

# IMPRENSA, PUBLICIDADE E O CINEMA DE HUMBERTO MAURO NOS ANOS 20

Ana Paula Spini<sup>1</sup>

**Resumo:** O objetivo deste texto é analisar o papel da publicidade veiculada na imprensa carioca na trajetória da companhia cinematográfica de Humberto Mauro, a Phebo Brasil Film, a partir de dois marcos: a entrega do prêmio de melhor filme brasileiro de 1927 a *Thesouro Perdido*, e a entrada dos filmes sonoros no mercado brasileiro de exibição.

**Palavras-chave:** Imprensa; Publicidade; Cinema.

***PRESS, ADVERTISING AND HUMBERTO MAURO CINEMA IN  
THE TWENTIES***

***Abstract:*** *This paper aims to analyze the role of advertising in the Rio de Janeiro press about the history of movie company Humberto*

---

<sup>1</sup> Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e docente da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). E-mail: <anapaula.spini@gmail.com>.

*Mauro, Phebo Brazil Film, from two historic limits: the Thesouro Perdido triumph as best brazilian 1927 film award, and the entry of sound films in the Brazilian exhibition market.*

**Keywords:** *Press; Advertising; Cinema.*

### **Introdução**

A imprensa desempenhou um papel fundamental na formação do hábito de ir ao cinema nas duas primeiras décadas do século XX, nos centros urbanos. Nos Estados Unidos, o sucesso do *star system* deveu-se, em grande parte, ao poder das *fan magazines* de produzir o estrelato com matérias sobre atores e atrizes que ditavam moda, comportamento e desejos de consumo. No Brasil, um grupo de redatores influentes na imprensa carioca, ao criar a revista especializada em cinema, a *Cinearte*, importou e adaptou o modelo de publicação que dava grande visibilidade aos filmes da costa oeste dos Estados Unidos. Contudo, ao mesmo tempo, a revista cumpria o papel de estimular a produção nacional à imagem de Hollywood e constituir o público para esta produção.<sup>2</sup> A retórica nacionalista foi largamente utilizada como apelo para a audiência aos filmes brasileiros, ainda que o estrangeirismo tenha alimentado, na década de 1920, o sonho do grupo de *Cinearte* de desenvolvimento do cinema industrial brasileiro.

---

<sup>2</sup> Sobre a revista *Cinearte* ver: GOMES, Paulo Emílio Salles Gomes. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974; XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978; LUCAS, Tais Campelo. *Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942)*. 2005. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2005.

Nos anos de 1920 o encontro de Adhemar Gonzaga, eminente editor da revista, e Humberto Mauro, um diretor novato do interior de Minas – que investiu nesta aproximação por meio de cartas e de contatos influentes – instilou esperanças no grupo *Cinearte* de concretização do projeto de cinema industrial no Brasil. Humberto Mauro incorporava em suas filmagens as sugestões de linguagem de Adhemar Gonzaga, e entrava para a rede de sociabilidade do grupo que definia os caminhos do cinema brasileiro da época. O prêmio concedido pela revista ao segundo filme de Humberto Mauro, *Thesouro Perdido*, foi a pedra de toque no objetivo de consagrar a Phebo Sul America Film como o futuro do cinema brasileiro.<sup>3</sup> As justificativas estéticas dadas por Pedro Lima – responsável pela coluna Cinema Brasileiro – para o prêmio mal disfarçavam o peso da escolha política definida por esta confluência entre a experiência da filmagem e o projeto de cinema do grupo *Cinearte*.

A revista, dirigida por Adhemar Gonzaga e Mário Bhering, teve grande importância na construção de um projeto para o cinema brasileiro nos anos de 1920, projetando-se como a grande referência para os diretores brasileiros do período e para os empresários que viam o cinema como uma indústria. Com uma seção fixa nas edições semanais, a *Filmagem Brasileira* – que a partir de novembro de 1927 passa a ser denominada como *Cinema Brasileiro* – constituía-se como um espaço de propaganda, incentivo, reivindicações e crítica ao cinema que estava sendo realizado no Brasil no período. Escrita por

---

<sup>3</sup> A Companhia foi fundada em 1925 na cidade de Cataguases.

Adhemar Gonzaga até janeiro de 1927, a partir de fevereiro daquele ano a seção passou a ser assinada por Pedro Lima, até então redator da revista *Selecta*.

Nesta seção pode-se verificar a grande recorrência de matérias, notícias, críticas e imagens sobre a Phebo Sul America Film – cujo nome foi mudado para Phebo Brasil Film no final de 1927 – suas produções, atores e atrizes, e sobre Humberto Mauro, seu diretor técnico, com quem os redatores da revista estabeleceram uma relação pautada no interesse mútuo pela implementação de uma indústria do cinema no Brasil. Neste sentido, a Phebo Sul America Film despontava na imprensa carioca, e especialmente em *Cinearte*, como uma grande promessa do cinema brasileiro.

O objetivo deste texto é analisar o papel da publicidade veiculada na imprensa carioca na trajetória da companhia cinematográfica de Humberto Mauro, a Phebo Brasil Film, a partir de dois marcos: a entrega do prêmio de melhor filme brasileiro de 1927 ao filme *Thesouro Perdido*, e a entrada dos filmes sonoros no mercado brasileiro de exibição. O primeiro marca a ascensão da Phebo Brasil Film no cenário da produção cinematográfica brasileira, com a chancela da influente *Cinearte*, e o segundo, o seu declínio. Foram mobilizados aqui, além dos números da revista *Cinearte*, os do jornal *Correio da Manhã*, que nos fornecem informações sobre a carreira de exibição dos filmes de Mauro nos anos de 1920 no Rio de Janeiro, bem como as salas de exibição em atividade da cidade no período, para que seja possível avaliar o mapa de exibição dos filmes no Rio de

Janeiro e o impacto da entrada dos filmes sonoros na carreira da Phebo Brasil Film.

Muito já foi escrito e pesquisado sobre a produção de Humberto Mauro nos anos de 1930 e 1940.<sup>4</sup> Para a década de 1920, contudo, a obra de Paulo Emílio Salles Gomes é a grande e única referência. O autor inaugura, em seu livro *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* os estudos sobre o cinema de Humberto Mauro, sendo uma referência fundamental e obrigatória não apenas para a compreensão da trajetória do diretor nos anos de 1920, como para os estudos sobre o cinema brasileiro que ganharam força a partir dos anos de 1970. Mobilizando uma vasta documentação entre missivas, depoimentos, e uma pesquisa rigorosa na seção da revista *Cinearte* dedicada ao cinema brasileiro e do jornal *O Cataguazes*, além do acesso pessoal que teve aos personagens principais envolvidos nesta história, o autor construiu uma narrativa que explicita os meandros da construção da carreira de Humberto Mauro nesse período.

Em um texto que deixa transparecer a análise realizada nas fronteiras entre os métodos da pesquisa histórica e da crítica de cinema, nem sempre o leitor tem à sua disposição dados precisos sobre as fontes que foram utilizadas para algumas das informações, talvez porque Paulo Emílio tenha tido acesso a um grande volume de depoimentos orais dos personagens relacionados à vida e à carreira de Humberto Mauro. Sua narrativa transita entre o texto explicativo,

---

<sup>4</sup> Além da bibliografia já indicada, destacam-se MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda, 2013; SHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Unesp, 2004.

interpretativo e a transcrição dos depoimentos coletados. O autor foi tanto um intérprete meticuloso de Mauro quanto um compilador e narrador das histórias coletadas sobre ele e sobre as pessoas que o circundavam à época. Neste sentido, a obra de Paulo Emílio é também importante fonte documental sobre a construção das redes de sociabilidade nas quais Humberto Mauro esteve inserido neste período.

O acesso às cartas enviadas por Adhemar Gonzaga a Humberto Mauro permitiu ao autor perceber a influência do primeiro na formação do segundo na linguagem do cinema. Ao longo do texto, Paulo Emílio dá ao leitor a ideia de uma relação entre desiguais, estabelecida em termos de ensinar e aprender, na qual Gonzaga é o mestre e Mauro o discípulo que foi perdendo, ao longo dos anos de aprendizado, a “seiva” ou a originalidade percebida no seu segundo filme, *Thesouro Perdido*, de 1927.<sup>5</sup> Segundo Sheila Shvarzman, “Paulo Emílio toma Mauro como uma alma romântica, egressa do campo, um autêntico que vai se desnaturando pela aceitação cada vez maior de um ideário do qual partilha mais por necessidade de aceitação do que de convicção.”<sup>6</sup>

A falta de acesso às cartas de Humberto Mauro enviadas a Adhemar Gonzaga pode ter contribuído para essa ideia de uma relação entre mestre cidadão e discípulo interiorano, cabendo ao mestre falar e ao discípulo seguir as suas orientações. As missivas disponíveis colocam Gonzaga na condição de orador e Mauro na condição de

---

<sup>5</sup> SHVARZMAN, op. cit., 2004, p. 8.

<sup>6</sup> SHVARZMAN, op. cit., 2004, p. 8.

ouvinte passivo, cuja única fala contemporânea aos idos anos 20 se manifesta em seus filmes, compreendidos como resultado das lições do mestre. Essa ideia, expressa por Paulo Emílio, de ser Adhemar Gonzaga o mestre de Humberto Mauro, já estava presente em *Cinearte*.<sup>7</sup>

Há que se considerar, portanto, que as conclusões de Paulo Emílio acerca da relação entre Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro foram influenciadas tanto por questões do seu próprio tempo, que criaram as condições de abordagem da trajetória de Mauro nos anos de 1920 como a origem do cinema “genuinamente” brasileiro, quanto por questões metodológicas de uso das fontes disponíveis: adesão à perspectiva da revista sobre esta relação entre “mestre” e “discípulo” e falta de avaliação dos impactos para a pesquisa da falta de acesso às cartas de Mauro enviadas a Gonzaga. Esta prevalência da fala de Adhemar Gonzaga na análise de Paulo Emílio devido ao uso das missivas fica patente no seguinte trecho do seu livro:

A submissão de Humberto, sincera ou manhosa, era tão grande que tinha o dom de suscitar eventualmente a humildade, também sincera ou manhosa, de Adhemar. Na sua correspondência encontramos paternalismo, autoridade, presunção, cisma, amizade, modéstia, confiança e interesse. Se conhecêssemos as cartas de Humberto provavelmente elas nos inspirariam um elenco igualmente heterogêneo de palavras definidoras.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> LIMA, Pedro. Cinema Brasileiro, *Cinearte*, n. 213, 26 mar. 1930.

<sup>8</sup> GOMES, op. cit., 1974, p. 444. A prevalência da fala de Adhemar na análise da relação entre “mestre” e “discípulo” aparece também na seguinte frase: “Desconheço as respostas de Humberto, mas pelas cartas que recebe é possível acompanhar os progressos da conspiração [...]” GOMES, op. cit., 1974, p. 256. (Grifos nossos).

Sendo a obra de Paulo Emílio resultado de uma pesquisa densa sobre a carreira de Humberto Mauro nos anos 20, é preciso alertar que o presente texto não tem a pretensão de uma revisão da obra, sendo o foco direcionado ao papel da publicidade veiculada pela imprensa carioca em notas, matérias, fotos, críticas, na constituição da carreira de Humberto Mauro e de sua companhia cinematográfica. Procurou-se contemplar elementos não analisados por Paulo Emílio em sua análise como: recortes de anúncios, fotos de divulgação dos filmes publicadas na imprensa carioca, mapa da exibição do filme *Braza Dormida*. A imprensa é tratada aqui não como um repositório de informações sobre esta trajetória, mas como agência na defesa do projeto de cinema industrial, que tinha em Mauro, naquele momento, a promessa para a sua concretização.

### ***Medalhão Cinearte***

O estabelecimento do prêmio de melhor filme de 1927 foi anunciado pela primeira vez na revista em 23 de fevereiro de 1927 e a lista dos candidatos ao prêmio já contava com as seguintes produções: *Valle dos Martyrios*, *Fogo de Palha*, *Thesouro Perdido* e *O Descrente*, produzidos em Minas, São Paulo e Rio de Janeiro. Esta lista foi ampliada em 16 de novembro do mesmo ano, totalizando quatorze filmes, incluindo três filmes de Pernambuco e três do Rio Grande do Sul, os quais não haviam sido vistos pelos redatores e críticos da revista por não terem sido trazidos ao Rio de Janeiro.<sup>9</sup> O

---

<sup>9</sup> LIMA, Pedro. Cinema Brasileiro, *Cinearte*, Rio de Janeiro, 16 nov. 1927, p. 4.



prazo estipulado era final de dezembro. Em 04 de janeiro de 1928, *Cinearte* anunciava a prorrogação do prazo para a entrega dos filmes<sup>10</sup>, pois uma das regras estabelecidas era que somente os filmes trazidos para o Rio de Janeiro seriam julgados. Em 25 de abril, dia do anúncio do vencedor, constavam da lista final treze filmes produzidos em 1927, sendo que cinco filmes não foram trazidos ao Rio de Janeiro: dois filmes realizados em Pernambuco e três no Rio Grande do Sul. Contudo, Pedro Lima os deixa na lista e os julga com base na opinião de terceiros, talvez porque retirá-los faria minguar o número de produções brasileiras registradas pela revista no ano de 1927:

Apesar de ser condição estipulada para uma produção concorrer ao “Medalhão Cinearte”, ser trazida ao Rio para ser vista pela comissão julgadora, por informação de nossos correspondentes temos certeza de que “O Castigo de Orgulho”, “Em Defesa da Irmã” e “Um Drama nos Pampas” [do Rio Grande do Sul], não são concorrentes capazes de igualar aos esforços de outras produções nossas do mesmo ano. Sucede a mesma coisa com os filmes “Sangue de Irmão” e “Dança, Amor e Ventura” [Pernambuco], dos quais destacamos o último como o mais perfeito, e mesmo, assim, julgado incapaz pelos seus próprios produtores.<sup>11</sup>

Deixando de lado a comicidade de ver julgado como o “mais perfeito” ainda que “incapaz” um filme que não foi visto pelo crítico, este histórico de anúncios do prêmio sugere que o acesso da revista às

---

<sup>10</sup> LIMA, Pedro. Cinema Brasileiro, *Cinearte*, 04 jan. 1928, edição 00097. BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=162531&PagFis=4336>>. Acesso em: 19 jan. 2015.

<sup>11</sup> LIMA, Pedro. O melhor filme brasileiro de 1927. Tesouro Perdido, da Phebo Brasil Film de Cataguases, ganha o medalhão de “Cinearte”. *Cinearte*, 25 abr. 1928, p. 4.

produções brasileiras no período restringia-se às realizadas na região sudeste. Ainda que as cartas recebidas pela revista, tanto de produtores quanto de correspondentes<sup>12</sup>, com fotos das filmagens, tenham permitido aos redatores conhecer o que se produziu em Pernambuco e no Rio Grande do Sul, não tiveram acesso aos filmes pois os mesmos não chegaram à capital federal.<sup>13</sup> Ao que tudo indica, as distâncias geográficas contribuíram para o estabelecimento de uma hierarquia entre as regiões em termos de capacidade para representar o que seria considerado como nacional.

A criação do prêmio foi apresentada como uma medida para a promoção da união dos realizadores em torno de um projeto industrial para o cinema brasileiro, capitaneado pela revista, e que, como é sugerido pelo redator, não havia apresentado, até a ocasião, adesões consideráveis.

Pedro Lima inicia sua matéria do dia 04 de janeiro de 1928 fazendo apologia do cinema brasileiro. Expressões como “progresso”, “valor técnico bem apreciável”, “maior compreensão de cinema”, indicam uma avaliação positiva do momento e otimismo acerca do futuro do cinema brasileiro, considerando a sua história recente. O tom positivo, entusiástico, sinalizava para a disposição da revista para a realização da campanha pelo cinema brasileiro.

---

<sup>12</sup> Pedro Lima sugere a existência de correspondentes da revista que informavam sobre os filmes de Pernambuco e Rio Grande do Sul.

<sup>13</sup> O que foi confirmado no anúncio do prêmio em 25 de abril de 1928.

Contudo, este otimismo era mais um recurso discursivo para promover um cinema brasileiro considerado ainda muito aquém do modelo a ser seguido – o hollywoodiano – do que propriamente uma avaliação do estado das produções cinematográficas no Brasil no período, como é possível verificar na própria matéria em questão, quando Pedro Lima faz referência aos filmes que foram prometidos e não realizados, ao público e aos exibidores nacionais. O redator chamava a atenção para a falta de seriedade dos realizadores, para a falta de patriotismo do público que não prestigiava os filmes brasileiros e para a falta de organização da exibição que não garantia espaço aos filmes nacionais.

Mas os problemas de exibição esbarravam também, segundo Pedro Lima, na desorganização da distribuição, representando um obstáculo para os “exibidores patrióticos” desejosos de prestigiar os filmes brasileiros, como o senhor Benedicto Honorato. Dono do cinema Ideal do distrito de Pinheiro, no município de Piraí, interior do Rio de Janeiro, respondeu, em carta, à crítica do redator sobre a responsabilidade dos exibidores que desprestigiavam o cinema feito no Brasil, e chamou a atenção para a dificuldade em chegar ao seu cinema um filme brasileiro.<sup>14</sup> Pedro Lima filtra a reclamação do exibidor e omite que esta dirige-se à Phebo Brasil Film que se recusou a enviar-lhe o filme *Thesouro Perdido* pelo valor que ofereceu. Como argumento para o despreparo do produtor nacional, informou que a companhia norte-americana distribuidora de filmes Universal aceitou

---

<sup>14</sup> *Cinearte*, Cinema Brasileiro. 14 mar. 1928.

o mesmo valor por um filme que o exibidor considerava ser imensamente superior e conclui: “É por isso que o nosso cinema não anda, isto é, vai muito devagar. Os filmes ao meu ver devem ser vistos, e desde que haja exibidores que queiram exibi-los, só falta um pouco de orientação da parte dos produtores.<sup>15</sup> Ao contrapor a carta enviada ao texto publicado na revista, fica patente a proteção dada à *Phebo* e a adequação da fala do exibidor aos propósitos da revista.

Se o estrangeirismo do projeto de *Cinearte* para o cinema brasileiro aparecia, por exemplo, nas sugestões de adaptações para os ambientes brasileiros dos gêneros de maior sucesso nos Estados Unidos, como o “far-west”, e na utilização de atores belos, por outro lado, o patriotismo era uma bandeira que se desfraldava na tentativa de comover o público e os exibidores da necessidade de prestigiar as produções brasileiras.<sup>16</sup>

O único concorrente considerado à altura de *Thesouro Perdido* era *Fogo de Palha*, de Canuto Mendes de Almeida, da Redondo Films. Na matéria, Pedro Lima compara os dois filmes e explica o prêmio para o filme de Humberto Mauro:

“Thesouro Perdido” tem um pouco de cenário e cenário com subentendimento e alguma visualização. A direção satisfaz, é homogêneo e tem bom desenvolvimento, prejudicado apenas pelas “visões”. É bem caracteristicamente brasileiro: é ‘branco’ pois não tem cena nenhuma imoral, e a

---

<sup>15</sup> Carta a Pedro Lima de 28 de setembro de 1928. Arquivo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira.

<sup>16</sup> Pedro Lima reviu este apelo posteriormente, quando argumentou que o cinema brasileiro deveria ser prestigiado não por patriotismo, mas por sua qualidade. Ver *Cinearte*, n. 176, 10 jul. 1929.

interpretação tem naturalidade. O espermacete da vela para curar mordida de cão, a alvorada no sertão, as espingardinhas de cano de guarda chuva e outros detalhes, agradam e são bem nossos. “Fogo de Palha” tem um pouco de cenário também mas o tratamento não é bom. [...] Não tem a originalidade de certos detalhes de “Thesouro Perdido”. Os artistas são tipos agradáveis, mas o filme tem certos pulos no seu desenvolvimento causados pela falta de tempo que Mendes de Almeida teve para terminar o filme. “Thesouro Perdido tem suas cenas ridículas como a do ‘hand up’ na venda do interior, mas “Fogo de Palha” tem cenas como as do Lulu com as calças rasgadas e os bigodões visivelmente postiços. Na história, é a produção da Redondo que sobressai. A de “Thesouro Perdido” é a história de um tesouro perdido mesmo, desinteressante. A de “Fogo de Palha” tem mais elemento amoroso. Na parte fotográfica o trabalho de Jaime Redondo ressalta superior porque está mais limpo. Mas resumindo, “Thesouro Perdido” é superior em conjunto como dissemos e tem mais qualidade. Uma delas é o tratamento do assunto sob o ponto de vista brasileiro. “Fogo de Palha” reporta-se à zona das plantações de café, apenas incidentalmente, sem tirar nenhum partido, enquanto “Thesouro Perdido” apresenta o verdadeiro interior do nosso país.<sup>17</sup>

Ainda que *Fogo de Palha* tenha levado vantagem na fotografia e na história, os elementos mais relevantes para a revista, na ocasião, são outros, como esclarece Pedro Lima ao explicitar os critérios adotados para a escolha do melhor filme de 1927:

Nosso critério de análise não está sujeito ao sucesso de bilheteria. Mas em compensação, inclui todos os outros requisitos para a apresentação de uma produção perfeita. Fazer um bom filme depende de dois princípios

---

<sup>17</sup> *Cinearte*, O melhor filme brasileiro de 1927: O “Thesouro Perdido”, da Phebo Brasil Film de Cataguazes, ganha o medalhão de “Cinearte”. 25 abr. 1928, p. 5. BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/pdf/162531/per162531\\_1928\\_00113.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/162531/per162531_1928_00113.pdf)>. Acesso em: 12 jan. 2015.

fundamentais: cenário e direção. Uma boa história regida por uma sequência perfeita, com um diretor de alguma imaginação e senso expressivo produzirá em resultado, pelo menos, um bom filme. Está claro que a fotografia, a técnica de máquina, a escolha de tipos, a criteriosa seleção de exteriores e todas essas pequeninas coisas que fazem os grandes filmes, também têm que se enfileirar para a perfeição desejada de uma obra cinematográfica, mas não carecem da mesma importância dos dois primeiros.<sup>18</sup>

Pedro Lima apresentava, na referida matéria, os critérios utilizados pelos redatores da revista para julgamento do melhor filme de 1927: valorização do cenário, a relação entre moralidade, brasilidade e “branquitude”, e a valorização de detalhes “nossos”, que seriam típicos do Brasil. A palavra cenário, grafada como *scenario* no original<sup>19</sup>, consiste nas sequências de cenas, conforme o próprio trecho acima, o que nos permite compreender uma exigência de *Cinearte* para a boa avaliação dos filmes: o cuidado com a continuidade e sua importância para construir uma narrativa visual que garantisse a inteligibilidade da história para o espectador. Para a revista era necessário transferir para as cenas a função de tornar a história inteligível quando muitos usavam os letreiros para amarrar a trama.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> *Cinearte*, O melhor filme brasileiro de 1927: O “Thesouro Perdido”, da Phebo Brasil Film de Cataguazes, ganha o medalhão de “Cinearte”. 25 abr. 1928, p. 5. BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/pdf/162531/per162531\\_1928\\_00113.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/162531/per162531_1928_00113.pdf)>. Acesso em: 12 jan. 2015.

<sup>19</sup> Adotou-se a atualização ortográfica na transcrição dos trechos de *Cinearte*.

<sup>20</sup> Na seção *Filmagem Brasileira* de 6 de junho de 1926, além da explicação do que é o cenário e sua importância, é apresentado um exemplo de sequência de cenas consideradas ruins pelo redator: quando os letreiros substituem a compreensão visual das cenas.

Para compreender o que se considerava um filme “branco”, faz-se necessário reportar à campanha maciça da revista contra os filmes naturais e as imagens, consideradas indesejáveis, veiculadas por eles, como “indígenas, cangaceiros, negros em danças exóticas.”<sup>21</sup> Era preciso mostrar um país civilizado, branco, moderno.

A estes elementos fílmicos soma-se outro elemento, não fílmico, que ganha importância na definição do vencedor do prêmio de melhor filme de 1927: a potencial capacidade de produção industrial de filmes. Os redatores da revista faziam campanha aberta sobre a necessidade de constituição no Brasil de uma indústria do cinema altamente lucrativa, nos moldes do que acontecia nos Estados Unidos. Em uma matéria de 17 de março de 1926 foi apresentado um painel da situação da indústria cinematográfica nos Estados Unidos, com base, segundo consta na matéria, nos dados do “Departamento de Comércio dos Estados Unidos”. Foram exibidos números milionários acerca do capital empregado na cinematografia, nos salários pagos pelos estúdios, na publicidade em jornais e revistas. Mostrou, ainda, números igualmente elevados de pessoas envolvidas nas produções, de salas de cinema, de espectadores. Este painel tinha um propósito: fazer a propaganda do cinema como um formidável investimento de capitais para o “dono do dinheiro” brasileiro, ao mesmo tempo que

---

<sup>21</sup> LIMA, Pedro. Cinema Brasileiro, *Cinearte*, Rio de Janeiro, ano III, n. 112, 18 abr. 1928, p. 6. Para maiores informações sobre a posição de *Cinearte* acerca dos naturais, ver PAIVA, Samuel. Possibilidades de leitura sobre o gênero viagem na Revista *Cinearte*. In: PAIVA, Samuel; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p. 70.

lançava sobre este uma crítica ácida acerca de sua resistência em investir capitais neste promissor negócio.<sup>22</sup>

Desta forma, os redatores da revista avaliaram qual das duas empresas (Redondo Films ou Phebo Brasil Film) correspondia aos anseios de construção do cinema industrial almejados por *Cinearte*. Pedro Lima, ao final da matéria de divulgação do ganhador do prêmio afirma: “a empresa de Cataguases é uma empresa organizada que vai continuar a trabalhar enquanto Jaime Redondo tem abandonado por completo o nosso Cinema.”<sup>23</sup> Assim, o prêmio para o melhor filme de 1927 precisa ser compreendido para além do julgamento sobre as qualidades reconhecidas pelos críticos de *Cinearte* ao próprio filme. Neste sentido, propõe-se compreender como foi pavimentado o terreno para o prêmio de *Thesouro Perdido*.

### ***Mauro e Cinearte: influência, reciprocidade, visibilidade***

O contato entre Humberto Mauro e Adhemar Gonzaga foi estabelecido um ano antes do lançamento de *Thesouro Perdido*, com a exibição privada no Rio de Janeiro, do seu filme anterior, *Na Primavera da Vida*, em meados de 1926. Em 07 de abril, *Cinearte* publicava a sua crítica ao filme, não favorável, mas encorajadora: “adiantamos que o filme da nova empresa de Cataguases, não sendo

---

<sup>22</sup> *Cinearte*, A indústria do cinema, (sem assinatura), 17 mar. 1926, páginas 20 e 30. BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=162531&PagFis=0&Pesq=projeto%20de%20cinema%20brasileiro>>. Acesso em: 01 mar. 2015.

<sup>23</sup> LIMA, Pedro. Filmagem Brasileira, *Cinearte*, edição 113, 25 abr. 1926. BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=162531&PagFis=5082>>. Acesso em: 01 mar. 2015.



uma das nossas boas produções, também não é a das piores. [...] Esperamos Os Mistérios de São Matheus e que a rapaziada da Phebo Sul America não desanime.”<sup>24</sup>

Em um levantamento sobre a recorrência de notícias sobre *Thesouro Perdido*, anteriores ao seu lançamento, encontramos sete menções ao filme no ano de 1926 e duas no ano de 1927, em um total de nove.<sup>25</sup> Em 18 de agosto de 1926 aparece pela primeira vez na seção *Filmagem Brasileira* a divulgação de realização de *Thesouro Perdido*. Ao longo de 1926 são publicadas quatro fotos da filmagem (atores, atriz e diretor – utilizando o nome de Reynaldo Massei), uma notícia sobre a modernização do laboratório da Phebo Sul America Film, a substituição da atriz Eva Nil por Lola Lys, pseudônimo da esposa de Humberto Mauro, e a notícia, em 02 de fevereiro de 1927, do término da filmagem.

Tal recorrência nos mostra a compreensão dos redatores sobre a importância da propaganda na promoção de um filme, o estreitamento da relação entre Humberto Mauro e Adhemar Gonzaga, a incorporação de Mauro no círculo de *Cinearte* e sua adesão ao projeto de cinema brasileiro. O envio de fotos à revista, bem como das demais informações era tarefa dos realizadores, que o faziam por meio das cartas. Humberto Mauro manteve uma atitude ativa na promoção de si, da sua empresa e dos seus produtos, bem como de sua inserção nesta rede de influências capitaneada pela revista *Cinearte*.

---

<sup>24</sup> *Cinearte*, 07 abr. 1926. Apud GOMES, op. cit., 1974, p. 126.

<sup>25</sup> Em 18/08, 20/10, 27/10, 03/11, 10/11, 01/12, 15/12, 02/02, 23/02. Todos na seção *Filmagem Brasileira*.

O filme teve grande visibilidade na imprensa carioca quando de seu lançamento na capital, tendo sido muito bem recebido pela crítica da época. O jornal *Correio da Manhã*, em 20 de março de 1927, publicou, na seção *No Mundo da Têla*, uma crítica de três colunas sobre o filme *Thesouro Perdido*. Chamava a atenção para o bom trabalho dos artistas, incluindo Humberto Mauro que interpretou o vilão Manoel Faca e elogiava a “movimentação, lindos apanhados de máquina, esplêndidos ‘locations’, tipos curiosos, detalhes originais e motivos cômicos.”<sup>26</sup>

No mesmo ano, a película foi exibida ao público. Nota-se na imprensa carioca do período uma tentativa de promover o cinema realizado no Brasil, e em especial, o jornal *Correio da Manhã* noticiava na sua seção semanal “*Telas e Palcos*” a exibição do filme no Rio de Janeiro: “A empresa Pinfildi, que dirige a casa de diversões da Avenida – o cinema Central, num gesto muito louvável, se prestou a exhibir uma película brasileira, dedicando as suas sessões de hoje à colônia brasileira.”<sup>27</sup>

Esta nota indica a dificuldade enfrentada para a exibição dos filmes nacionais. *Thesouro Perdido* teria sido exibido em um único dia, 20 de julho de 1927, provavelmente em mais de uma sessão. A exibição do filme pela empresa Pinfildi foi considerada um “gesto

---

<sup>26</sup> *Correio da Manhã*, edição 9868, domingo, 20 mar. 1927. BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842\\_03&PagFis=29989](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_03&PagFis=29989)>. Acesso em: 09 out. 2013.

<sup>27</sup> *Correio da Manhã*, seção Telas e Palcos, quarta-feira, 20 jul. 1927.

muito louvável”, sendo a exibição de filmes brasileiros considerada um favor prestado pelas empresas exibidoras.

A visibilidade dada a *Thesouro Perdido* em *Cinearte* cresceu em 1927 e culminou com a entrega do prêmio de melhor filme brasileiro, o Medalhão de Bronze Cinearte, em meados de 1928. O lançamento do filme na sessão privada ocorrida em março de 1927 foi seguida de uma torrente de elogios na imprensa. Pedro Lima elogiou a “nacionalidade” das cenas do filme, porque mostravam o que “é nosso”:

São nossos todos os ambientes, os typos, os usos, os costumes todos, a exceção daquela scena com o taverneiro, quando ergue o braço à americana. O detalhe da vela denotando o tempo, já temos visto em films estrangeiros, mas o motivo que o determina é original e é nosso, mostrando como no interior se ‘cura’ a mordidela de cão com o uso de espermacete. Tambem a arma feita de cano de guarda-chuva é um uso do sertão, como características são as locações que apresentam num espetáculo admirável do nosso desenvolvimento agrário.<sup>28</sup>

O “nosso” diz respeito ao que não é estrangeiro, tornando nacional o que é típico do interior. Pedro Lima, um homem da cidade grande, reconhecia no interior, no sertão, o lugar da identidade nacional brasileira ao elogiar a presença da nacionalidade – interiorana – em *Thesouro Perdido*. Era o momento de redescobrir e redefinir o

---

<sup>28</sup> LIMA, Pedro. A propósito de *Thesouro Perdido* e sua exibição. *Cinearte*, 16 mar. 1927. BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=162531&PagFis=2296>>. Acesso em: 15 jun. 2013.

Brasil não apenas na literatura, na música e na imprensa, mas também no cinema.

### ***A propaganda é a arma do negócio***

Após ganhar o prêmio de melhor filme de 1927, a Phebo Sul America procurou alçar voos mais altos. Em finais de 1927 o nome da companhia passou a ser Phebo Brasil Film, “afim de evitar que as futuras produções, quando exibidas no estrangeiro, possam suscitar dúvidas quanto ao país de origem.”<sup>29</sup> Pedro Lima repercutia as notícias que recebia de Cataguases. Em carta, Humberto Mauro informava ao redator a mudança do nome da Companhia e explicava os motivos: “Tiramos o Sul America, porque um filme nosso, no estrangeiro, passaria automaticamente como Argentino.”<sup>30</sup> Nesta carta, a timbragem “Phebo Sul America Film” passou incólume, ao contrário de carta posterior, onde o “Sul América” foi riscado por Mauro e, em seu lugar, “Brasil” foi inserido à caneta.<sup>31</sup>

O modelo industrial de cinema impunha não apenas a adoção do padrão hollywoodiano das produções, mas também uma visão de cinema como negócio e o filme como mercadoria que deveria ser exportada. As ambições de Humberto Mauro e sócios não eram acanhadas. O projeto para o cinema brasileiro incluía exportar os

---

<sup>29</sup> *Cinearte*, n. 94, 14 dez. 1927. BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/pdf/162531/per162531\\_1927\\_00094.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/162531/per162531_1927_00094.pdf)>. Acesso em: 15 jun. 2013.

<sup>30</sup> Carta de Humberto Mauro a Pedro Lima, 25 de novembro de 1927. Arquivo Pedro Lima. Cinemateca Brasileira.

<sup>31</sup> Carta de Humberto Mauro a Pedro Lima, 29 de dezembro de 1927. Arquivo Pedro Lima. Cinemateca Brasileira.

filmes nacionais em um momento de aumento no consumo dos produtos culturais no mercado brasileiro, dominado pelas distribuidoras norte-americanas e, conseqüentemente, pelos sedutores filmes hollywoodianos.

A empresa que tinha como objetivo a produção industrial de filmes, ao menos conseguia encadear uma produção na outra: ao finalizar um filme, iniciava logo a produção de outro. Em outubro de 1927, *Cinearte* anunciava a preparação do próximo filme: *Braza Dormida*. Em 27 de junho de 1928, oito meses após, o filme estava concluído, e a primeira cópia foi finalizada em 11 de julho. Em 1º de agosto *Cinearte* publicava a notícia da sua *première* no Rio de Janeiro e em setembro anunciava o aumento do capital da empresa que contava então com 14 sócios e a assinatura do contrato com a Universal Pictures do Brasil para distribuição de *Braza Dormida*. O negócio ia de vento em popa.

O estreitamento das relações entre Humberto Mauro e *Cinearte* entre 1926 e 1930 pode ser verificado no levantamento da recorrência de menções à Phebo Brasil Film, Humberto Mauro e tudo o mais que se relacionava com as produções de Cataguases. Houve um substancial aumento das menções na seção Filmagem Brasileira/Cinema Brasileiro no período de 1926 e 1929, indicação que revista e empresa de cinema caminhavam em uma mesma direção quanto ao projeto de cinema brasileiro. Em 1926, verificou-se ao

menos treze menções relativas às produções de Cataguases, dezessete em 1927, 28 em 1928 e 31 em 1929.<sup>32</sup>

Mas não foi apenas a *Cinearte* que atuou como agente publicitário da produção da Phebo Brasil Film. O jornal *Correio da Manhã* que respaldava as campanhas de Cinearte, bem como fazia eco às notas publicadas na revista, fez campanha antecipada maciça para o filme *Braza Dormida*.<sup>33</sup> Percebe-se uma consonância no discurso sobre o que deveria ser o cinema brasileiro. Em comum, as críticas às cavações que realizavam os filmes “naturais”, tão criticados pela imagem negativa levada do Brasil ao exterior ao veicular imagens de índios, negros, floresta, em desacordo com os objetivos de um “filme de enredo, filme que mostre um Brasil moderno, forte, adiantado, belo e civilizado!”<sup>34</sup> Em uma coluna, coincidentemente ou não, denominada “Cinema Brasileiro”, de 22 de janeiro de 1928, lê-se o que o autor entende por cinema: “cinema é visualização, cinema é cenário, a arte da continuidade [...]”<sup>35</sup> Tal como defenderam Pedro Lima e Adhemar Gonzaga. A coluna está assinada com as iniciais G.S., provavelmente de Gilberto Souto, integrante do grupo da

---

<sup>32</sup> Como o levantamento foi feito apenas na seção Filmagem Brasileira/Cinema Brasileiro, há possibilidade de que este número de menções seja maior. Não foi feito o levantamento na seção Tela em Revista, onde eram anunciados os filmes em cartaz.

<sup>33</sup> Ao utilizar “Braza Dormida” como palavra-chave na ferramenta de pesquisa da hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, para o jornal *Correio da Manhã*, foram encontradas 80 ocorrências, sendo que a primeira aparição do filme no jornal data de 27 de novembro de 1927, quando o filme era ainda um projeto. Ver em BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842\\_03&PagFis=32849](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_03&PagFis=32849)>. Acesso em: 09 out. 2013.

<sup>34</sup> Filmagem Brasileira, *Cinearte*, Rio de Janeiro, n. 107, 23 jun. 1926.

<sup>35</sup> *Correio da Manhã*, domingo, 22 jan. 1928. BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842\\_03&PagFis=33718](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_03&PagFis=33718)>. Acesso em: 08 mar. 2015.

*Cinearte*.<sup>36</sup> Tudo isto reforça a ideia de trânsito dos redatores em outros periódicos na época e do fortalecimento de um projeto de cinema posado, “de enredo” que fizesse frente à expansão dos filmes “naturais”, vitrine de um país de índios e negros, desprezado pelos redatores de *Cinearte*.

Havia por parte de *Cinearte* um esforço na construção do *star system* como forma de estimular o consumo dos filmes brasileiros, à maneira das *fan magazines* norte-americanas *Photoplay*, *Screenland*, *Motion Picture Magazine*, dentre outras dedicadas à publicidade dos filmes feitos pelos estúdios hollywoodianos. As fotos das filmagens eram enviadas à revista para a divulgação e publicidade e construção do estrelato dos principais atores/atrizes dos filmes. Quando Humberto Mauro não enviava as fotos das filmagens, Pedro Lima publicava fotos posadas das atrizes e atores.

Durante o processo de produção do filme *Braza Dormida*, ocorreram mudanças no perfil da sua divulgação em *Cinearte*. Percebe-se, em um primeiro momento, quando o filme ainda era um projeto.<sup>37</sup> A divulgação era feita com fotos posadas do galã, Luis Sorôa, quando a atriz ainda não havia sido selecionada. Em um segundo momento voltou-se para a publicação de fotos de Tamar Moema, a atriz escolhida para viver a personagem feminina do filme. Com o seu afastamento das filmagens, todos os focos de luz recaíram

---

<sup>36</sup> Ver a relação completa do grupo em: LUCAS, op. cit., 2005, p. 72.

<sup>37</sup> A primeira referência à realização de *Braza Dormida* em *Cinearte* aparece em 18 de maio de 1927. BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=162531&PagFis=2728>>. Acesso em: 25 fev. 2016.

sobre a substituta, Nita Ney. E, por fim, ocorreu a alternância de publicação de imagens posadas de Nita Ney, Luis Sorôa e as imagens alusivas ao *set* de filmagem, especialmente das cenas românticas e de beijo entre os personagens.

A publicação regular de imagens e matérias relacionadas à produção do filme teve início em dezembro de 1927 e foi até as vésperas da estreia no Rio de Janeiro, em 04 de março de 1929. O leitor da coluna tinha notícias constantes sobre a filmagem e os atores com mais de um ano de antecedência ao lançamento do filme, com o fito de alimentar sua curiosidade.

### Imagens 1 e 2. Fotos de divulgação de *Braza Dormida*.



Fontes: *Cinearte*, 27 jun. e 04 jul. 1928, respectivamente.

Nas fotos publicadas respectivamente em junho e julho de 1928, quando as filmagens já estavam em fase de finalização, era dada ênfase às cenas românticas alusivas aos beijos que o público poderia ver no filme, seguindo uma tendência vigente na divulgação de imagens dos filmes pelas *fan magazine* estrangeiras do período: o *Cordis*. História, Cinema e Política, São Paulo, n. 16, p. 3-48, jan./jun. 2016. ISSN 2176-4174.



beijo era usado como poderosa isca para atizar a curiosidade voyeurística do público. Estas fotos, posadas, publicadas em *Cinearte*, foram destinadas à divulgação do filme, já que não são compatíveis com as cenas de beijo que aparecem na película (fotogramas abaixo). Isto aponta para uma busca pela profissionalização da publicidade dos filmes no Brasil como tarefa da Companhia produtora de filmes.

Imagem 3. Fotogramas das cenas de beijo de *Braza Dormida*.



Fonte: *Braza Dormida*. Filme (1928).

Em 6 de março, dois dias após a estreia do filme *Braza Dormida* no cinema Pathé-Palace, o jornal *Correio da Manhã* publicava foto e nota na seção *No Mundo da Têla*, acompanhada de relato do seu estrondoso sucesso de público:

[...] mais de meia hora antes da abertura do Pathé-Palace, o público abarrotava a sua sala de espera e enchia a calçada da Cinelândia. Ao apagar das luzes para dar início a exibição de *Braza Dormida*, não havia um camarote, nem uma poltrona vazia e muitos espectadores tiveram que ficar de pé, enquanto outros retiravam-se por falta de lugar. A fotografia que estampamos em outro lugar corrobora a veracidade dessa nossa asserção. E o fim agradou em cheio, várias cenas merecendo as palmas e os aplausos de muitos dos presentes, notando-se na maioria da assistência um semblante satisfeito pela [...] vitória alcançada.<sup>38</sup>

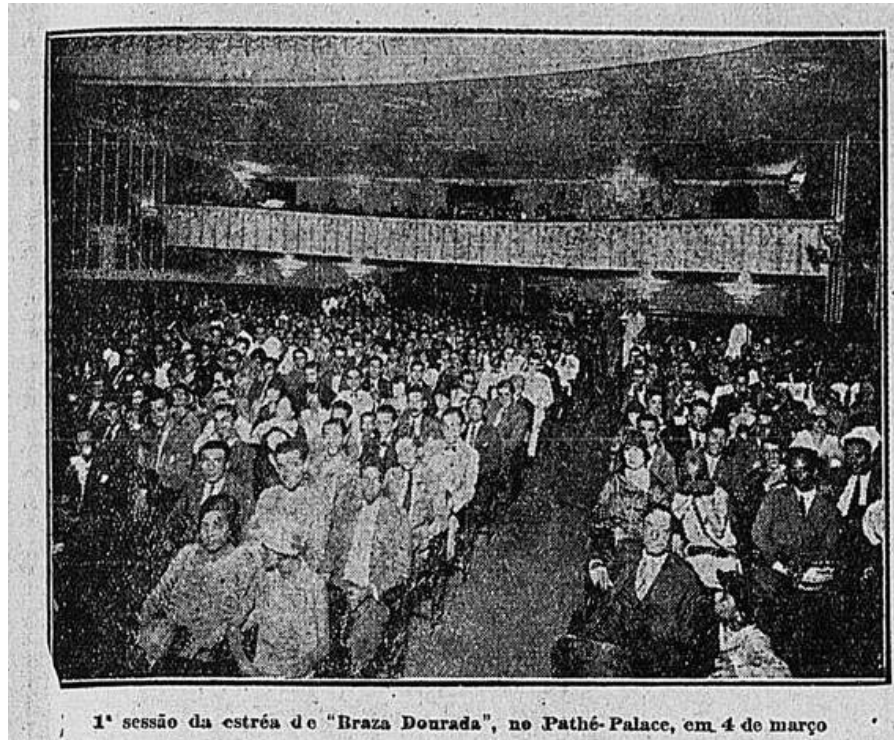
O jornal publicou a foto da primeira sessão de “*Braza Dourada*” (sic) como comprovação do sucesso absoluto de público na estreia do filme, relatado na nota. O registro fotográfico da primeira sessão do filme é significativo, sendo um evento dentro da estreia. Era preciso registrar e divulgar a imagem da casa cheia, prova do sucesso do filme e forma de instilar o interesse do público em potencial, leitor do jornal. A foto também foi publicada no jornal *Frou Frou*,<sup>39</sup> o que aponta para o destaque dado pela imprensa carioca à publicidade do filme brasileiro.

---

<sup>38</sup> *Correio da Manhã*, 6 mar. 1929, p. 9, colunas 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup>.

<sup>39</sup> Cf. GOMES, op. cit., 1974, p. 264.

Imagem 4. Foto publicada no *Correio da Manhã* no dia 06 de março de 1929.



Fonte: *Correio da Manhã*, 06 mar. 1929.

Com toda essa visibilidade, a influência de Adhemar Gonzaga no mundo do cinema e a entrada da Universal na comercialização do filme, a *Phebo Brasil Film* tornava-se conhecida no primeiro escalão do governo de Minas Gerais e no governo da República. Em 2 de dezembro de 1928 o presidente de Minas, Antônio Carlos, visitou os estúdios da companhia e em 6 de março de 1929, após assistir ao filme, enviou à Universal Pictures do Brasil uma carta felicitando a *Phebo Brasil Film* e elogiando a companhia por “tão bem organizada

película, que representa magnífico labor da indústria mineira.”<sup>40</sup> No dia 23 de Janeiro de 1929 foi noticiada a exibição de *Braza Dormida* no Club dos Bandeirantes no Rio de Janeiro, com a presença do presidente Washington Luís.

Não é necessário encarecer a importância deste acontecimento, cujos resultados deixam antever tão notáveis perspectivas, bastando, tão somente, salientar o apoio e o ânimo que tudo isto veio proporcionar à empresa de Cataguazes, que está, agora, mais do que nunca, resolutamente decidida a vencer.<sup>41</sup>

A revista empreendeu, ao longo dos anos de 1920, uma incansável campanha em prol do suporte governamental ao cinema brasileiro. A exibição do filme *Braza Dormida* para os presidentes do estado e do país e suas respectivas mensagens elogiosas, instilou esperanças no grupo *Cinearte/Phebo Brasil Film* sobre a possibilidade de concretização do apoio governamental. O filme seguinte, *Sangue Mineiro* (1929), com amplas tomadas do centro de poder da capital de Minas Gerais, e representando Minas como progressista e desenvolvida, conciliada com as tradições da Minas da terra,

---

<sup>40</sup> *Correio de Manhã*, Rio de Janeiro, quarta-feira, 6 mar. 1929. BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_03&PagFis=39106](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_03&PagFis=39106)>. Acesso em: 09 mar. 15.

<sup>41</sup> LIMA, Pedro. Cinema Brasileiro, *Cinearte*, n. 00143, Rio de Janeiro, 21 nov. 1928. BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=162531&PagFis=6431>>. Acesso em: 08 mar. 2015.

demonstra bem este intuito e a disposição do grupo em ampliar a aproximação com o governo de Minas Gerais.<sup>42</sup>

O que passou despercebido para os editores da revista, excitados com a carta do presidente Washington Luís, foi que este enviou a carta à Universal Pictures do Brasil, que distribuía o filme no país. A credibilidade do produto nacional estaria garantida junto às autoridades políticas desde que viesse com o endosso de uma importante empresa estrangeira, estando o governo federal, naquele momento, à mercê dos ditames do mercado e à revelia do que deveria ou não ser produzido e vendido no mercado brasileiro. Passada a onda otimista após o prêmio de 1928, o mercado de distribuição, dominado pelas grandes companhias norte-americanas, manteve-se desinteressado pelo produto nacional, que não acompanhava o vertiginoso crescimento da produção do cinema falado, sucesso estrondoso no final da década de 1920.

Da mesma forma como ocorreu com o filme *Braza Dormida*, *Sangue Mineiro*, a produção da Phebo Brasil Film de 1929, ganhou propaganda maciça no jornal *Correio da Manhã*.<sup>43</sup> No caso, Carmem Santos, como grande estrela do filme, foi o nome recorrente na propaganda de *Sangue Mineiro* realizada no jornal, ganhando maior visibilidade do que Nita Ney no filme anterior.<sup>44</sup> Como abertura do

---

<sup>42</sup> Sobre a ideia de conciliação como cultura política mineira, ver DULCI, Otavio Soares. As elites mineiras e a conciliação: a mineiridade como ideologia. *Ciências Sociais Hoje: Anuário de Antropologia, Política e Sociologia*, São Paulo, ANPOCS, p. 7-32, 1984.

<sup>43</sup> Em um levantamento sobre a recorrência de menções ao filme no jornal foram encontradas 47 ocorrências, pouco mais da metade do número de ocorrências para *Braza Dormida*.

<sup>44</sup> Menções ao filme aparecem nos dias 18 de março, 7 de julho, 6 de outubro, 24 de novembro, 1º de dezembro, 25 e 29 de dezembro de 1929.

caderno *No mundo da Têla*, de domingo, 26 de janeiro de 1930, dia anterior à estreia do filme no cinema Rialto, Carmem Santos ganhou grande destaque em uma montagem de fotos que a colocou em grande exposição, sendo que a mais chamativa, a que exhibe as formas de seu corpo, recebeu o melhor tratamento: é maior e está no centro da composição.

Imagem 5. Detalhe da página 16 do jornal *Correio da Manhã*, Domingo, 26 de janeiro de 1930.



Fonte: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 16, 26 jan. 1930.

A análise da diagramação da página, reproduzida abaixo, permite avaliar o espaço dado à composição de fotos da atriz no jornal. A composição fotográfica que abre a página é maior do que as outras e captura o olhar do leitor para a estrela brasileira. Com sua imagem construída nas páginas dos jornais e revistas ao longo da

década de 20, a estrela, identificada na legenda ao filme *Sangue Mineiro*, mostra sua versatilidade no trajar-se e uma magreza conformada ao padrão de beleza propagado pelo jornal *Correio da Manhã* no período.<sup>45</sup> O leque, os colares, sapatos e vestidos compunham o conjunto de objetos pessoais de ornamentação, encarregados de indicar o estilo de vida do fotografado e sua posição na sociedade.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> CAMPOS, Raquel Discini. A educação do corpo feminino no *Correio da Manhã* (1901-1972): magreza, *bom gosto* e envelhecimento. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 45, p. 457-478, jul./dez. 2015.

<sup>46</sup> MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 13, n. 1, jan./jun. 2005, p. 163.







### ***O mapa da exibição de Braza Dormida e Sangue Mineiro***

A partir do levantamento no jornal *Correio da Manhã* foi possível reconstruir o mapa da geografia da exibição de *Braza Dormida* e *Sangue Mineiro* na cidade do Rio de Janeiro, nos anos de 1929 e 1930, respectivamente, bem como o tempo em que os filmes ficaram em cartaz, o que nos permitirá visualizar o impacto da distribuição da Universal na carreira de *Braza Dormida* nos cinemas cariocas e da distribuição de *Sangue Mineiro* pelo Programa Urania.

A Universal Pictures do Brasil assinou com a Pathé-Palace o contrato de exibição do filme por uma semana. *Braza Dormida* entrou em cartaz no dia 04 de março de 1929, ficando neste cinema até o dia 10 do mesmo mês. As notícias, fotos dos atores, eram constantes tanto na *Cinearte* quanto no *Correio da Manhã*. Um anúncio antecipado, com certo destaque, foi publicado nos dias 21 e 23 de fevereiro na página de programação dos cinemas do Rio, para divulgar a data em que o filme entraria em cartaz:

Imagens 7 e 8. *Braza Dormida*.

Fonte: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 08 mar. 1929.

Na edição do dia 08 de março, sexta-feira, *Braza Dormida* ganhou espaço de destaque quando o filme já estava em cartaz havia quatro dias, com uma linotipagem mais elaborada do que a realizada para o anúncio anterior:

Imagens 9 e 10. Detalhe da página 16 e visão geral da respectiva página do jornal *Correio da Manhã*, sexta-feira, 8 de março de 1929.

O PRIMEIRO GRANDE  
FILM BRASILEIRO!

O INDICE DE UMA NOVA  
ETAPA NA INDUSTRIA  
CINEMATOGRAFICA DO PAIZ!

**BRAZA  
DORMIDA**

Emocionante, intenso e sentimental drama da Phebo-Brasil Film, de Cataguzes, distribuído no Brasil exclusivamente pela

**UNIVERSAL PICTURES DO BRASIL, S. A.**

Interpretação de um grupo de artistas excelentes

**Nita Ney - Luiz Sorôa - Pedro Fantol**  
**MAXIMO SERRANO e CORTE REAY**

Um film de caracter essencialmente brasileiro com personagens e scenarios lindamente nacionaes.

**EM FRANCO EXITO - no  
PATHE-PALACE**

Correio da Manhã - Sexta-feira, 8 de Março de 1929

**ODEON GLORIA PALACIO MEM DE SA**

**HOJE**

Inauguração de  
Gran e Temporada

Espectaculos  
de  
**GRANDES FILMS**  
e Atrações

**REPUBLICA**  
Buster Keaton  
**O GENERAL**

**COMPANHIA BRASIL CINEMATOGRAFICA**

**CAPITULO IMPERIO**

**ME DANTE**

**REPUBLICA**

**BUSTER KEATON - em  
O GENERAL**

**RECEM-CASADOS**

**BRACO E BRACO**

**BRAZA DORMIDA**

**UNIVERSAL PICTURES DO BRASIL, S. A.**

**PATHE-PALACE**

**NORMA TALMADGE**  
**MULHER CUBCADA -**  
**A FILHA DO FAZENDEIRO**

**MISS BRASIL**

**MEM DE SA**

**Populair Mascotte Primoy Paris**

**CENTRAL**

**IDEAL IRIS**

Fonte: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 16, 8 mar. 1929.

A análise do recorte da página de programação do jornal *Correio da Manhã* permite ver o destaque dado ao título do filme e aos atores principais, Nita Ney e Luiz Sorôa, seguindo o padrão das *fan-magazines* norte-americanas do período que traziam o nome da atriz antes do ator. A assinatura do estúdio endossa a invenção da ideia de “nova fase da indústria cinematográfica do país” e de ser este “o primeiro grande filme brasileiro”. Como é possível observar na imagem da visão geral da página de programação de cinema, o

anúncio de *Braza Dormida* ganha destaque pelo tamanho do próprio anúncio, bem como pelo tamanho da matriz da linotipo utilizada para a grafia do título do filme. Além disso, a localização do anúncio na página é estratégica: no centro, o que lhe confere maior visibilidade, destacando-se dos demais anúncios, inclusive dos dedicados aos filmes hollywoodianos.

Ao contrário da história de exibição de *Thesouro Perdido*, *Braza Dormida* esteve em cartaz por um período longo na cidade do Rio de Janeiro. A distribuição do filme coube à Universal Pictres. Foi exibido em vários cinemas da capital da República, iniciando a sua carreira nos cinemas centrais como Pathé-Palace e Cinema Ideal – duas primeiras semanas –, seguindo em cartaz por um mês nos cinemas de bairro como demonstrado na tabela abaixo:

Tabela 1. Levantamento realizado no jornal *Correio da Manhã* (página de programação).

Cinema	Data início (1929)	Data final (1929)
Pathé-Palace	04/03-segunda-feira	10/03- domingo
Ideal	11/03-segunda-feira	17/03-domingo
Mascote	17/03-domingo	-
Americano	20/03-quarta-feira	21/03-quinta-feira
Brasil	22/03-sexta-feira	24/03-domingo
Real	23/03	24/03
Cine Parque Brasil	24/03	
Primor	25/03-segunda-feira	27/03- quarta-feira
Popular	30/03	31/03
Lapa	02/04	-
Velo	03/04	04/04
Cine Rio Branco	06/04	07/04
Cine Paris	06/04	07/04
Cine Guanabara	08/04	09/04
Villa Isabel	09/04	10/04
America	09/04	14/04
Cine Boulevard	13/04	14/04
Cine Nacional	17/04	18/04
Cine Tijuca	24/04	-
Cine Guarany	18/09	21/09

Fonte: jornal *Correio da Manhã*, 1929.

O filme foi exibido em 20 cinemas da cidade. Isto representa um número sem precedentes na história de exibição de filmes nacionais no Brasil no período. Como é possível verificar, em alguns casos o filme foi exibido em até três cinemas no mesmo dia.

A carreira de *Sangue Mineiro* não chegou perto do que foi a de *Braza Dormida*, ficando em cartaz por uma semana em um único cinema do Rio de Janeiro, o Rialto, controlado pela distribuidora Programa Urania, de dois comerciantes alemães, que, segundo Paulo Emílio Salles Gomes, vez ou outra distribuía “sem muito empenho, um ou outro filme nacional.”<sup>47</sup> A Universal Pictures limitou-se a distribuir, além de *Braza Dormida*, o filme da Benedetti Films, *Barro Humano*, de 1929, com direção de Adhemar Gonzaga. A “nova fase” bancada pela Universal terminava por aí, considerando que uma boa distribuição em muito definia a carreira de exibição de um filme e, conseqüentemente, a educação do olhar e do gosto do público para o cinema.

A guinada da Phebo Brasil Film iniciada com a entrega do Medalhão Cinearte parecia sofrer um golpe. Os limites do poder da campanha de *Cinearte* e do *Correio da Manhã* em favor das produções da *Phebo* foram definidos pela mudança ocorrida no mercado de produção e de exibição de filmes. A chegada ao Brasil do cinema sonoro e do cinema falado trouxe estabilidade e insegurança para a produção de filmes brasileiros, até então silenciosos.

### ***Cinema sonoro e as condições de exibição no Rio de Janeiro***

Se as notícias sobre as experiências com o cinema sonoro chegaram ao Brasil já em 1926, foi somente em 1929 que passou a ser alvo de polêmicas, uma vez que o mercado brasileiro conheceu a

---

<sup>47</sup> GOMES, op. cit., 1974, p. 420.



novidade em abril daquele ano. O cinema sonoro deixou de ser uma especulação e tornou-se uma realidade com a qual era preciso lidar.

O primeiro filme falado foi exibido em São Paulo em abril de 1929, e no Rio de Janeiro em junho do mesmo ano. Duas tecnologias foram usadas e diferenciavam o cinema sonoro do cinema falado. O Vitaphone permitia uma sincronização entre a película e o disco e o Movietone permitia a gravação do som na película, dispensando a sincronização.<sup>48</sup>

A partir da segunda metade do ano de 1929 verificou-se, na cidade do Rio de Janeiro, uma onda de inauguração de salas de exibição para o cinema sonoro, a começar pelas salas principais – Pathé-Palace, Império, Palácio, Odeon, Capitólio – seguido pelas salas da rua da Carioca, praça Tiradentes e dos bairros – Ideal, Rialto, Theatro São José, Popular, Meyer, Helios, Paris, Mascote, Brasil, Primor, Fluminense.<sup>49</sup> Esta avalanche de inaugurações indica que o negócio do cinema sonoro se mostrava auspicioso para os exibidores, que trabalhavam duro para instalar os equipamentos em suas salas de exibição. Na página de programação, pode-se verificar que um ingresso para um filme sonoro, nas salas principais da cidade – localizadas na Avenida Central – chegavam a custar 10\$000, nos camarotes, mais de cinco vezes o valor de um ingresso em uma sala secundária que exibia filmes silenciosos.

---

<sup>48</sup> COSTA, Fernando Morais da. *O som no cinema brasileiro: revisão de uma importância indeferida*. 2006. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2006, p. 89-94.

<sup>49</sup> Levantamento feito no jornal *Correio da Manhã*, na página de programação dos cinemas, geralmente página 16, entre junho de 1929 e janeiro de 1930.

Nos anúncios do jornal *Correio da Manhã*, a novidade era apresentada com alarde e como convite: “Você conhece a voz de Douglas Fairbanks? Pois venha ouvi-la em *Máscara de Ferro*.”<sup>50</sup> Enquanto o *Correio da Manhã* assumia claramente uma posição absolutamente favorável ao cinema sonoro e falado, em outros espaços a reação variava da rejeição violenta à incredulidade sobre a permanência do sonoro nos cinemas brasileiros.<sup>51</sup>

### *Considerações finais*

Toda esta polêmica e todo o sucesso que o filme sonoro vinha alcançando junto ao público, que não se incomodava com o fato de não compreender a língua dos atores hollywoodianos, impactou a *Phebo Brasil Film* e tornou indefinido o seu futuro. A finalização do silencioso *Sangue Mineiro* coincidiu com a onda dos filmes sonoros no Brasil, o que dificultou a sua distribuição e a sua aceitação em cinemas que investiam pesado na novidade. Em 04 de setembro de 1929, Pedro Lima, em nota na seção Cinema Brasileiro noticiava que Agenor de Barros e Homero Cortes estavam estudando os problemas do cinema brasileiro antes de iniciar a filmagem do próximo filme, *Ganga Bruta*. A crise estava anunciada.

Meses depois, foi publicada a ideia de criação de um único estúdio no Rio de Janeiro para unir os melhores elementos do cinema brasileiro em um só lugar.<sup>52</sup> *Cinearte* mostrava-se mobilizada para

---

<sup>50</sup> *Correio da Manhã*, terça-feira, 29 out. 1929, p. 16.

<sup>51</sup> Para esta discussão, ver XAVIER, op. cit., 1978 e COSTA, op. cit., 2006.

<sup>52</sup> LIMA, Pedro. Cinema Brasileiro, *Cinearte*, n. 203, 16 jan. 1930.



reagir à ofensiva do sucesso do cinema falado e do sonoro. Em 29 de janeiro de 1930 foi anunciada a compra de um terreno em São Cristóvão para a construção do estúdio pela *Cinearte*. Em 26 de março foi divulgado o primeiro filme do *Studio Cinearte*, *Lábios sem Beijo*, sob a direção de Humberto Mauro e “sob orientação de Adhemar Gonzaga.”<sup>53</sup> A guinada da Phebo Brasil Film iniciada com a entrega do Medalhão Cinearte sofreu um revés com chegada ao Brasil do cinema sonoro e do cinema falado. O projeto de cinema industrial dos anos de 1920 centrado nas realizações de uma companhia do interior de Minas Gerais foi abandonado. Restou a Humberto Mauro cruzar a Zona da Mata, deixar o interior e chegar à capital federal para se juntar à construção da “nova Hollywood”.

Se a publicidade dada à Phebo Brasil Film e suas produções entre 1926 e 1929 na imprensa carioca criaram e fortaleceram a ideia de a companhia ser, nesse período, a promessa de cinema industrial no Brasil, o predomínio do produto hollywoodiano, bem como o mercado de distribuição e exibição de filmes, com suas inovações tecnológicas e produção de novos desejos – como ouvir a voz dos astros e estrelas – colocou claros limites para o poder das campanhas publicitárias da imprensa carioca, quer pagas ou não, em definir o sucesso do projeto. A *Phebo Brasil Film*, com todo o sucesso de bilheteria de *Braza Dormida*, nunca arrecadou as cifras milionárias propagandeadas pela *Cinearte* ao projetar o cinema como negócio lucrativo. O projeto de cinema industrial brasileiro quedava fracassado, naquele momento,

---

<sup>53</sup> LIMA, Pedro. Cinema Brasileiro, *Cinearte*, n. 213, 26 mar. 1930.

devido à concorrência do produto hollywoodiano, o mesmo que sempre foi inspiração e modelo para o grupo que circulava em torno de *Cinearte*.

## **Referências**

### *Bibliografia*

CAMPOS, Raquel Discini. A educação do corpo feminino no *Correio da Manhã* (1901-1972): magreza, *bom gosto* e envelhecimento. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 45, p. 457-478, jul./dez. 2015.

COSTA, Fernando Morais da. *O som no cinema brasileiro*: revisão de uma importância indeferida. 2006. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2006.

DULCI, Otavio Soares. As elites mineiras e a conciliação: a mineiridade como ideologia. *Ciências Sociais Hoje: Anuário de Antropologia, Política e Sociologia*, São Paulo, ANPOCS, p. 7-32, 1984.

GOMES, Paulo Emílio Salles Gomes. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

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

MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 13, n. 1, jan./jun. 2005.

MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda, 2013.

PAIVA, Samuel. Possibilidades de leitura sobre o gênero viagem na Revista *Cinearte*. In: PAIVA, Samuel; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

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

XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

### *Fontes*

BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842\\_03&PagFis=32849](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_03&PagFis=32849)>. Acesso em: 09 out. 2013.

\_\_\_\_\_. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842\\_03&PagFis=33718](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_03&PagFis=33718)>. Acesso em: 08 mar. 2015.

\_\_\_\_\_. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=162531&PagFis=2728>>. Acesso em: 25 fev. 2016.

*BRAZA Dormida*. Filme (1928).

Carta a Pedro Lima de 28 de setembro de 1928. Arquivo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira.

*Cinearte*, 07 abr. 1926. Apud GOMES, op. cit., 1974, p. 126.

Carta de Humberto Mauro a Pedro Lima, 25 de novembro de 1927. Arquivo Pedro Lima. Cinemateca Brasileira.

Carta de Humberto Mauro a Pedro Lima, 29 de dezembro de 1927. Arquivo Pedro Lima. Cinemateca Brasileira.

*Cinearte*, A indústria do cinema, (sem assinatura), 17 mar. 1926, páginas 20 e 30. BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=162531&PagFis=0&Pesq=projeto%20de%20cinema%20brasileiro>>. Acesso em: 01 mar. 2015.

*Cinearte*, Cinema Brasileiro. 14 mar. 1928.

*Cinearte*, n. 94, 14 dez. 1927. BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/pdf/162531/per162531\\_1927\\_00094.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/162531/per162531_1927_00094.pdf)>.

Acesso em: Acesso em: 15 jun. 2013.

*Cinearte*, n. 176, 10 jul. 1929.

*Cinearte*, O melhor filme brasileiro de 1927: O “Thesouro Perdido”, da Phebo Brasil Film de Cataguazes, ganha o medalhão de “Cinearte”. 25 abr. 1928, p. 5. BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/pdf/162531/per162531\\_1928\\_00113.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/162531/per162531_1928_00113.pdf)>.

Acesso em: 12 jan. 2015.

*Correio da Manhã*, 6 mar. 1929, p. 9, colunas 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup>.

*Correio da Manhã*, domingo, 22 jan. 1928.

*Correio da Manhã*, edição 9868, domingo, 20 mar. 1927.

BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842\\_03&PagFis=29989](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_03&PagFis=29989)>. Acesso em: 09 out. 2013.

*Correio de Manhã*, Rio de Janeiro, quarta-feira, 6 mar. 1929.

BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_03&PagFis=39106](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_03&PagFis=39106)>. Acesso em: 09 mar. 15.

*Correio da Manhã*, seção Telas e Palcos, quarta-feira, 20 jul. 1927.

*Correio da Manhã*, terça-feira, 29 out. 1929, p. 16.

Filmagem Brasileira, *Cinearte*, Rio de Janeiro, n. 107, 23 jun. 1926.

LIMA, Pedro. A propósito de *Thesouro Perdido* e sua exibição.

*Cinearte*, 16 mar. 1927. BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=162531&PagFis=2296>>. Acesso em: 15 jun. 2013.

\_\_\_\_\_. Cinema Brasileiro, *Cinearte*, 04 jan. 1928, edição 00097.

BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=162531&PagFis=4336>>. Acesso em: 19 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. Cinema Brasileiro, *Cinearte*, n. 00143, Rio de Janeiro, 21

nov. 1928. BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=162531&PagFis=6431>>. Acesso em: 08 mar. 2015.

\_\_\_\_\_. Cinema Brasileiro, *Cinearte*, n. 213, 26 mar. 1930.

LIMA, Pedro. Cinema Brasileiro, *Cinearte*, n. 203, 16 jan. 1930.

\_\_\_\_\_. Cinema Brasileiro, *Cinearte*, Rio de Janeiro, 16 nov. 1927, p. 4.

\_\_\_\_\_. Cinema Brasileiro, *Cinearte*, Rio de Janeiro, ano III, n. 112, 18 abr. 1928, p. 6.

\_\_\_\_\_. Filmagem Brasileira, *Cinearte*, edição 113, 25 abr. 1926.

BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em:  
<<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=162531&PagFis=5082>>. Acesso em: 01 mar. 2015.

\_\_\_\_\_. O melhor filme brasileiro de 1927. Tesouro Perdido, da Phebo Brasil Film de Cataguases, ganha o medalhão de “Cinearte”. *Cinearte*, 25 abr. 1928, p. 4.

**Recebido em 28 de março de 2016; aprovado em 20 de maio de 2016.**