de entretenimento, os critérios da profissionalização se alteram. Existe uma divisão da atividade cinematográfica em especialidades, assim como uma profissionalização dos sistemas de distribuição e exibição de filmes, cada vez mais centrados em grandes empresas. O profissional tornou-se aquele que domina a técnica, mas também faz da produção de filmes sua atividade comercial. Ter potencial de mercado significava também estar de acordo com o padrão da indústria. O profissional se torna assim um qualitativo. Por muito tempo, fazer cinema profissional será filmar como se filma na indústria norte-americana. Tal premissa marcará a experiência cineamadora de diversos clubes de cinema que, em busca de diferenciação do amador mais comum, investem no conhecimento técnico e no uso de normas do cinema narrativo.

Na esteira da especialização, o mercado de bens de consumo e aparatos cinematográficos também se segmenta com o lançamento dos sistemas de filmagem e projeção para amadores no começo dos anos 1920. De um lado, o aumento do número de praticantes da cinematografia doméstica exigiu do amador mais interessado uma afirmação distintiva, ressaltando que a sua prática é superior à do simples amador-consumidor, o pai de família que filma no fim de semana. O termo amador passa a significar tanto uma categoria de distinção - o Amador com “A” maiúsculo - assim como um qualitativo da imagem, na maioria das vezes pejorativo: imagem caseira, malfeita. No caso específico do cinema, surgirão mais outros parâmetros de diferenciação, como aquele que versa sobre a oposição entre um cinema mais normativo - o código hollywoodiano, suas técnicas de narração e sua hegemonia cultural - e um cinema mais experimental e mais livre, habitando as margens desse sistema. Entre a normatividade e a livre expressão, entre o desejo de

profissionalização e a sua recusa, o cinema amador habita um espaço potencialmente contraditório:

Em termos discursivos, o filme profissional e o filme amador difundem uma contradição potencialmente explosiva: o filme profissional significa a racionalização e especialização do trabalho assalariado e o controle econômico, enquanto o filme amador representa uma produção marginal, porém integrada, aprisionada à esfera privada.

A esfera pública constrói o filme amador como defesa contra a banalização do filme profissional; ele funciona, ao mesmo tempo, como um ideal ilusório de liberdade e como um mercado potencial de consumo para versões inferiores de ferramentas profissionais (Zimmermann 2005, 5).

Tal dinâmica é o que torna o conceito de amadorismo tão complexo e de difícil apreensão. Não por acaso, os exercícios de definição pautam o primeiro passo de muitas pesquisas dedicadas ao tema. Este é o esforço empreendido, por exemplo, por Roger Odin, no texto *La question de l'amateur*. No seu caso, a primeira clivagem é separar o uso do termo como um mero qualitativo – malfeito, precário ou feito com amor – da sua definição como uma prática artística e cultural. Após tal separação, o autor partirá de diversos espaços institucionais e sociais para compreender os posicionamentos enunciativos de seus atores, estabelecendo assim três lugares da prática amadora e suas respectivas características: o espaço familiar, o espaço dos clubes amadores e o espaço do cinema independente/experimental (Odin 1999, 48).

Baseando-se em observações muito precisas sobre filmes de família visionados, participação em clubes de amadores e a análise de obras de cineastas experimentais franceses, o autor estabelece características bem específicas de cada um desses universos. Em linhas gerais, o cineasta familiar é o amador típico: o cinema não é o seu *métier*, não possui formação ou conhecimentos específicos e produz especificamente sobre eventos familiares. Na maioria das vezes, é um homem/pai que capta as imagens, muitas vezes malfeitas. O que guia a feitura de filmes e a sua recepção é a afetividade, a memória e a coesão familiar.

De acordo com o autor, o cineasta vinculado a clubes e associações de amadores se posiciona como hierarquicamente superior ao cineasta familiar, já que busca a competência da técnica, o cinema bem feito e a apreensão do código cinematográfico. Categoria formada por profissionais liberais – médicos, engenheiros, dentistas, advogados – é uma classe conformista. Eles não almejam a profissionalização, mas sim fazer filmes bem acabados nos moldes dos filmes comerciais (*Ibid.*, 54). Por último, temos o grupo do cinema amador independente formado por artistas, militantes políticos, produtores culturais, professores e jovens. Contrapondo-se ao cineasta familiar e ao cine-clubista, ambos considerados conservadores, os seus meios de produção são alternativos e o discurso antissistêmico é acompanhado de experimentações formais e estéticas (*Ibid.*, 68).

De fato, esses espaços do cine-amadorismo são identificáveis em diversas cinematografias nacionais e servem para descrever, em linhas gerais, os discursos e os posicionamentos do amador. Mas, se adotarmos as definições um tanto precisas de Odin – ele não somente estabelece os espaços, mas caracteriza a forma dos filmes, o perfil social dos seus participantes e a ideologia de cada grupo –, muito facilmente cairemos em aporias ao pensarmos em determinadas coleções de filmes amadores e seus contextos nacionais.

No caso brasileiro, muitos cinegrafistas familiares, por exemplo, voltaram suas câmaras para a esfera pública, eventos e atividades acontecendo fora do âmbito doméstico. O cineasta familiar nem sempre era um desinteressado. As características técnicas da câmara eram um fator importante no momento da compra de equipamentos e um conhecimento básico de recursos de foco e fotometria eram necessários para o correto manuseio de equipamentos não automáticos, muito comuns entre os anos 1920 e 1940. As atividades e a composição social dos fotocine clubes também mudavam de acordo com os contextos nacionais e dos discursos acerca da profissionalização. No Brasil, o Foto Cine Clube Bandeirante, conservador em diversos aspectos, foi um espaço que possibilitou a emergência de uma geração de fotógrafos que revolucionou a fotografia brasileira e de cineastas experimentais como o mestre do cinema de animação Roberto Miller, um exemplo nacional da influência marcante de Norman McLaren no cinema experimental amador (Costa e Rodrigues 2004; Miller 1959).

É preciso reconhecer, no entanto, que as categorias elencadas por Odin nos ajudam a pensar em algumas configurações do cinema amador brasileiro. O filme de família, um dos gêneros mais recorrentes e estáveis da história do cinema, marcou o trabalho dos primeiros profissionais do cinema no Brasil, uma produção que sofreu mudanças estéticas com a chegada dos equipamentos amadores no país na década de 1920. Com o processo de segmentação do mercado de equipamentos, e a crescente popularização das câmaras amadoras, surgiram as associações e clubes de cinema para amadores, um grupo marcado pela necessidade de distinção, por uma busca de apreensão do código hollywoodiano e um diálogo com o cinema de gênero, mais marcadamente, o filme policial. O Super 8, lançado na década de 1960, e ainda mais popular, foi um novo instrumento de criação para artistas plásticos e cineastas experimentais.

Partindo das diversas formas de produção amadora analisaremos três coleções de filmes amadores depositados em arquivo públicos e cinematecas brasileiras: os filmes da família Alves de Lima depositados na Cinemateca Brasileira (São Paulo), as ficções amadoras da Cinemateca Capitólio (Porto Alegre) e a obra do cineasta experimental Raymond Chauvin, parte do acervo do Museu da Comunicação Hipólito José da Costa (Porto Alegre). Buscaremos, a partir dos filmes e do seu contexto de produção, refletir sobre algumas figuras do amador no cinema brasileiro.

O filme de família: memória, modernidade e o retrato de uma elite

Nos primeiros anos do cinema no Brasil, a produção de filmes de família atendia a uma elite em busca de distinção e álbuns de família mais modernos. Não é a intimidade que surge em filmes de família feitos por profissionais, mas os ritos sociais e a ostentação de propriedades e da tradição. Deste período, podemos destacar os filmes *Em família, reminiscências do passado: 1910-1914* dos Irmãos Botelho; *A Exma. Família Bueno Brandão em Belo Horizonte no dia 11 de Julho de 1913*, feito por Aristides Junqueira para Júlio Bueno Brandão, então Governador do Estado de Minas Gerais; *Caça à raposa* (1914), uma película de Antônio Campos produzido por encomenda para a família Penteado, no qual a elite paulistana encena um hábito típico da burguesia europeia.

O filme de família foi um dos gêneros cinematográficos explorados pelos pioneiros do cinema brasileiro e um importante nicho de mercado para uma economia cinematográfica ainda incipiente. Filmados por profissionais, o distanciamento na captação da imagem é evidente: a câmara em 35mm é fixa, os enquadramentos mais endurecidos; o que guia a feitura dessas imagens é a pose social. Os filmes domésticos da família Alves de Lima⁸, rodados em 16mm com uma câmara amadora provavelmente no final dos anos 1920 e início dos anos 1930, nos mostram uma outra dinâmica. O enquadramento formal cede lugar a uma câmara mais leve e mais próxima dos seus personagens, uma leveza possível com o uso das câmaras amadoras em 16mm.

O lançamento das câmaras Pathé-Baby (9.5mm) e da Cine-Kodak (16mm), em 1922 e 1923, respectivamente, foi um importante marco na consolidação da cinematografia para amadores. Os dois sistemas incluíam projetores e tinham como mote a filmagem em família, uma modernização da fotografia familiar. As famílias que podiam arcar com os altos custos dos equipamentos agora podiam filmar-se e se ver na tela de modo fácil e prático, como os dizeres da publicidade Kodak no Brasil presente na revista ilustrada *A Scena Muda* de 02 de agosto de 1928:

Uma nova sensação que milhões agora podem gozar. O filmar com o Cine-Kodak é tão simples como tirar instantâneos com uma Kodak. A sensação de guiar um automóvel em alta velocidade, ao milagre da radiotelefonia e televisão, adiciona-se agora a nova sensação de tirar películas e projetá-las em casa.

O cinema em casa e a possibilidade de fazer os seus próprios filmes também eram uma adição à nova dinâmica da modernidade, algo que a fotografia amadora, as Kodaks tão comentadas em jornais, já havia antecipado. É evidente nos filmes dos Alves de Lima que estamos tratando ainda de uma elite que podia arcar com os custos dos novos

⁸ A coleção de filmes domésticos da Família Alves de Lima é composta por diversos filmes 16mm rodados nos anos 1920 e 1930. Os filmes foram doados para a Cinemateca Brasileira por Nelita Alves de Lima, filha de Antoninho Alves de Lima, provável cinegrafista das imagens. Nelita aparece ainda criança em diversas imagens.

equipamentos disponíveis no mercado e dos processos de revelação. Existe um ar moderno, tanto pelo movimento de câmara – agora mais móvel e próxima dos retratados, capturando “de dentro” os momentos de diversão e lazer que substituem os ritos sociais – quanto pela interação entre o casal Alves de Lima e o seu grupo e amigos. O ar de leveza, de um desprendimento se faz presente nos filmetes divertidos, como uma pequena animação, os *closes* dos amigos sorridentes fazendo careta, o gole de cerveja, a brincadeira em grupo numa praia e o banho de mar. As casas na praia, na cidade e no campo são indícios das posses e de uma vida confortável, do carro disponível para as viagens no fim de semana e de um grupo em harmonia.

Existe também um transbordamento, o enquadramento tomado por corpos abraçados, todos em contato próximo uns com os outros, evocando uma aceitação do contato físico, e não uma ode aos bons costumes ou uma separação entre coisas que homens podem e mulheres não podem fazer. As mulheres não se escondem, somente quando a imagem que desejam para si não está de acordo com um rosto sem maquiagem, despreparado para as filmagens durante um acampamento ou um chá da tarde entre amigos íntimos. Elas posam, olham detidamente para aquele que filma, trocam beijos entre os amigos e plantam bananeira para a câmara. Esses homens e mulheres compartilhavam a atitude e o comportamento transformadores dos escritores modernistas e seu interesse pelo cinema, pelas novidades técnicas e pela vida cosmopolita. Essa aproximação se faz mais evidente quando pensamos no primeiro livro de Alcântara Machado, escritor modernista que intitulou as suas narrativas de viagem pela Europa com o nome de *Pathé-Baby*. O imaginário em torno da tecnologia amadora, sua mobilidade e capacidade de circulação pelos mais diferentes espaços, passando pelo lar, as ruas da cidade e as viagens turísticas, estão presentes nessas crônicas enviadas para o *Jornal do Commercio* entre março e novembro de 1925, período da sua viagem (Machado 1982).

Alguns dos lugares descritos pelo autor também foram visitados pelo casal Alves de Lima e amigos durante viagem pelo velho continente. As crônicas de *Pathé-Baby* descrevem os espaços e tornam centrais os tipos humanos, uma descrição que assume contornos realistas. Os filmes de viagem dos Alves de Lima, por outro lado, são tomados por planos abertos e panorâmicas de movimentos repetitivos que descrevem os sítios turísticos visitados. O filme de viagem amador, neste caso, busca registrar os lugares visitados, o interesse de um olhar móvel, que vai de um continente ao outro, e se movimenta pelos espaços, captando os detalhes da geografia e da arquitetura.

Para os Alves de Lima, a viagem para a Europa e os momentos entre amigos podem ter sido o preâmbulo da chegada da filha, uma passagem de tempo que, se não pode ser datada com precisão, é percebida pelas imagens que acompanham uma vida mais caseira. Nasce a filha do casal e a ela são dedicadas muitas sequências que acompanham o seu crescimento, a brincadeira no quintal, a babá que olha por ela. O ambi-

ente doméstico é agora privilegiado, o banho de sol das crianças na piscina, a boia em formato de jacaré, os vários cachorros e o papagaio de estimação. Neste período, as poucas cenas que são filmadas fora do âmbito familiar também funcionam como um indício da classe social da família: a hípica, o clube social, a fazenda e seus empregados.

São poucas as imagens que escapam ou destoam dessa harmonia familiar ou que trazem alguma construção de sentido mais intencional. O “outro”, seja de classe ou de alguém externo à família, aparece nas cenas de trabalhadores japoneses dançando em trajes típicos, mas de rostos sujos e sem sapato, nas quais percebemos a vida precária que levavam como imigrantes trabalhadores da lavoura de café. Em um outro trecho, no quintal de uma das casas da cidade, um homem branco e um homem negro munidos de suas luvas de boxe lutam de verdade, os dois claramente possuem conhecimento do esporte. O primeiro é Antoninho Alves de Lima, o provável cinegrafista dos filmes de família. O seu adversário é Harry, um profissional que, de acordo com depoimento de Jorge Alves de Lima, sobrinho de Antoninho, era “um negro muito sofisticado que o tio Antoninho pagava para bater” (Blank 2015, 162). Harry aparece em desvantagem, muito mais golpes são desferidos em seu rosto. A luta é filmada em velocidade normal e depois em câmara lenta, dando um efeito que acentua a derrota do adversário. No final, os dois posam lado a lado olhando para a câmara e, depois de um corte, o lutador negro mostra os seus músculos. Fica aqui uma sensação clara de luta combinada, uma pequena encenação de poder contratada para a câmara (Foster 2010).

Um pouco além do filme de recordação, a coleção Alves de Lima nos permite conhecer de forma mais próxima os ritos de uma família de elite vivendo em São Paulo nos anos 1920 e 1930. O cinema como um prolongamento da fotografia de recordação continuará com o desenvolvimento da tecnologia amadora, mas as câmaras mais acessíveis também possibilitaram que aficionados por cinema exercitassem a sua vontade de narrar e fazer filmes. Essa dimensão do amadorismo ficará mais clara através das atividades de clubes amadores.

A institucionalização do cinema amador: técnica e narração

Uma estrutura mais organizada de clubes de cinema e conectada com instituições internacionais surge, em 1946, com a inclusão do cinema no já tradicional Foto Clube Bandeirante, em São Paulo. O Bandeirante teve um importante papel no desenvolvimento da fotografia brasileira organizando salões, inspirando a criação de outros clubes e conectando amadores pelo país. A inclusão do cinema visava modernizar a estrutura do clube e acompanhava um movimento internacional, cuja tradição de clubes de cinema já estava bem sedimentada. As atividades cinematográficas do clube tomam fôlego com os primeiros festivais competitivos de cinema amador em 1951, período também marcado pelo surto industrialista no campo cinematográfico com a criação de diversas

companhias cinematográficas, como a Vera Cruz, a Maristela e a Multifilmes. Todas elas, em medidas diferentes, buscaram implementar o molde de industrialização do cinema norte-americano, trouxeram um grande afluxo de profissionais estrangeiros e contavam com o aporte financeiro da elite industrial paulista.

Nas seções dedicadas às notícias sobre o cinema amador publicadas no *Foto-Cine Boletim*, revista oficial do Foto Cine Clube Bandeirante, o padrão é o filme comercial e narrativo, um discurso técnico voltado para a construção de filmes ritmados que atraíssem o olhar do espectador. A defesa desta estética que alia técnica e efeito narrativo se evidencia na coluna “Planos de Filmagem” de Antonio da Silva Victor:

O amador que é observador e analisa com atenção o trabalho alheio ou mesmo as grandes produções do cinema comercial verifica, principalmente nessas últimas, como variam os diversos quadros de uma cena, provocando um constante exercício visual e, como é lógico, distraíndo melhor o espectador. (...) Em alguns casos, podemos verificar a razão verdadeira deste jogo de imagens. O cenário, pelo desenvolver da ação, exige a contínua alteração dos planos de filmagens, para assegurar o mesmo nível de vibração e atividade que a história está narrando. Portanto, essa permanente deslocação vai criando o ritmo verdadeiro do filme e acrescentando novos valores ao conjunto (1951, 10).

As notícias divulgadas incentivavam a produção de cineastas diletantes e conectavam as associações de amadores ao redor do Brasil; muitas delas surgiram sob a inspiração do Bandeirante. As notas sobre a criação de novas associações incluíam representantes em diversas cidades do país como Recife e Campinas e, em 1951, é anunciada a criação do Foto-Cine Clube Gaúcho (FCG), em Porto Alegre (Foster 2013).

O clube gaúcho foi criado no dia 3 de julho de 1951 por doze fotógrafos que faziam parte da Associação dos Fotógrafos Profissionais do Rio Grande do Sul. Membros do núcleo amador dentro de uma associação composta por profissionais, eles compartilhavam a necessidade de explorar a fotografia como expressão artística. Como as suas expectativas não coincidiam com o ambiente profissional da associação eles decidiram se tornar independentes. Já no seu lançamento, o clube incluiu o cinema dentre as suas atividades. Uma parte dos filmes ficcionais produzidos no contexto do clube integram a coleção de filmes amadores da Cinemateca Capitólio.

Uma amostra rara das variadas formas de produção amadora preservadas até o dia de hoje, a coleção é composta por filmes de animação, filmes de família, cinejornais amadores e ficções⁹. Os filmes ficcionais foram dirigidos, entre 1949 e 1962, por três realizadores diferentes: Fernando Moreira Machado, médico e cineasta amador, João

⁹ O pesquisador Glênio Póvoas foi o grande responsável pela prospecção desta coleção que foi contemplada pelo Programa de Restauro da Cinemateca Brasileira, edição 2007.

Carlos Caldasso e Moacyr Flores¹⁰, os dois últimos membros do Foto-Cine Clube Gaúcho.

A produção de narrativas cinematográficas é um passo além do mero registro, caso de *Passos na madrugada* (1949), de Fernando Moreira, e *O caso da joalheria* (1960), de João Carlos Caldasso. *Passos na madrugada* foi rodado durante os fins de semana na propriedade de amigos do médico Fernando Machado Moreira, em Porto Alegre, com algumas interrupções devido à gravidez de três de suas atrizes. Não podemos afirmar se Fernando Machado Moreira possuía alguma conexão com clubes de cinema, mas a sua perícia narrativa e a estrutura de produção indicam que o diretor devia ter contato com a literatura de manuais sobre cinematografia disponíveis na época, além de compartilhar um ideário de produção que tinha o filme comercial como referência.

Sob o nome de Estúdio Moinhos de Vento, um grupo de amigos se reuniu para contar uma intrincada história de assassinato e mistério que se passa na Vila Clara, uma residência suntuosa e com ares aristocráticos. Os letreiros iniciais trazem o nome da produtora e uma equipe com fotógrafo, roteirista, assistente de direção, cenografia e grande elenco. No filme, uma mulher, interpretada por Zilah Rosa de Moreira, convida um grupo de amigos para um fim de semana em Vila Clara. Paralelamente, descobrimos que seu noivo tem um caso com uma de suas amigas. Durante o fim de semana, o grupo pratica *croquet*, toma drinks e joga cartas sob o olhar cuidadoso do mordomo. Na calada da noite, os adúlteros se encontram e, quando todos acordam pela manhã, é descoberto o corpo da amante.

O conhecimento da técnica narrativa e uma grande dose de talento são evidentes pela linguagem e efeitos utilizados em um filme que dura aproximadamente trinta minutos. Sem som, como era de costume em produções rodadas em filme reversível 16mm por amadores, o diretor organiza a decupagem de forma extremamente efetiva, construindo o mistério na medida que permite que o espectador obtenha informações às quais os personagens não têm acesso. A referência ao filme *noir* é evidente, não só pela trama mas também pelos personagens: a mulher traída, o crime de motivação sexual, o investigador, o mordomo que tudo observa. A fotografia escura e os efeitos visuais incluem elipses temporais, como na cena do jantar em que um plano percorre a mesa posta e, com uma leve fusão, os pratos e os copos sujos mostram a passagem do tempo. As elipses se repetirão, como uma forma de narrativa puramente visual, e trucagens mais elaboradas como o plano giratório quando se inicia a narrativa em *flashback*.

¹⁰ As animações de Moacyr Flores duram aproximadamente um minuto e meio cada. Apesar de curtas, contam bem as suas histórias, que tratam de figuras do folclore e da cultura local, como os índios Charrua, influência da formação de Flores como historiador e pesquisador da cultura gaúcha.

Também dialogando com o gênero policial, *O caso da joalheria* é uma história de mistério e investigação policial na qual um grupo de bandidos planeja um assalto que acaba dando errado. Também sem banda sonora, o assassinato de um dos membros do gangue será contado a partir de quatro depoimentos – o líder do grupo, o vendedor da joalheria, a mulher de um dos bandidos e uma vizinha – sendo que cada testemunho revela um ponto de vista específico sobre os acontecimentos. A mulher novamente é a acusada de ter matado o seu parceiro, um crime em retaliação às agressões que sofreu. A narrativa complexa por vezes é difícil de acompanhar, uma ginástica narrativa que se ressentida da falta de trilha sonora. Mas o esquema montado também recorre a efeitos visuais como elipses, o uso de íris e a construção de um mistério que só somos capazes de resolver no final.

Filmados em décadas diferentes, final da década de 1940 e começos dos anos 1960, os dois filmes materializam a ambição de amadores na construção de ficções elaboradas que dialogavam com o cinema comercial, mais marcadamente os filmes policiais. Apesar dos seus traços de amadorismo – são visíveis, por exemplo, as marcas de durex em mudanças de planos ou sequências mais picotadas – os curtas possuem ritmo e conseguem a atenção do espectador. O mérito é inegável, um tipo de esforço que somente o conhecimento da linguagem e da técnica poderia alcançar. Outro amadorismo surgirá na década de 1970, menos pautado pela apreensão do código e mais pela possibilidade de expressão devido ao baixo custo e à facilidade de manuseio das bitolas de formato reduzido.

O cinema experimental: amador com “A” maiúsculo

No que tange às feições do amadorismo, o lançamento do Super 8 proporcionou um barateamento dos custos, aumentando assim o número de adeptos da produção amadora. No cenário das artes visuais, o filme se tornou uma matéria-prima viável. Para cineastas à margem dos sistemas oficiais de produção, a nova bitola tornava o fazer cinematográfico mais possível e também mais livre. Bastava comprar o filme, emprestar uma câmara, rodar, mandar para a revelação e no dia seguinte já era possível ter as imagens reveladas em mãos.

Em tempos de censura e forte cerceamento da produção cultural pela ditadura militar, o Super 8 configurou-se como uma alternativa tanto ao cinema vigente, marcado pela produção com forte financiamento do estado via a empresa estatal Embrafilme, quanto a um cinema radical como o Cinema Marginal¹¹, este produzido ainda em 35mm e

¹¹ Cinema Marginal é uma expressão que define a produção de cineastas diversos como Ozualdo Candeiras, Rogério Sganzerla, Julio Bressane, João Silvério Trevisan, entre outros, a partir do final dos anos 1960. Investindo em uma linguagem experimental e em filmes de baixo orçamento, os cineastas do Cinema Marginal radicalizaram a proposta estética do Cinema Novo e incorporaram ícones da cultura de massa – as revistas em quadrinhos, a música pop, o rádio e a televisão – em

com perspectiva, mesmo que mínima, de circulação nos cinemas comerciais. A produção superoitista era um cinema pequeno, uma realização que prescindia de equipes grandes e circulava em ambientes domésticos e festivais. Era um cinema amador em diversos sentidos: precário, com uma câmara próxima ao corpo, uma produção marcada também pela experiência pessoal, da filmagem de si, um retorno, em nova chave, ao filme doméstico.

Cineastas e artistas deram vazão a experimentos em tal suporte ao longo das décadas de 1970 e 1980 e as facetas deste experimentalismo foram muitas. Nas palavras do crítico e pesquisador Rubens Machado Jr., “debaixo deste guarda-chuva do cinema experimental cabe um pouco de tudo – filme de artista, *agit-prop*, cinema de poesia, amadorismo radical” (2011, 29). A produção de Raymond Chauvin data deste período.

Francês radicado no Brasil, Chauvin veio da cidade de Valréas, onde seu pai era fabricante de *champagne*, atividade que trouxe a família para o sul do Brasil em meados da década de 1950. Depois de trabalhar nas terras da família em Garibaldi, Rio Grande do Sul, muda para Porto Alegre para trabalhar como professor de literatura na Aliança Francesa. Cineasta Amador, com “A” maiúsculo, como ele mesmo definia, Chauvin pleiteava uma fuga do profissionalismo e do cinema convencional, estabelecendo como referências os salões literários e as artes plásticas.

Um prolífico produtor de imagens – aos sete anos já tinha decidido que queria fazer filmes – foi uma importante figura na cena cultural de Porto Alegre e de Santos, cidade onde também lecionou na Aliança Francesa nos primeiros anos da década de 1980. Em 1970, criou o conceito de *Cinéma de Salon*, sessões intimistas de cinema em Super 8 inspirados nos salões literários do século XIX. As projeções eram realizadas em salões ou ateliês e reuniam artistas e superoitistas que produziam um cinema “inútil”, na sua definição, um cinema sem amarras profissionais, centrado na criatividade e na exploração da película como matéria-prima. O público que participava das sessões assinava uma ata especial que incluía a lista de filmes projetados e a eleição do melhor filme da noite; não raras vezes ele presenteava os participantes dos salões com as suas produções em Super 8. De acordo com depoimentos de amigos e familiares, Chauvin teria feito mais de quatrocentos filmes. Somente uma pequena parte deste universo, vinte e oito rolos em Super 8, se encontra depositado no Museu da Comunicação Social Hipólito José da Costa, em Porto Alegre.

filmes que respondiam com ironia e angústia ao recrudescimento das forças repressivas no Brasil. Enquanto os caminhos do Cinema Novo apontavam para a necessidade de comunicação com o público, os cineastas marginais optaram por um caminho mais desafiador. Tal posição, no entanto, não significou uma negação do mercado, já que todos almejavam, em medidas diferentes, se inserir no circuito exibidor. Podemos citar *A margem* (Ozualdo Candeiras, 1967) e *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) como filmes emblemáticos deste movimento.

Como Chauvin filmava e editava no gatilho da câmara, a filmagem sendo também o momento da edição, seus filmes, na grande maioria das vezes, têm aproximadamente os três minutos da duração de um cartucho de Super 8. Os títulos dos seus curtas já expressam a autor-reflexividade sobre a condição do amadorismo e sua feição experimental: *Decadente n.4*¹², *Anticinema (?)*, *(Autorretrato n.4)*, *Iconoclasta* e *Dadaïsme n.2*. Nos filmes mais autorreflexivos, como *Café/Jornal* e *Anti-Cinema*, imagens de Chauvin em seu apartamento são entrecortadas por planos dos prédios da cidade vista pela janela ou com a mediação de vidros coloridos.

São as cartelas escritas à mão que trazem mais diretamente o caráter conceitual, esboçando através do texto o que nem sempre o diretor consegue com as formas e a linguagem: “Cinema: um jogo de aristocracia...”, “Decadentismo – Dadaísmo – Experimental”, “A mensagem do filme é simplesmente a realização do próprio filme”, “Reconduzir o cinema à sua mais simples e pura expressão”, “Um manifesto, o cunho do amador, um estilo, um gênero, cinema minimalista, cinema de iniciados, tudo é válido” e “Cinema: um jogo, não uma profissão”. É interessante notar como os letrados mostram uma relação muito consciente e afinada com a problemática amadora. *Café/Jornal*, um filme rodado na sala de seu apartamento, é definido como um filme “familiar”, as aspas numa clara alusão à domesticidade desviada de sua função original pelo intuito experimental do curta-metragem. A referência ao amador como um sujeito pertencente a uma classe restrita, que compartilha uma linguagem secreta, fica evidente pela definição do cinema como um jogo de aristocrata, uma atividade para iniciados. A negação de um cinema que se adaptaria aos ditames do mercado através da adesão à forma narrativa do cinema comercial está presente nos dizeres “não fazer cinema ‘como todo mundo’ e nem ‘para todo mundo’” (Chauvin [s/d]).



Imagem 1: *Decadentismo amador n.5*; Imagem 2: *Decadentismo amador n.5*; Imagem 3: *Autorretrato n.4*. © Bernadette Chauvin

¹² Não é possível datar precisamente o ano de produção dos filmes de Raymond Chauvin. Estimamos que todos eles foram produzidos no final da década de 1970 e na década de 1980.

É nesta autorreflexividade que reside a maior força dos filmes de Chauvin. Os letreiros são peças de um jogo e expressão de um cinema no qual o gesto do diretor/ator e o impulso de criar se basta. É um movimento de um amador mais livre da convenção narrativa e mais próximo das artes plásticas, tanto na sua referência direta ao dadaísmo, como na experimentação com a própria película, com os filmes pintados à mão ou com riscos na emulsão, caso de *Improviso* e *Transmutation n.2*. O fazer cinematográfico e a experiência do cinema têm a sua materialidade exposta em planos que mostram projetores em funcionamento, os truques com os vidros diante da lente e a câmara que filma uma outra câmara em ação. Durante as projeções, o cineasta por vezes fazia acompanhamentos musicais para os filmes que deviam ser como quadros em movimento, uma expansão do espaço tradicional do cinema que não se realiza mais na sala escura (*Ibid.* [s/d]). Depois de criar o *Cinéma de Salon*, Chauvin inventou o *Neo-Cinema*, também chamado de *Cinema-Pintura*. Pintados à mão, filmes em 35mm eram projetados de maneira horizontal por meio de um simples projetor de slides. O propósito do *Neo-Cinema* era mostrar na tela “outra coisa, cores e formas que passam como nuvens no céu, um convite ao sonho” (*Ibid.* [s/d]).

Chauvin também investia enorme energia em registrar a feitura dos seus filmes e formas alternativas de projeção. Nas suas anotações, descrevia suas técnicas de pintura, manuseio da película e formas de colagem, além de criar conceitos e nomenclaturas para os seus métodos, como, por exemplo, o Processo R-C-7, que “consiste em fazer o que chamo de 'filmes-papel' para projeções totalmente diferentes” ou o Processo R-C-8 (ou *Cine-Vidro*) “que é simplesmente colocar uma garrafa pintada (com ou sem água dentro) sobre um carrinho, no sentido horizontal, e com uma manivela, fazer a garrafa girar enquanto se empurra lentamente o carrinho, posto entre uma fonte de luz e uma objetiva” (*Ibid.* [s/d]).

Ativo na cena superoitista dos anos 1970 e 1980, o cineasta participou de diversos festivais, incluindo o Festival de Gramado, o Festival Nacional de Curta-Metragem do Rio de Janeiro e o Fescine – Festival Estadual do Cinema Menor de Porto Alegre. Quando o Super 8 perdia a sua força com a chegada do vídeo, Chauvin organizou, no Museu da Comunicação Social, as sessões “Manifesto Super 8”, com diversos cineastas de Porto Alegre.

No final dos anos 1980, o vídeo analógico assumiria o lugar como mídia amadora predominante. A mudança tecnológica pode ser vista como um novo marco na história da relação do amador com a imagem em movimento ao permitir tomadas cada vez mais longas e a presença constante do acompanhamento sonoro. Transformações culturais dotaram essas imagens de uma nova presença, com os vídeos amadores invadindo o espaço televisivo através de programas dedicados aos flagrantes das *candid câmaras* e das vídeo-cassetadas. Com o digital essa mudança será ainda mais profunda, as imagens amadoras produzidas

por pequenas câmaras portáteis ou celulares assumindo uma espécie de onipresença.

Ao contrário dos filmes aqui analisados, as novas imagens amadoras, agora captadas em digital, circulam em mídias sociais, sites de compartilhamento e telas de celulares, um espaço praticamente ilimitado se comparado às projeções domésticas ou em clubes de cinema. A materialidade dessas imagens também se dissolve no seu arquivamento virtual, sem uma perspectiva segura de como elas poderão ser vistas num futuro mais distante. A sua possível invisibilidade, no entanto, não se diferencia tanto da invisibilidade dos filmes amadores armazenados em arquivos reais. A investigação histórica aqui proposta buscou, antes de tudo, trazer a tona este conjunto de filmes que se encontram preservados em arquivos fílmicos brasileiros, mas que ainda não figuram como peças importantes da história do nosso cinema.

BIBLIOGRAFIA

- Allard, Laurence. 1999. "L'amateur: une figure de la modernité esthétique". *Communications* 68: 09-31.
- Blank, Thais. 2015. "Da tomada à retomada: origem e migração do cinema doméstico brasileiro". Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Chauvin, Raymond. s/d. "Anotações pessoais e diários". Acervo Raymond Chauvin. Museu da Comunicação Hipólito José da Costa, Porto Alegre.
- Cinemateca Brasileira. 2011. "Gilberto Rossi". In *Catálogo da V Jornada Brasileira de Cinema Silencioso*. São Paulo: Cinemateca Brasileira.
- Costa, Helouise; Rodrigues, Renato. 2004. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify.
- Creton, Laurent. 1999. "L'économie et les marchés de l'amateur". *Communications* 68:143-167.
- Foster, Lila. 2013. "Brazilian Amateur Cinema and Fictional Films from Foto-Cine Clube Gaúcho". In *Small-Gauge Storytelling: discovering the amateur fiction film*. editado por Ian Craven and Ryan Shand, 164-180. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- _____. 2010. "Filmes domésticos: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira". Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de São Carlos.

- Gomes, Paulo Emílio Salles. 1974. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinema-arte*. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo.
- Machado, Alcântara. 1982. *Pathé-Baby*. São Paulo: IMESP.
- Machado Júnior, Rubens. 2011. "O inchaço do presente: experimentalismo Super 8 nos anos 1970." *Filme Cultura* 54: 28-32.
- Miller, Roberto. 1959. "Cinema Abstrato". *Foto-Cine Boletim* 106: 21.
- Odin, Roger. 1999. "La question de l'amateur". *Communications* 68: 47-89.
- Ortiz, Renato. 1998. *Cultura e modernidade: a França no século XIX*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Victor, Antonio da Silva. 1951. "Planos de Filmagem". *Foto-Cine Boletim* 68: 10-13.
- Zimmermann, Patricia. 1995. *Reel families: a social history of amateur film*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press.

Recebido em 2015-12-31. Aceite para publicação em 2016-06-14.