

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

IGOR ANDRADE PONTES

OS CAMINHOS DE CARLITOS:

A exibição dos filmes de Charles Chaplin no Rio de Janeiro, suas histórias e seus personagens
(1914-1922)

Niterói

2016

IGOR ANDRADE PONTES

OS CAMINHOS DE CARLITOS:

A exibição dos filmes de Charles Chaplin no Rio de Janeiro, suas histórias e seus personagens
(1914-1922)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linha Estudos do Cinema e do Audiovisual, da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação, sob orientação do Prof. Dr. Rafael de Luna Freire.

Niterói

2016

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

P814 Pontes, Igor Andrade.

Os caminhos de Carlitos: a exibição dos filmes de Charles Chaplin no Rio de Janeiro, suas histórias e seus personagens (1914-1922) / Igor Andrade Pontes. – 2016.

171 f. ; il.

Orientador: Rafael de Luna Freire.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2016.

Bibliografia: f. 168-171.

1. Cinema; aspecto histórico. 2. Cinema mudo. 3. Chaplin, Charles, 1889-1977. 4. Rio de Janeiro, RJ. I. Freire, Rafael de Luna. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD 791.43

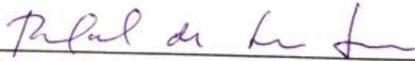
Ata de Defesa de Dissertação de Mestrado

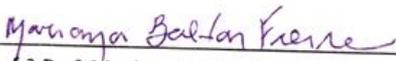
Ao trigéssimo dia do mês de agosto de dois mil e dezesseis às 15:00 horas, no auditório localizado na Rua Tiradentes N.º148, Ingá Niterói, no Programa de Pós Graduação em Comunicação, reuniu-se a Comissão Examinadora designada na forma regimental pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação para julgar a dissertação, orientada pelo professor Dr.º Rafael de Luna Freire, apresentada pelo aluno **Igor Andrade Pontes** sob o Título: **Os caminhos de Carlitos: A exibição dos filmes de Charles Chaplin no Rio de Janeiro, suas histórias e seus personagens (1914-1922)** requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação área de concentração em Estudos de Cinema e Audiovisual. Aberta a sessão pública, o candidato teve a oportunidade de expor o trabalho. Em seguida, o candidato foi arguido oralmente pelos membros da Banca, que, após deliberação, decidiu pela:

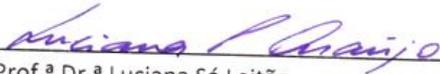
- Aprovação.
- Aprovação "com restrições"; "com exigências"; "com sugestões da banca"; "condicionada" (vide verso).
- Reprovação.

Nos termos do Regulamento Geral dos Cursos de Pós-Graduação desta Universidade, foi lavrada presente ata, lida e julgada, conforme vai assinada pelos membros da Banca Examinadora.

Banca Examinadora:


Prof.º Dr.º Rafael de Luna Freire (Presidente da Banca - Orientador)
Universidade Federal Fluminense - PPGCOM - UFF


Prof.ª Dr.ª Mariana Baltar Freire
Universidade Federal Fluminense - PPGCOM - UFF


Prof.ª Dr.ª Luciana Sá Leitão
Universidade Federal São Carlos - PPGIS -UFSCAR

Para Maria Flor e Pedro, que cresceram com esta pesquisa.

AGRADECIMENTOS

À minha esposa, Natália, companheira e amiga.

Ao meu orientador, Rafael de Luna Freire, por sua paciência, compreensão e constante disponibilidade. Por seu interesse e confiança em meu trabalho. Pelos valiosos conselhos. Pela orientação sempre esclarecedora e pelas atenciosas correções e indicações durante a realização do texto desta dissertação.

Aos meus pais, aos meus avós, ao meu irmão e aos meus primos, por todo o apoio.

Aos amigos Tiago e Natasha, companheiros de PPGCOM; Mateus Nagime, que me emprestou os livros de Chaplin de sua coleção; e Lana Martires, que me informou sobre a existência de cópia preservada de uma das comédias do imitador “Cardo as Charlot”, no acervo da Filмотeca Española.

À CAPES, pela concessão da bolsa de mestrado.

Ao grande fã de Chaplin, João Antônio Franz, pelas colaborações.

Aos alunos da disciplina Estudos de História do Cinema Brasileiro II, que me fizeram sentir como um professor durante um semestre letivo.

Ao professor Fernando Morais da Costa, pelas considerações na etapa de qualificação, que ajudaram no encaminhamento desta dissertação para a sua versão final.

Às professoras Luciana Corrêa de Araújo e Mariana Baltar Freire pela leitura que fizeram deste trabalho, e pelas observações como arguidoras na banca de defesa.

Sou grato, ainda, pelo interesse e incentivo dos pesquisadores e pesquisadoras Fabricio Felice, José Inácio de Melo Souza, Carlos Roberto de Souza, Carolina Giacomo (“Nina”), Sheila Schvarzman, Natália de Castro Soares, João Luiz Vieira, Danielle Crepaldi, Hernani Heffner, Fábio Vellozo, Géraldine Rodrigues e Tiago Baptista.

RESUMO

Esta dissertação trata da exibição dos filmes de Charles Chaplin no Rio de Janeiro entre 1914, ano em que foram lançadas na cidade duas de suas comédias pela Keystone, e 1922, estreia no circuito carioca do longa *O garoto*. Para tanto, nos valem de pesquisa documental, fazendo uso de material coletado em periódicos contemporâneos. Investigamos a trajetória de exibição desses filmes, o modo como foram promovidos e a dimensão que alcançaram na cultura cinematográfica que se formava no Rio de Janeiro no período da Primeira Guerra Mundial e no imediato pós-guerra. Conduzimos esta investigação atentos às circularidades do cinema no período silencioso, e às transformações na imagem estelar de Chaplin. Acompanhando a trajetória local de Chaplin e de seu personagem Carlitos, desvelamos aspectos do passado do cinema no Rio de Janeiro, situando algumas de suas práticas e de seus principais agentes, salientando o papel de destaque de Chaplin em sua história.

Palavras-chave: história do cinema; cinema silencioso; exibição cinematográfica; Charles Chaplin; Rio de Janeiro

ABSTRACT

This dissertation deals with the exhibition of Charles Chaplin films in Rio de Janeiro between 1914, year of the release in the city of two of his Keystone comedies, and 1922, when the feature film *The Kid* was premiered in the local cinema circuit. To do so, we rely on documentary research, using material collected in newspapers and magazines of the time. We investigate the local trajectory of these movies, how they have been promoted and the dimension they achieved in the film culture emerging in Rio de Janeiro during and after the period of the First World War. We conduct this research aware of the circularity of cinema during the silent era, and of the changes in Chaplin's star image during this period. Following the local trajectory of Chaplin and his character Charlie, we unveil aspects of the past of cinema in Rio de Janeiro, situating some of its practices and its key agents, stressing the important role of Chaplin in its history.

Key-words: cinema history; silent cinema; film exhibition; Charles Chaplin; Rio de Janeiro

SUMÁRIO

Introdução	11
1. Carlitos, “um cômico que vocês devem conhecer”: inserção dos filmes de Charles Chaplin no circuito exibidor carioca (1914-1916)	19
1.1. “Estranha aventura de Izabel”: os filmes de Mabel Normand (e Charles Chaplin) no Cinema Parisiense, e a ponte de Staffa com Paris.....	21
1.2. “Aquele rapaz” ganha um nome e atributos: Carlitos, um “cômico irresistível”.....	35
1.3. Reconhecendo Carlitos (ou A rivalidade com Billie Ritchie).....	52
2. O popular Carlitos: imitadores nos palcos do Rio de Janeiro e difusão dos filmes de Chaplin (1917-1919)	65
2.1. Cardo Charlot: “o Carlitos em carne e osso”.....	70
2.2. O cômico milionário: Charles Chaplin em <i>Palcos e Telas</i> e os lançamentos de novos filmes de Carlitos em 1918.....	87
2.3. A tristeza de Chaplin e o <i>boom</i> das comédias de Carlitos em 1919.....	99
3. Carlitos, “um sentimental profundo”: Chaplin conquista o circuito exibidor e a crítica cinematográfica carioca (1920-1922)	111
3.1. Comédias da fase Mutual no Cinema Palais e a chegada das primeiras produções da série First National.....	114
3.2. O papel de “Cinema Para Todos”.....	133
3.3. <i>O garoto</i>	143
Considerações finais	157
Bibliografia referenciada	168

CRÉDITOS DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 1: Correio da Manhã, n. 6011, 10 ago. 1915, p. 3.

Fig. 2: *Frame* do filme *Mabel's Strange Predicament*. Bubbles Inc. S.A..

Fig. 3: Jornal de Providence, Rhode Island. Sem créditos. Imagem coletada na internet.

Fig. 4: Caras y caretas, n. 113, 1 dez. 1900, p. 30.

Fig. 5: Montagem a partir de imagens do Correio da Manhã, n. 6027, 26 ago. 1915, p. 14.

Fig. 6: Ciné-Journal, n. 11, 1 jul. 1915. Imagem coletada nos anexos no trabalho de Geráldine Rodrigues (2013, p. 63-64).

Fig. 7: Ciné-Journal, n. 11, 1 jul. 1915 e Ciné-Journal, n. 12, 15 jul. 1915. Montagem a partir de imagens coletadas nos anexos de Rodrigues (2015, p. 63 e 65-67).

Fig. 8: Correio da Manhã, n. 6314, 8 jun. 1916, p. 14.

Fig. 9: Sem créditos. Coletada em David Robinson (1984, p. 24). Reprodução do autor.

Fig. 10: Fon-Fon, n. 35, 26 ago. 1916, [p. 34].

Fig. 11: O Tico-Tico, n. 548, 5 abr. 1916, [p. 30].

Fig. 12: O Tico-Tico, n. 567, 7 jun. 1916, [p. 27].

Fig. 13: O Tico-Tico, n. 567, 7 jun. 1916, [p. 18].

Fig. 14: Foto de Ricardo Chaves.

Fig. 15: Correio da Manhã, n. 6244, 30 mar. 1916, p. 13.

Fig. 16: Film Fun, n. 325, abr. 1916, [p. 121].

Fig. 17: Revista da Semana, n. 5, 11 mar. 1916, [p. 42].

Fig. 18: Careta, n. 453, 24 fev. 1917, [p. 22].

Fig. 19: Correio da Manhã, n. 6784, 21 set. 1917, p. 5.

Fig. 20: Cine-Mundial, v. 3, jul. 1918, p. 410.

Fig. 21: *Frame* do filme *Las patatas fritas*. Acervo Filmoteca Española.

Fig. 22: Idem.

Fig. 23: Fotografia do filme *Chegada de Cardo as Charlot a Lisboa*. Acervo Cinemateca Portuguesa.

Fig. 24: Correio da Manhã, n. 6806, 13 out. 1917, p. 5.

Fig. 25: Correio da Manhã, n. 6800, 7 out. 1917, p. 4.

Fig. 26: Correio da Manhã, n. 7016 12 maio 1918, p. 5.

Fig. 27: Estado do Pará, n. 2329, 24 set. 1917, p. 5.

Fig. 28: Correio da Manhã, n. 7020, 17 maio 1918, p. 10.

Fig. 29: Fon-Fon, n. 49, 7 dez. 1918, [p. 31].

Fig. 30: Montagem a partir de imagens do Correio da Manhã, n. 6801, 8 out. 1917, p. 12.

Fig. 31: Fon-Fon, n. 1, 21 dez. 1918, [p. 95].

Fig. 32: Cine-Mundial, v. 5, jan. 1920, p. 135.

Fig. 33: Bubbles Inc. S.A. Reproduzida em Palcos e Telas, n. 26, 12 set. 1918, [p. 4].

Fig. 34: Imagem coletada na internet. Reproduzida em Para Todos, n. 32, 26 jul. 1919, [p. 13].

Fig. 35: Eu Sei Tudo, n. 26, jul. 1919, p. 25.

Fig. 36: Para Todos, n. 54, 27 dez. 1919, [p. 53].

Fig. 37: Cine-Mundial, v. 5, jan. 1920, p. 119.

Fig. 38: Correio da Manhã, n. 7722, 21 abr. 1920, p. 5.

Fig. 39: Fotografia do filme *A Dog's Life*. Roy Export Company Establishment. Reproduzida em Para Todos, n. 106, 25 dez. 1920, [p. 50].

Fig. 40: Palcos e Telas, n. 134, 14 out. 1920, [p. 17].

Fig. 41: Correio da Manhã, 5 out. 1920, n. 7888, p. 12.

Fig. 42: Fotografia do filme *Shoulder Arms*. Roy Export Company Establishment. Reproduzida em Para Todos, n. 94, 2 out. 1920, [p. 20].

Fig. 43: Almanaque do "O Tico-Tico". 1922, [p. 6].

Fig. 44: *Frame* do filme *Behind the Screen*. Bubbles Inc. S.A.

Fig. 45: Careta, n. 694, 8 out. 1921, [p. 26].

Fig. 46: Correio da Manhã, n. 8247, 1 out. 1921, p. 12.

Fig. 47: Careta, n. 694, 8 out. 1921, [p. 26].

Fig. 48: Correio da Manhã, n. 8471, 15 maio 1922, p. 6.

Fig. 49: Montagem a partir de imagens publicadas em Para Todos, n. 178, 13 maio 1922, [p. 29]. Fotografias de cenas do filme *The Kid*. Roy Export Company Establishment.

Fig. 50: A Cena Muda, n. 82, 19 out. 1922, p. 3.

Fig. 51: Detalhe da capa de O Tico-Tico, n. 794, 22 dez. 1920.

Fig. 52: Detalhe de quadrinho de J. Carlos em O Tico-Tico, n. 759, 21 abr. 1920, [p. 29].

Fig. 53: Detalhe de quadrinho de J. Carlos na capa de O Tico-Tico, n. 899, 27 dez. 1922.

Fig. 54: Detalhe da capa de O Tico-Tico, n. 940, 10 out. 1923.

Fig. 55: Para Todos, n. 192, 19 ago. 1922.

Fig. 56: Careta, n. 714, 25 fev. 1922, [p. 30].

Relação de produtoras/distribuidoras com as quais Charles Chaplin trabalhou¹:

1. **Keystone (1914)** – produtora
Primeiro filme com Chaplin lançado nos Estados Unidos: *Making a Living* (fev. 1914)
Último filme de Chaplin pela Keystone: *His Prehistoric Past* (dez. 1914)
2. **Essanay (1915-1916)** – produtora
Primeiro filme de Chaplin lançado pela Essanay: *His New Job* (fev. 1915)
Último filme de Chaplin lançado pela Essanay: *Police* (maio 1916)
3. **Mutual (1916-1917)** – distribuidora e coprodutora – produções da Lone Star Film Company
Primeiro filme de Chaplin lançado pela Mutual: *The Floorwalker* (maio 1916)
Último filme de Chaplin para a Mutual: *The Adventurer* (out. 1917)
4. **First National (1918-1923)** – distribuidora e coprodutora – produções da Charles Chaplin Productions
Primeiro filme de Chaplin pela First National: *A Dog's Life* (mar. 1918)
Último filme de Chaplin pela First National: *The Pilgrim* (jan. 1923)
5. **United Artists (1923-1952)** – distribuidora e coprodutora – produções da Charles Chaplin Productions
Primeiro filme de Chaplin pela United Artists: *A Woman of Paris* (out. 1923)
Último filme de Chaplin pela United Artists: *Limelight* (out. 1952)

Os últimos filmes de Charles Chaplin foram *A King in New York*, produção da Attica-Archway, lançado nos Estados Unidos em setembro de 1957; e *A Countess from Hong Kong*, dirigido por Chaplin e produzido por Jerome Epstein, para a Universal, lançado nos Estados Unidos em janeiro de 1967.

¹ Informações baseadas em filmografia organizada por David Robinson (1984, p. 181-195), e em filmografia organizada pelo site *Silent Era*, disponível em: <<http://www.silentera.com/PSFL/filmographies/actors/Chaplin-Charles.html>>. Último acesso em agosto de 2016. Datas referentes aos lançamentos dos filmes nos Estados Unidos. As informações sobre distribuição na relação acima são igualmente relativas apenas aos Estados Unidos.

INTRODUÇÃO

Em sua busca por relatos sobre os primeiros anos de exibição cinematográfica no Rio de Janeiro e em São Paulo, o pesquisador José Inácio de Melo Souza (2004) faz uso de referências aos “primórdios” do cinema nessas duas cidades a partir de obras memorialísticas. Investigando o passado carioca, uma das obras exploradas pelo pesquisador são as memórias do médico Pedro Nava¹.

No segundo volume de suas memórias, publicado pela primeira vez em 1973, Pedro Nava, nos relatos de sua juventude no Rio de Janeiro, para onde se mudou vindo de Belo Horizonte, em 1916, aos 13 anos de idade, recorda um acontecimento que considerava ser um dos mais marcantes de sua vida, seu primeiro contato com os filmes de Charles Chaplin (1889-1977), ou, em suas palavras, o “conhecimento de Charles Spencer Chaplin e a adivinhação imediata, posto que ainda obscura, do gênio de Carlito” (NAVA, 1973, p. 199)².

Ainda em 1916, Nava teria reservado um espaço na parede de seu quarto para uma fotografia de corpo inteiro de Charles Chaplin, caracterizado como o personagem Carlitos: chapéu-coco, gravata, paletó apertado, calças largas, grandes sapatos com os pés trocados, acompanhados da bengala, do bigodinho e do andar com os pés virados para fora. Residente no bairro da Tijuca, estudante do Colégio Pedro II, Pedro Nava permaneceu no Rio de Janeiro de 1916 a 1921, quando retornou a Belo Horizonte para cursar medicina. Durante esse período, Nava afirma ter sido um “rastreador” dos filmes de Carlitos (ibid., p. 152).

A memória de Pedro Nava sobre os filmes de Charles Chaplin, trazida à tona, mas não explorada em profundidade por José Inácio de Melo Souza, nos chama a atenção principalmente por dois motivos. Pelo grande impacto de Chaplin e seu Carlitos na vida de Nava a partir de 1916 – teria esse impacto se repetido com outros garotos e garotas no Rio de Janeiro de então? E pelo estabelecimento de 1916 como o ano em que Pedro Nava teria “alfinetado” a imagem de Carlitos na parede de seu quarto.

As datas de lançamentos nos Estados Unidos dos primeiros filmes de Charles Chaplin produzidos pela Keystone apontam para fevereiro-março de 1914, incluindo as primeiras comédias por ele dirigidas, e os primeiros filmes apresentando o personagem Carlitos. Teria o

¹ Uma linha do tempo com informações biográficas de Pedro Nava pode ser encontrada no site da Casa de Rui Barbosa, através do link <<http://www.casaruibarbosa.gov.br/pedronava/linha.php>>. Último acesso: jul. 2016.

² Agradeço ao pesquisador Carlos Roberto de Souza, que me enviou um fichamento com todas as citações a Chaplin e Carlitos na obra memorialística de Pedro Nava. As referências aos textos de Pedro Nava nesta dissertação foram feitas a partir desse fichamento e das considerações de José Inácio de Melo Souza (2004) sobre as memórias de Nava sobre o cinema. As citações ao longo deste texto feitas a partir desse fichamento farão referência às edições e paginações das obras de Pedro Nava fichadas por Carlos Roberto de Souza.

primeiro contato de Pedro Nava com os filmes de Charles Chaplin aconteceu apenas em 1916? Em suas memórias, o escritor não traz grandes informações sobre os filmes de Chaplin em exibição no Rio de Janeiro, para além de sua lembrança de tê-los assistido. Mas quando os filmes de Charles Chaplin começaram a ser exibidos nessa cidade?

Souza (2004, p. 339, grifo nosso), apesar de fazer uma leitura um tanto pessimista em relação à ascensão da cinematografia norte-americana, destaca Chaplin entre as figuras que povoaram o imaginário do público carioca a partir da Primeira Guerra Mundial, refletindo:

Os anos de guerra devem ser estudados com mais vagar por carregarem os elementos forjadores da passagem de uma recepção do cinema moldada pelo século XIX para uma outra vinculada às promessas da modernidade do século XX. Não seria um disparate pensarmos o período 1896-1914 como uma longa experiência de recepção e realização de práticas, usos e conhecimentos técnicos do cinema destruídos pela monopolização imposta pelo dominante cinema norte-americano do pós-guerra. Um primeiro público entrou em colapso às vésperas da Primeira Guerra Mundial, *sendo reeducado nos anos seguintes pelos fãs de Chaplin*, das estrelas e do cinema clássico de Hollywood.

Paulo Emílio Salles Gomes (2015, p. 37), por sua vez, introduzindo um curso universitário sobre Chaplin ministrado em São Paulo em 1964, ponderava sobre a existência de documentação, “espalhada pelas bibliotecas e cinematecas do mundo”, a respeito do primeiro público dos filmes de Carlitos: “Na América era, sobretudo, a massa dos imigrantes”, arriscava Paulo Emílio; na Europa, “Charlot irrompeu nas trincheiras do front de guerra”. Sobre a “anexação, popular e cultural, de Chaplin” no pós-guerra, Paulo Emílio afirmava: “foi universal”, “alimento e lição” para os cineastas soviéticos Serguei Eisenstein e Vsevolod Pudovkin; para os teóricos franceses Louis Delluc e Béla Balázs; para os dadaístas, os surrealistas e os expressionistas; para Picasso, Braque, Léger. E concluía: “No Brasil os traços do nascimento de Carlito ainda não foram pesquisados. Mas na origem dos estudos cinematográficos em nosso país encontramos o grupo reunido no Chaplin-Club em 1928”³.

Um dos marcos do cineclubismo organizado no Brasil, o Chaplin-Club foi fundado no Rio de Janeiro pelos amigos Almir Castro, Claudio Mello, Plínio Sussekind Rocha e Octavio de Faria, com o intuito geral de promover “o estudo do cinema como uma arte” (XAVIER, 1978, p. 200), conforme seu estatuto. As atividades do grupo duraram até fins de 1930. A admiração dos fundadores do Chaplin-Club por seu patrono era expressa a partir da afirmação de Chaplin enquanto “o maior criador que a humanidade produziu até hoje”⁴. Chaplin e seu Carlitos eram colocados pelos jovens críticos cineclubistas em um patamar intocável.

³ Sobre o Chaplin-Club e seu periódico, *O Fan*, ver Ismail Xavier (1978) e Fabricio Felice (2012).

⁴ *O Fan*, n. 6, set. 1929, p. 4.

Em 1916, quando o Pedro Nava de 13 anos de idade pendurava a fotografia de Carlitos na parede de seu quarto, Plínio Sussekind contava cinco anos de vida, e Octavio de Faria, oito anos. Entre a infância em meados dos anos 1910 e a primeira juventude nos anos 1920, onde Nava, Sussekind, Faria e outros jovens poderiam ter assistido aos filmes de Charles Chaplin no Rio de Janeiro? Quais filmes poderiam ter assistido pelos cinemas da cidade? Como esses filmes foram promovidos? A quem os filmes de Charles Chaplin eram destinados? Quem os apreciava no Rio de Janeiro? Como esses jovens teriam se encantado com a figura de Carlitos nesse período? O que teriam lido sobre Carlitos, Charles Chaplin, sua vida e seus filmes nas revistas especializadas em cinema em circulação a partir de fins dos anos 1910?

Notando a inexistência de um estudo relativo ao “nascimento” de Carlitos no Brasil, Paulo Emílio indicava como ponto de partida para essa história as atividades do Chaplin-Club (jovens intelectuais estudando o cinema como arte), mas um caminho possível seria algo que o próprio sustentava em seu breve texto introdutório: o exame de documentação “espalhada” pelas bibliotecas e cinematecas. Se tomarmos como “nascimento” a exibição dos filmes de Chaplin no Brasil, Jean-Claude Bernardet (2008, p. 38), em 1995, alertava para a inexistência geral de estudos comprometidos com uma história da exibição e da distribuição cinematográficas no país. Essa lacuna, felizmente, começou a ser preenchida de forma mais atenciosa desde o alarme de Bernardet, e, nesse sentido, a atual pesquisa, complementando a investigação realizada em periódicos contemporâneos, se valeu dos oportunos trabalhos de Alice Gonzaga (1996) e José Inácio de Melo Souza (2004) como principais referências sobre a exibição cinematográfica no Rio de Janeiro durante o período silencioso.

Em 1979, Jean Claude-Bernardet (2009, p. 21) falava sobre a impossibilidade de se entender “qualquer coisa que seja no cinema brasileiro, se não se tiver sempre em mente a presença maciça e agressiva, no mercado interno, do filme estrangeiro”. Poderíamos afirmar o mesmo tirando o foco da produção de filmes no país. Caso queiramos entender “qualquer coisa” sobre as experiências das audiências brasileiras com o cinema, e sobre os circuitos exibidores e distribuidores do Brasil, é preciso refletir sobre a relação dessas audiências e desses circuitos com o filme estrangeiro, onde predominou a produção norte-americana a partir de meados dos anos 1910. Acreditamos que Chaplin e seu personagem Carlitos tiveram papéis de destaque nessas relações, e por isso, nos pareceu válido dedicar-lhes este estudo. Esperamos que essa investigação possa nos ajudar na compreensão do meio exibidor e da cultura cinematográfica carioca em formação na passagem dos anos 1910 para os anos 1920.

Os caminhos de Carlitos entre 1914 e 1922 vão de encontro aos caminhos de alguns dos principais agentes da exibição cinematográfica carioca do período, e nos levam ao encontro de outras figuras, ainda obscuras na história do cinema nessa cidade. Acompanhando a trajetória local de Chaplin, abordamos relevantes aspectos culturais e comerciais do passado do cinema no Rio de Janeiro, como a compra de filmes no mercado internacional, a chegada de agentes e filiais ligados às produtoras norte-americanas, a ascensão dessa cinematografia na cidade, a promoção dos filmes exibidos nas salas do período, a distribuição desses filmes, as disputas de poder entre os exibidores, o surgimento de periódicos especializados, e as circularidades do cinema e os seus desdobramentos para além das salas de projeção.

Seguindo o recorte 1914-1922, o corpus de nossa pesquisa foi formado por diversos periódicos cariocas contemporâneos, consultados digitalmente, através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. A base de nossa investigação foi o *Correio da Manhã*, jornal carioca de circulação nacional, e, entre os periódicos cariocas diários das primeiras décadas do século passado, possivelmente o mais completo em relação às informações sobre os filmes em cartaz nos cinemas da cidade, fornecendo os programas das principais salas do centro da cidade, concentradas sobretudo ao longo da Avenida Rio Branco, e a programação de alguns cinemas de bairro. Outras fontes recorrentes e exploradas mais detidamente foram as revistas *Para Todos* e *Palcos e Telas*, periódicos que tratavam de maneira mais especializada sobre cinema em geral, e que nos possibilitaram um vislumbre da recepção de Chaplin e seu personagem Carlitos no Rio de Janeiro, além de detalhadas informações sobre o meio exibidor carioca. Outra fonte valiosa foi o periódico *Cine-Mundial*, de Nova Iorque, braço latino da revista *Moving Picture World*, com proveitosas informações sobre os cinemas da América do Sul⁵.

Complementando as informações encontradas nos periódicos, foi de auxílio para esta pesquisa a filmografia apresentada na edição de 1967 do livro de Carlos Heitor Cony sobre Chaplin, na qual se informam diferentes versões dos títulos com os quais os seus filmes circularam no Brasil. Para algumas produções constam os títulos com os quais foram lançadas pela primeira vez no Rio de Janeiro, por vezes muito diferentes daqueles pelos quais são hoje conhecidas. Nesses casos, pudemos identificar com maior facilidade os filmes de Carlitos anunciados entre 1914 e 1922 nos programas das salas de cinema cariocas. Os dados sobre as exhibições de filmes de Chaplin no Brasil encontrados na base *Cine Silencioso*, do site *Mnemocine*, ainda que um tanto incompletos, também nos auxiliaram no mapeamento

⁵ *Cine-Mundial* foi digitalizada como parte do acervo da Media History Digital Library. Acesso gratuito pela plataforma *Lantern*: <<http://lantern.mediahist.org/>>. A Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional pode ser acessada, também gratuitamente, em <<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>. Nesta dissertação, a atribuição de números de páginas de revistas não paginadas se deu tomando como base o navegador da Hemeroteca Digital.

realizado neste trabalho. A busca pelo termo chave “Charles Chaplin” nos remete a 23 entradas de títulos, todas referentes a exibições realizadas em São Paulo, entre 1914 e 1930⁶.

O período de 1914 a 1922 foi de grande produtividade para Chaplin. O artista cômico atuou em 70 filmes, dos quais dirigiu 55, em produções de seus contratos com as empresas Keystone (1914), Essanay (1915-1916), Mutual (1916-1917), e First National (1918-1923)⁷. A escolha do limite desta pesquisa como o ano de 1922, lançamento no Rio de Janeiro de *O garoto* (*The Kid*, First National, 1921), primeiro longa dirigido por Chaplin, possibilitou que abarcássemos esse período tão produtivo de sua carreira, com significativas transformações em sua imagem estelar local⁸. Esse nos parece ter sido o período mais intenso de lançamento, exibição e circulação de seus filmes no Rio de Janeiro, com interessantes desdobramentos relacionados ao personagem Carlitos, como o surgimento de imitadores nos teatros da cidade.

No primeiro capítulo desta dissertação, cujo recorte temporal abarca o período de 1914 a 1916, tratamos dos primeiros anos de exibição dos filmes de Charles Chaplin no Rio de Janeiro. Nesse período, o lançador de suas comédias na cidade foi o Cinema Parisiense, do italiano Jácomo Rosário Staffa, importador, exibidor e distribuidor de filmes. Foram lançadas nesses anos comédias de Chaplin da fase Keystone. Essas fitas inicialmente foram promovidas enquanto comédias de Mabel Normand, primeira parceria cômica de Chaplin no cinema, nesses primeiros tempos apelidada na cidade de “Izabel”. Procuramos mapear a origem das cópias exibidas no Parisiense nesse período, nos valendo de informações sobre a ligação entre Staffa e um fornecedor em Paris. Tratamos, ainda, do “batismo” do personagem de Chaplin como “Carlito”; da promoção dos filmes de Carlitos e sua ligação com outro cômico, seu “rival” e possível imitador, Billie Ritchie; e dos primeiros indícios da popularidade de Carlitos no Rio de Janeiro, com destaque para o público infanto-juvenil.

No capítulo seguinte, abordamos as passagens do cômico Cardo Charlot, imitador de Carlitos, por dois teatros do Rio de Janeiro, em 1917 e em 1918, analisando as suas apresentações pensando a sua relação com as exibições de filmes de Chaplin na cidade. Para além de um artista se aproveitando da popularidade crescente de Carlitos, acreditamos que Cardo Charlot tenha incrementado a relação do público carioca com o personagem de

⁶ Acesso gratuito pelo link <<http://mnemocine.com.br/JCB/index.php>>.

⁷ O número de filmes dirigidos por Chaplin costuma variar de acordo com a fonte. Nesse quesito nos baseamos em David Robinson (1984) e no site *Silent Era*: <<http://www.silentera.com/PSFL/filmographies/actors/Chaplin-Charles.html>>. Último acesso em julho de 206.

⁸ Usamos “imagem estelar” para “*star image*”. Esboçamos uma conceituação do termo, a partir de Richard Dyer (1998), no segundo capítulo desta dissertação, tópico 2.3. Conforme Dyer (1998, p. 35-36, tradução nossa), a imagem estelar de um artista é manifestada por “todo tipo de texto midiático” relacionado a esse artista, influenciando em sua recepção por parte do público e da imprensa, e sendo influenciada pela mesma.

Chaplin, e servido de incentivo para os lançamentos no Rio de Janeiro de filmes do cômico inglês de seu contrato com a Essanay, até então inéditos no circuito local. As apresentações de Cardo Charlot coincidiram com um aumento de interesse em Chaplin, para além de Carlitos, por parte dos exibidores carioca, sobretudo por conta dos altos valores de seus salários.

Após um ano de escassez nas exibições de filmes do cômico em 1917, por motivos que buscamos indicar ainda no primeiro capítulo desta dissertação, no ano seguinte, em 1918, após a segunda passagem de Cardo Charlot pela cidade, Carlitos voltou com força ao circuito carioca, com produções da Essanay lançadas por Alberto Sestini. Em 1919, com Claude Darlot assumindo o papel de lançador dos filmes de Chaplin no Cinema Palais, concentrando-se na produção da Keystone, ocorreu um *boom* de exibições de filmes do cômico no Rio de Janeiro, cujo ápice se deu em 1920.

Em 1918-1919, a imagem estelar de Chaplin ganhou também novas dimensões, com o surgimento das revistas especializadas em cinema *Palcos e Telas* e *Para Todos*⁹. Primeiro, como o artista mais caro do mundo, e, depois, com matérias retratando um Chaplin melancólico, entristecido pela morte prematura de seu primeiro filho, fruto de seu conturbado relacionamento com a atriz Mildred Harris (1901-1944). Ainda em 1919, começam a aparecer nessas revistas relatos sobre os métodos de trabalho de Chaplin enquanto diretor, apontando para o retrato do artista que viria a ser o predominante nesses periódicos a partir de 1920.

No terceiro e último capítulo, adentramos os anos 1920, e tratamos da dominante presença de Carlitos nos programas das salas de cinema do Rio de Janeiro no primeiro ano dessa década, com Darlot lançando os filmes de Chaplin da série Mutual, e Roberto Natalini, representante da First National na América do Sul, comercializando as produções que Chaplin dirigiu e produziu para essa empresa. Em *Palcos e Telas* e em “Cinema Para Todos”, caderno especializado veiculado em *Para Todos*, os movimentos de Natalini foram acompanhados com interesse por cronistas ansiosos pelas novas produções de Chaplin. Acuado após desavenças com seu sócio no Rio de Janeiro, Natalini deu sua última cartada significativa no circuito carioca, repassando os direitos de exploração das comédias de Chaplin pela First National para a Companhia Brasil Cinematográfica Brasileira, de Francisco Serrador.

Enquanto isso, em “Cinema Para Todos”, uma nova perspectiva de leitura de Chaplin, e seu personagem, mais complexa, começava a ser apresentada e defendida. Influenciada por críticos como Louis Delluc, através de editoriais, críticas e ensaios publicados em suas

⁹ Ainda que nos refiramos a esses periódicos como “revistas de cinema”, *Palcos e Telas*, como seu nome sugeria, tratava também de teatro, e, *Para Todos* era uma revista ilustrada que abordava assuntos diversos. Esse periódico passou a ter um papel de destaque na nascente crítica cinematográfica brasileira a partir dos anos 1920, com a criação do suplemento “Cinema Para Todos”.

páginas, “Cinema Para Todos” sugeria a existência de algo além do cômico em Carlitos. Chaplin seria um “sentimental profundo”. Com o lançamento do muito aguardado longa-metragem *O garoto* em 1922, no Cinema Avenida, então ligado a filial carioca da Paramount, “Cinema Para Todos” passou a celebrar Chaplin enquanto um “ator-autor”, um artista genial.

São poucos, e relativamente recentes, os estudos investigando trajetórias locais de exibição, recepção e circulação dos filmes de Chaplin. Da vasta bibliografia sobre o cômico inglês, parece que, até recentemente, detalhamentos sobre cidades e salas de cinema nos quais filmes com Chaplin foram apresentados eram praticamente inexistentes. Informações contextuais e históricas desse tipo geralmente ficaram restritas às páginas dedicadas à carreira teatral de Chaplin durante a sua infância e o início de sua vida adulta (entre 1897 e 1913). Informações sobre as exibições de seus filmes costumam se restringir apenas às datas “oficiais” de seus lançamentos, referentes às estreias nas metrópoles estadunidenses.

Para alguns articulistas, a bibliografia voltada para o estudo de Chaplin parecia já estar completa na primeira metade do século passado. Em 1937 o crítico Gilbert Seldes dizia que sobre Chaplin “tudo já foi escrito, tudo de verdadeiro ou de falso, tudo de ingênuo e de inteligente, tudo de romântico e de crítico, e todas as mesmas coisas continuarão a serem escritas por ainda muito tempo” (SELDES, 1937, apud. ROBINSON, 1984, tradução nossa). Ainda mais prematuramente, em maio de 1916, a repórter Mae Tinee afirmava que era inútil tentar escrever algo de novo sobre Chaplin para o público norte-americano: “Vocês sabem tudo sobre ele... o suficiente já foi impresso para que se comece uma enciclopédia sobre Chaplin bem agora” (TINNEE, 1916, apud. BEAN, 2011, p. 242, tradução nossa). Esse suposto esgotamento prematuro era apenas aparente, evidentemente¹⁰.

Ensaaios, artigos e conferências recentes vêm tratando de maneira mais cuidadosa sobre aspectos locais da recepção de Charles Chaplin, e sobre a influência desse artista e seu personagem tanto em dimensões populares quanto em leituras intelectualizadas a respeito do cinema em lugares, períodos e contextos específicos. Nesses novos trabalhos são abordados de maneira mais aprofundada os contextos locais de exibição e circulação dos filmes de Chaplin, sobretudo aqueles do período silencioso. Esses trabalhos apontam para um renovado interesse internacional no estudo das trajetórias locais dos filmes de Chaplin¹¹. Nesta

¹⁰ Uma listagem com bibliografia atualizada a respeito de Charles Chaplin pode ser consultada no seguinte link: <<http://www.ednapurviance.org/chaplinbooks/library/>>. Atualizada pela última vez em maio de 2016. Na última contagem para indexação, realizada em março de 2006, a bibliografia contava com cerca de 600 livros (entre primeiras edições e suas respectivas traduções, reedições e republicações). Listagem disponível em <<http://www.ednapurviance.org/chaplinbooks/downloadspdf/masterindexddccl.pdf>>. Acessados em jul. 2016.

¹¹ São exemplos desse enfoque local, social e cultural de análise, os escritos oriundos da conferência internacional sobre Chaplin organizada pelo British Film Institute (BFI) em julho de 2005; os artigos do volume

dissertação, nossas principais referências sobre o artista foram o estudo biográfico realizado por David Robinson (2011), e a análise da trajetória de recepção e de construção da imagem estelar de Chaplin nos Estados Unidos elaborada por Charles J. Maland (1989).

O caminho trilhado nesta pesquisa, de maneira geral, encontrou inspiração na proposta de Richard Maltby (2006, p. 85) de se escrever a história do cinema “a partir de baixo”¹². Para Maltby (ibid., p. 91, tradução nossa), o ponto de partida para a elaboração de tais narrativas seria a elaboração de mapeamentos detalhados e históricos da exibição cinematográfica em escalas locais, “nos dizendo o que os cinemas eram, onde e quando, amplificados por quaisquer evidências detalhadas que pudermos resgatar sobre a natureza e a frequência” desses cinemas. Essas histórias locais “autoconscientes de suas próprias construções e mediações” poderiam nos auxiliar no entendimento da função cultural do cinema, e das performances de filmes e artistas específicos nessa cultura, nos fornecendo indícios de como aqueles que consumiam cinema “explicavam a si mesmos e o seu lugar no mundo através de seus encontros com as forças da cultura global e globalizante”. Conforme Maltby (idem, tradução nossa), os “heróis” dessas histórias “serão os pequenos homens de negócios que atuaram como agentes culturais, navegadores e tradutores do *middle ground* construindo uma cultura híbrida a partir dos encontros de suas comunidades com o mediado mundo externo”¹³.

Ao longo desta pesquisa nos deparamos com alguns desses “heróis”, agentes nas histórias da exibição dos filmes de Chaplin no Rio de Janeiro, histórias essas que se conectam de maneira relevante com a história da exibição cinematográfica nessa cidade durante o período silencioso. Esses agentes, tal qual salientado por Maltby, atuaram no surgimento de uma cultura cinematográfica local, porém “híbrida”, global, conectando o Rio de Janeiro, então a capital do Brasil, com metrópoles como Paris, Londres, Nova Iorque, Los Angeles, Madri, Lisboa e Buenos Aires, através do cinema e sua circulação de produtos e de sentidos.

especialmente dedicado a Chaplin do periódico *Early Popular Visual Culture*, de agosto de 2010; alguns dos trabalhos apresentados para a conferência do evento *The Birth of The Tramp*, comemorativo do centenário do início da carreira cinematográfica de Chaplin, realizado pela Cineteca di Bologna em junho de 2014; e os trabalhos apresentados no seminário *Charles Chaplin dans le monde - Les courts-métrages: diffusion, réception, interprétations (1914-2014)*, realizado em novembro de 2014 pelo laboratório Histoire Culturelle et Sociale de l'Art da Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

¹² As considerações do autor nesse artigo são desenvolvidas em Maltby (2011), que, implicitamente, também esteve na base de inspiração da presente pesquisa.

¹³ Uma tradução possível para *middle ground* nesse caso seria “ponto de encontro”, mas preferimos manter o termo em inglês, prejudicando menos a fluência da sentença.

1. CARLITOS, UM CÔMICO “QUE VOCÊS DEVEM CONHECER”: inserção dos filmes de Charles Chaplin no circuito exibidor carioca (1914-1916)

No dia 27 de julho de 1914, uma segunda-feira, o Cinematógrafo Parisiense, localizado na Avenida Rio Branco, 179, no centro da cidade do Rio de Janeiro, e então gerenciado pela Empresa J. R. Staffa, do italiano Jácomo Rosário Staffa, renovou o seu programa, como costumava fazer às segundas e quintas-feiras¹.

Na primeira parte do novo programa, o filme *Mais forte do que a vontade*², um “drama sentimental, da querida fábrica ‘Nordisk’ dividido em 3 longas partes”; em seguida, uma comédia, *Izabel, condutora de automóvel*³, “Impagável comédia em 2 partes. O triunfo do riso!”; e fechando o programa, *Montanhas da Noruega*, “Lindo filme panorâmico (...) uma viagem de ‘touriste’”⁴. O programa ficou em cartaz até o dia 29 de julho. Os horários de entrada do público aconteciam a cada 30 ou 35 minutos, com projeções ocorrendo entre as 13 horas e as 22h45⁵.

Sobre a comédia, no anúncio do programa do Parisiense publicado no *Correio da Manhã* constava uma descrição geral, e o resumo da primeira e da segunda parte do filme. Na descrição geral, lia-se:

Raramente se encontrará uma comédia com tanto chiste e tanta verve. Verdadeira fábrica de gargalhadas, esta comédia tem mais cenas interessantes que merecem que se lhes chame a atenção dos espectadores deste cinema: - uma corrida de automóveis, como comumente se realizam nos Estados Unidos. É um espetáculo interessante, com a concorrência enorme do povo, com derrapagens tremendas, com desastres. Tudo aproveitado na fita, vem lhe dar sabor todo especial.

¹ Segundo informações de Alice Gonzaga (1996, p. 276-277; p. 314-315), o Cinema Parisiense foi inaugurado no dia 10 de agosto de 1907, sob a administração de Jácomo Rosário Staffa, proprietário do estabelecimento. Foi uma das primeiras salas de exibição cinematográfica a ser aberta na então Avenida Central (Avenida Rio Branco a partir de 1912) – o Cinematográfico Chic abriu alguns dias antes, mas funcionou apenas até 1908. O Parisiense, amplamente reformado nos anos 1930 por Vital Ramos de Castro, esteve ativo como cinema até 1954 (entre 1953 e 1954 se chamou Cine Texas). Desde dezembro de 1960 o local funciona como teatro: até 1979, com o nome Teatro Nacional da Comédia, e, a partir de então, até o momento, como Teatro Glauce Rocha.

² A Nordisk Films Kompagni foi uma companhia produtora dinamarquesa, localizada na cidade de Copenhague, operante de 1906 até aproximadamente 1926.

³ Os anúncios do Cinema Parisiense costumavam variar a grafia do nome da personagem, ora como Isabel, ora como Izabel. A segunda versão era a mais usada, e, por isso, adotaremos a grafia com “z”, salvo quando se tratarem de transcrições diretas de textos em que a personagem é identificada por Isabel, com “s”.

⁴ *Correio da Manhã*, n. 5632, 27 jul. 1914, p. 12. Segundo a base *Cine Silencioso* o filme foi lançado em São Paulo em setembro de 1914, no Royal Theatre: <<http://mnemocine.com.br/JCB/visualizar.php?id=12566>>. Acessado em maio de 2016. O cinema então era explorado por J. R. Staffa.

⁵ Um rolo de filme (cada uma de suas “partes” ou “atos”, como se anunciava nos periódicos cariocas contemporâneos) durava entre 10 e 12 minutos. O programa padrão de J. R. Staffa nos anos 1910 se dava com a exibição de um drama, seguido por uma comédia, e, fechando a programação, por vezes, um filme documentário ou “do natural”.

O resumo da primeira parte (“Os namorados de Isabel”) introduzia ao leitor a trama e os seus personagens: Isabel, “uma namoradeira incorrigível” e “leviana qual borboleta” que “não conhece o número de seus namorados”; William, um de seus namorados, que a convida para um passeio de carro; e Carlos, outro de seus flertes, que aparece na mesma hora em que William, mas, por sua vez, de motocicleta, oferecendo também carona para a moça.

Segundo o texto fornecido pelo Cinema Parisiense, Isabel aceita o convite de Carlos, mas tomba da moto por conta do sacolejo da viagem. Carlos só se dá conta do fato quando a moça já tinha sido socorrida por William, e já se encontrava segura no carro do herói. Assim, “William levava a melhor no coração de Isabel, e isso fez com que mais e mais se enchesse de ciúmes o Carlos”. O frustrado Carlos arma a sua vingança, tenta furar o pneu do carro do mocinho usando um alfinete, mas é flagrado pelo casal e se inicia uma troca de pedradas.

A descrição da primeira parte do filme terminava informando aos leitores do *Correio da Manhã* (e possíveis espectadores do programa do Parisiense) que em seguida na trama William participaria de uma corrida de automóveis, e Carlos planejava consumir a sua vingança impedindo que a competição ocorresse.

O resumo da segunda parte de *Isabel condutora de automóvel* (“Uma corrida de autos movimentada”) se ocupa em descrever as investidas do vilão para desclassificar William da corrida, munido de seu alfinete e, na ação derradeira, de capangas contratados, que agarram e amarram William. Dando falta de seu namorado, e vendo o momento da corrida se aproximar, Isabel decide tomar o lugar de William na corrida, com a perspectiva de conquistar o prêmio final. Enfurecido ao ver o carro na competição apesar de seus esforços, Carlos “vai aos extremos, e, agora, quer fazer voar tudo à dinamite”, auxiliado por seus dois companheiros.

E o desfecho da comédia era assim descrito no anúncio do programa do Parisiense: “Resultou, contudo, que de tanto lidar com bombas de dinamite, explodiu uma entre eles, jogando o infeliz Carlos desta para melhor, enquanto Isabel vencia a corrida para o outro namorado mais feliz”.

A partir do detalhado resumo da comédia que constituía a segunda parte do programa do Cinema Parisiense, temos a indicação da provável primeira exibição no Rio de Janeiro de um filme com Charles Chaplin no elenco. A descrição não deixa dúvidas: tratava-se do filme *Mabel at the Wheel* (“Mabel sobre rodas”, se traduzido literalmente), produzido pela Keystone, e distribuído no circuito de cinemas estadunidense pela Mutual Film Corporation⁶.

⁶ As produções da The Keystone Film Company foram distribuídas nos Estados Unidos pelas empresas Mutual Film Corporation, entre 1912 e 1916, e pela Triangle Film Corporation, entre 1916 e 1917. Em 1917 a Triangle Distributing Corporation passou a ser a responsável pela distribuição dessa produção. Em junho de 1917 a

Foi o décimo primeiro filme com Charles Chaplin a ser lançado nos Estados Unidos, a 18 de abril de 1914. No lançamento carioca, Izabel era Mabel Normand. Já Carlos, o vilão, Charles Chaplin. É interessante essa primeira tentativa, literal, usada pelo Cinema Parisiense para identificar o ator da Keystone e dar um nome ao vilão do filme.

1.1. “Estranha aventura de Izabel”: os filmes de Mabel Normand (e Charles Chaplin) no Cinema Parisiense, e a ponte de Staffa com Paris

No breve perfil de Mabel Normand traçado por David Robinson (2011, p.114-115), em sua biografia de Charles Chaplin, o autor nos informa que Mabel nascera em Providence, Rhode Island, provavelmente em novembro de 1892. Durante a adolescência, conseguiu trabalhos regulares como modelo para ilustradores, inclusive para anúncios da Coca-Cola⁷.

Em 1910 iniciou a sua carreira no cinema, nos estúdios da Vitagraph⁸, encorajada pela também modelo e atriz Alice Joyce. No ano seguinte, depois de aparecer em cerca de uma dúzia de filmes da Vitagraph, foi contratada pela Biograph⁹, onde estrelou alguns dramas de David Wark Griffith, e mais de vinte comédias de Mack Sennett¹⁰. Sennett era o principal diretor de comédias da Biograph, onde rodou mais de 80 filmes. Em 1912, quando Sennett abriu sua própria empresa, a Keystone Film Company, convidou Mabel Normand para ser a sua estrela. Ainda sobre Mabel, David Robinson (2011, p. 115) afirma:

Como Chaplin, ela era uma das raras artistas que podiam estabelecer uma harmonia direta entre a tela e o espectador. Mais de meio século após sua morte [vítima de tuberculose, em 1930], a presença dela na tela ainda retém a mesma vitalidade e instantaneidade. Depois que Charlie alcançou fama, ela se tornou conhecida como a “Chaplin de saias”, epíteto que subestima a individualidade de seu estilo próprio de comédia. Certamente, durante esse ano [1914] na Keystone, ela deve ter sido uma parceira e uma valiosa personalidade contrastante para Chaplin.

Mabel esteve no elenco de mais de 200 filmes, entre 1910 e 1927. Na Keystone,

Keystone foi vendida para a Triangle Film Corporation. Segundo informações coletadas no site *Silent Era*, <<http://www.silentera.com/PSFL/companies/K/keystoneFilmCo.html>>. Último acesso: outubro de 2015.

⁷ Alguns dos produtos da Coca-Cola com Mabel Normand podem ser vistos no seguinte site: <<http://looking-for-mabel.webs.com/cocacolat.htm>>. Último acesso: maio de 2016.

⁸ Fundada em 1899, a Vitagraph Company of America foi uma das maiores companhias produtoras dos Estados Unidos, e do mundo, durante os anos anteriores à Grande Guerra (ABEL, 2006, p. 979).

⁹ Companhia produtora e distribuidora, foi fundada em 1895 como American Mutoscope Company. Em 1899 a companhia trocou o seu nome para American Mutoscope and Biograph; e, finalmente, em 1909, para Biograph Co., tendo D. W. Griffith o como principal diretor de seus filmes (ABEL, 2006, p. 29-30).

¹⁰ Conforme a filmografia de Mabel Normand organizada por Wm. Thomas Sherman (2014, p. 421-437). O estudo de Sherman, regularmente reeditado com novas informações, foi a publicação mais completa sobre a carreira de Mabel encontrada durante esta pesquisa.

escreveu e dirigiu algumas das comédias que protagonizou, em parcerias com Mack Sennett e com Chaplin. Entre 1912 e 1916 o nome de Mabel constou no título de 30 comédias da Keystone. Em quatro desses filmes contracenou com Chaplin. Entre eles, *Mabel at the Wheel*, o *Izabel condutora de automóvel* do Cinema Parisiense, dirigido por Mabel Normand e Mack Sennett. No total, Chaplin e Normand atuaram juntos em 12 produções pela Keystone¹¹.

Procurando por “Mabel Normand” na base de dados *Cine Silencioso* encontramos 19 entradas, relativas a exibições de filmes com a atriz no Rio de Janeiro e em São Paulo, entre 1910 e 1916¹². Existem ainda entradas na base de outros filmes da Keystone com uma “Isabel” no elenco. Entre 1910 e 1912 foram lançados, conforme a base, ao menos 10 filmes com Mabel, produções da Vitagraph e da Biograph. A exibição mais antiga data de junho de 1910, quando o Cinema Ideal, da Rua da Carioca, Centro, Rio de Janeiro, exibiu *As inconseqüências de Betty* (*Indiscretions of Betty*, Vitagraph, 1910)¹³.

Ao longo desta pesquisa, não foram encontradas referências a exibições, no Rio de Janeiro, de filmes da Keystone anteriores a *Izabel condutora de automóvel*, em julho de 1914. Em São Paulo, como consta em *Cine Silencioso*, em agosto de 1913 foi exibida no Íris Theatre a comédia da Keystone *O dilema de Pedro* (*Pedro's Dillema*, 1912), protagonizada por Mabel Normand, Mack Sennett e Ford Sterling. Segundo a fonte, esse cine-teatro então era explorado pela Companhia Brasil Cinematográfica¹⁴. Buscando por “Keystone” na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, encontramos o nome da produtora sendo mencionado no *Correio da Manhã*, em fins de novembro de 1914, por conta de um programa do Parisiense anunciando o filme *Izabel e os ursos* (*Mabel's Bear Escape*, 1914). Lia-se: “Engraçadíssimo trabalho da fábrica Keystone, desempenhado pela linda e admirável artista Mabel, que os habitués deste cinema já tem aplaudido em outros interessantes trabalhos”¹⁵.

Sobre a Keystone, primeiro estúdio de cinema para o qual Chaplin trabalhou, foi uma produtora de fitas cômicas estilo “slapstick”; no Brasil, em linguagem popular, “comédia pastelão”. Conforme Abel (2006, p. 203, tradução nossa), os filmes que Chaplin desenvolveu apresentaram um novo estilo de comédia para a Keystone, “baseada com maior centralidade

¹¹ Conforme a filmografia organizada por Wm. Thomas Sherman (2014) e a página de Mabel Normand no site *IMDb*: <http://www.imdb.com/name/nm0635667/?ref=tt_ov_dr>. Último acesso: maio de 2016.

¹² Última busca na base feita em maio de 2016.

¹³ Ver a entrada em *Cine Silencioso*: <<http://mnemocine.com.br/JCB/visualizar.php?id=4490>>. Último acesso: maio de 2016.

¹⁴ Conforme a base *Cine Silencioso*: <<http://mnemocine.com.br/JCB/visualizar.php?id=8570>>. Último acesso: maio de 2016.

¹⁵ *Correio da Manhã*, n. 5758, 30 nov. 1914, p. 10. Em *Cine Silencioso* constam entradas para 38 títulos da Keystone exibidos no Rio de Janeiro e em São Paulo entre 1913 e 1916, em sua maioria filmes com Charles Chaplin, Roscoe “Fatty” Arbuckle, e/ou Mabel Normand, programados para salas fornecidas por Staffa – salvo as três exibições de 1913, ocorridas no Radium Cinema, de São Paulo, da Companhia Brasil Cinematográfica.

em um único comediante, com gags mais elaboradas e individualizadas e um sentido mais único de tipos de personagens”. David Robinson (2011, p. 105-106) faz o seguinte vigoroso resumo sobre as produções padrão da Keystone:

Os filmes da Keystone derivavam do *vaudeville*, do circo, dos esquetes cômicos do teatro de variedades, ao mesmo tempo em que também eram derivados da realidade da América do início do século XX. Era um mundo de ruas selvagens e poeirentas, com casas de madeira de um só aposento; de armazéns e lojas de ferragens, dentistas e *saloons*; restaurantes e salões de beleza, vestíbulos de hotéis baratos; dormitórios com camas de ferro e lavatórios raquíticos; estradas de ferro e automóveis angulosos que estavam tomando o lugar dos cavalos e das charretes; homens com chapéus-coco e grandes suíças; senhoras com chapéus emplumados e saias balonê; crianças mimadas e cachorros perdidos. O material da comédia era a caricatura severa das alegrias e terrores ordinários da vida cotidiana. De todo modo, o princípio-guia da Keystone era manter as coisas em movimento, sem pausa para respirar ou para reflexão crítica. Nenhum excesso de maquiagem ou de careta era demais.

Poderíamos tomar como “desavisadas” as primeiras exibições no Rio de Janeiro de filmes com Charles Chaplin no elenco, ocorridas no Cinema Parisiense; isso é, os filmes provavelmente não foram adquiridos ou exibidos por Staffa por conta do cômico inglês, mas, sim, como comédias da “graciosa e já querida artista Mabel”¹⁶. Quando a fita *Artes e façanhas de Izabel* estreou no Parisiense, no dia 7 de setembro de 1914, anunciava-se: “Continuação da série dos impagáveis filmes desempenhados por ‘Izabel’”. Conforme *Cine Silencioso*, tratava-se de *Mabel’s Busy Day* (Keystone, 1914)¹⁷, comédia dirigida e protagonizada pela dupla Chaplin e Normand¹⁸.

Artes e façanhas de Izabel ficou em cartaz no Parisiense até o dia 9 de setembro. Nesse filme, o segundo com Chaplin exibido no Rio de Janeiro, mais uma vez a ação se desenrola durante uma corrida de automóveis. Chaplin aparece em cena como um personagem atrevido, embriagado, e sem dinheiro, que invade o autódromo¹⁹. O andar desengonçado, gingado, com os pés virados para fora. Bigodinho no rosto, chapéu-coco, cabeça despenteada,

¹⁶ Correio da Manhã, n. 5765, 7 dez. 1914, p. 12.

¹⁷ Nos anúncios do Parisiense publicados no *Correio da Manhã* não constam informações que possam confirmar se esse título se tratava realmente do filme *Mabel’s busy day*. A identificação do filme foi baseada em informação da base *Cine Silencioso*. Consta como “Artes e façanhas de Isabel”, exibido no Royal Theatre, por J. R. Staffa, segundo edição do dia 15 de outubro de 1914 de *O Estado de S. Paulo*. A edição de *O Estado de S. Paulo* em questão foi consultada para esta pesquisa (por microfilme da Biblioteca Nacional), e no anúncio da exibição em São Paulo também não constam informações que possibilitem a identificação do filme. Porém, na base *Cine Silencioso* consta: “Título original: Mabel’s Busy Day”. Buscar por “Artes e façanhas de Isabel” em <<http://www.mnemocine.com.br/index.php/filmes-silenciosos-1896-1916>>. Última consulta em abril de 2016.

¹⁸ Existem dúvidas sobre a participação de Chaplin na direção desse filme. Ver: Robinson, 2011, p. 120; 123.

¹⁹ Algumas fontes dão como nome do personagem de Chaplin nesse filme “Topsy Nuisance”, algo como “bêbado inconveniente”. Conforme, entre outras fontes, o IMDb: <<http://www.imdb.com/title/tt0004280/>>. A versão do filme assistida para esta dissertação não continha intertítulos.

paletó largo (nesse filme, com flor na lapela), calças curtas, sapatos grandes demais, e uma bengalinha. O rapaz briga com os policiais que tentam controlar as suas ações; tenta roubar dinheiro da bolsa de uma senhora que assiste a corrida; e se enamora pela vendedora de cachorros-quentes, Mabel, para logo em seguida afanar a sua barraquinha para lucrar durante a corrida. O filme termina com um grande “quebra-pau” entre o ladrãozinho, a vendedora de cachorros-quentes e a polícia.

Mabel's Busy Day foi o 19º filme com Chaplin no elenco pela Keystone²⁰. A essa altura, Chaplin já tinha aparecido em cena como o personagem do indefectível bigode “escovinha”, roupas desajustadas, chapéu, e aquele andar gingado, de provável bêbado, em uma dezena de filmes. Em *Mabel's Busy Day*, lançado nos Estados Unidos em junho de 1914, toda a ação do filme é acompanhada com interesse e conta com a participação do público da corrida de automóveis da trama. Para David Robinson (2011, p. 123), o filme é “uma pequena e tosca película que uniu material filmado em uma corrida de automóveis a cenas filmadas em estúdio”. Porém, na análise do autor, nesse filme teríamos “evidências do crescimento da popularidade de Chaplin” nos Estados Unidos.

(...) as multidões que aparecem no pano de fundo são enormes, e cordas de isolamento tiveram de ser colocadas para isolar os artistas. Com Chaplin à mão, a unidade de Sennett claramente não precisava “emprestar” uma multidão de algum evento. A própria presença dele atraía todos os figurantes necessários para um fundo espetacular.

Nos Estados Unidos, lançamentos de novos filmes de Chaplin se deram semanalmente entre fevereiro e dezembro de 1914, enquanto durou o contrato com a Keystone. Para o público do Rio de Janeiro, a exibição de *Artes e façanhas de Izabel* no Cinema Parisiense em setembro foi a introdução do personagem cinematográfico que Chaplin desenvolveria ao longo de sua carreira. Apesar da popularidade do personagem nos Estados Unidos, conforme Robinson, possivelmente demonstrada no filme pelo grande número de empolgados espectadores nas cenas do autódromo, a comédia foi lançada no Rio de Janeiro por Staffa, como já salientamos, como sendo mais uma fita cômica de Mabel Normand, a Izabel, sem nenhuma referência ao papel de Chaplin nos anúncios do Parisiense ou em qualquer outro espaço da imprensa carioca.

Conforme Randal Johnson (1987 apud SOUZA, 1988, [p. 29]), em 1913 o Brasil

²⁰ Contando com *A Thief Catcher*, considerado perdido até 2010, no qual Chaplin faz uma ponta como um policial atrapalhado, uma das “marcas” da Keystone; e *Her Friend the Bandit*, considerado perdido, e que “permanece um mistério, pois não há nenhuma cópia conhecida do filme” (ROBINSON, 2011, p. 120). Ver: <<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/northamerica/usa/7894001/Long-lost-Charlie-Chaplin-film-found-at-antiques-fair.html>>. Acessado em maio de 2016.

importou dos Estados Unidos 1600 quilos de filmes impressos, contra 8500 quilos de filmes vindos da França e 8200 da Itália. Vicente de Paula Araújo (1976 apud SOUZA, 1988, [p. 45]), nos informa que as seguintes produtoras norte-americanas tiveram seus filmes distribuídos no Brasil entre 1908 e 1914: Biograph; Edison; Essanay; Lubin; Selig; Vitagraph; e Wild West²¹. Durante esse período, os filmes com maior presença no mercado, como vimos, eram os franceses (com destaque para os filmes da Pathé Frères) e os italianos (com a Cines e a Itala Film). A Nordisk, da Dinamarca, distribuída por Staffa, também era uma das marcas mais fortes no circuito carioca. Sobre os cômicos do período, Souza comenta, citando o memorialista Jacob Penteado (1962, p. 191 apud SOUZA, 1988, p. 2):

(...) os cômicos prediletos do público eram Max Linder, elegante e impecável, com seu traje sempre na moda (acabou neurastênico, suicidando-se); Boireau [André Deed, em filmes da Pathé], já bem mais desleixado, cheirando a palhaço; Rigadin (Mr. Prince), a quem chamávamos Bigodinho. Todos eles franceses. Dos italianos, faziam furor Tontolini [ou Polidor] e Cretinetti [André Deed, em filmes da Itala]. Mais tarde, surgiram as comédias da Vitagraph, Biograph e outras empresas, tendo a sua frente o inigualável Carlitos (Charles Chaplin), o Chico Boia [Roscoe “Fatty” Arbuckle], Ben Turpin, Buster Keaton (o cômico que não ria), Harold Lloyd (o quatro-olhos), Charlie Chase, Wills Rogers (sic), etc.

A estreia de *Izabel condutora de automóvel* no Rio de Janeiro aconteceu um dia antes do início oficial da Primeira Grande Guerra. A força de Jácomo Rosário Staffa no circuito exibidor estava em seu estoque, constantemente renovado, de produções dinamarquesas e italianas. Em um anúncio do Cinema Parisiense publicado em fins de 1914, constava a seguinte nota, fazendo menção às dificuldades no abastecimento de filmes por conta do início dos conflitos na Europa: “A crise não nos afeta e, somente se a Europa, neste infeliz momento de guerra não nos mandar mais fitas é que deixaremos de proporcionar espetáculos como este ao honrado e culto povo carioca”²².

Conforme Kristin Thompson (1985, p. 54-55, tradução nossa), no momento imediato ao início da guerra, pouco mudou no cenário de importação de filmes na América Latina, apesar dos interesses dos Estados Unidos: “Essa era uma das áreas mencionada universalmente em artigos especializados, sobre as possibilidades de se tomar vantagem da queda dos fornecimentos europeus”. Thompson comenta que, apesar do otimismo e da atenção da indústria de filmes norte-americana, “não foi antes de 1916 que as firmas americanas realmente obtiveram sucesso na América do Sul”. Sobre o Brasil, a autora afirma:

²¹ O trabalho de Souza em questão, não publicado, tem um caráter preliminar, apresentando questões que foram desenvolvidas em estudos posteriores pelo pesquisador.

²² Correio da Manhã, n. 5642, 6 ago. 1914, p. 12.

“o Rio de Janeiro era o principal centro de distribuição”. Em seguida, comenta o panorama geral da entrada dos filmes norte-americanos na cidade no início da guerra (grifo nosso):

(...) lá os agentes representavam Pathé, Eclair, Gaumont, Roma, Celia, Pasquali e Nordisk. Outras marcas em uso eram Itala, Ambrosio, Aquila, Gloria, Messter, Monopol, DKG, Deutsche Bioskop e Lion's Head. Nem uma única firma americana tinha um representante; *os poucos filmes americanos chegavam via Europa*. Um côsul no Brasil expressava cautelosa esperança: ‘Apesar da guerra, filmes continuam sendo recebidos da Europa, ainda que em menor número e mais irregularmente, de modo que o momento presente deve ser uma excelente oportunidade para aumentar o uso dos produtos dos Estados Unidos.

Jácomo Rosário Staffa (ou Giacomo, na grafia italiana) nascera na província de Cosenza, Itália, e teria chegado ao Rio de Janeiro em 1882-83, sobrevivendo da prática de atividades legais e ilegais, até a sua entrada definitiva no ramo cinematográfico, em 1907, com a inauguração do Cinematógrafo Parisiense²³. Em 1910, Staffa adquiriu a exclusividade de exploração dos filmes da Nordisk no Brasil. Conforme Souza (2011, p. 13), o italiano fez fortuna com essa produção, “foi o seu golpe mais importante”.

Segundo Alice Gonzaga (1996, p. 90-92), até meados dos anos 1910, o Parisiense foi a principal sala de cinema do Rio de Janeiro, “a líder do período”. A autora informa que os “dramalhões dinamarqueses viraram coqueluche”, e que, de acordo com as lembranças de Staffa, em 1913 ele teria chegado a fazer “mil contos de réis de lucro líquido apenas com a exibição desses filmes”. Ainda conforme Gonzaga, o italiano, “exibidor por vocação”, “teve também dias de glória na compra e venda de filmes. Ele se tornaria o maior distribuidor do país, com escritórios em São Paulo, Porto Alegre e Recife, além de Paris e Nova Iorque”.



Fig. 1. Jácomo Rosário Staffa, c. 1915.

²³ Para informações biográficas de Staffa, ver Gonzaga (1996, p. 90-92) e Souza (2004, p. 302-304).

Anúncios de um escritório de Staffa em Paris, à rua Grétry, número 3, são encontrados nas páginas da revista francesa *Ciné-Journal* entre 1909 e 1912²⁴, ressaltando o papel da empresa enquanto representante para o Brasil das marcas Itala Film, Ambrosio e Film d'Art. Conforme José Inácio de Melo Souza (2004, p. 298):

As salas de cinema com maior ou menor poder de compra importavam os filmes, sendo difícil a recuperação da forma como isso acontecia, se diretamente nos escritórios das produtoras em Paris, Roma e Nova York, ou se por meio de redistribuidores estabelecidos em Londres, considerada um grande mercado para o produto norte-americano antes da organização da rede de filiais no exterior. (...) O Parisiense, que se intitulava a “mais importante casa de diversões da América do Sul”, declarou fazer a “importação direta de fitas e aparelhos dos fabricantes mais afamados” (...)

De acordo com um anúncio de Staffa relativo aos meses de agosto-setembro de 1914, quando *Artes e façanhas de Izabel* foi lançado, podemos mapear um possível circuito para os dois primeiros filmes de Chaplin exibidos na cidade. Os cinemas cariocas que exibiam produções do estoque do italiano nesse período eram, além do Parisiense, os seguintes: Haddock Lobo (Tijuca); Smart (Vila Isabel); Pátria (São Cristóvão); Pathé (Botafogo); Onze de Junho (Centro); Mascotte (Méier); e Modelo (Riachuelo)²⁵. É provável que ao menos *Artes e façanhas de Izabel* tenha sido exibido em algumas dessas salas. Porém, só conhecemos a programação do Parisiense, já que as demais salas listadas não anunciavam seus programas no *Correio da Manhã* ou em outros jornais cariocas de grande circulação em 1914²⁶.

Em julho de 1914, quando *Izabel condutora de automóvel* foi exibido no Parisiense, a empresa de J. R. Staffa tinha escritórios estabelecidos nos seguintes endereços: Avenida Rio Branco, 179/183, Rio de Janeiro, onde “alugam-se e vendem-se filmes e aparelhos cinematográficos”; e à Rue Richer, n. 19, Paris (escritório de Louis Aubert, representante da Nordisk em Paris); com filiais em Recife, Porto Alegre e São Paulo, onde também se alugavam e vendiam filmes e equipamentos²⁷. A referência ao endereço de um representante do Cinema Parisiense localizado à Rue Richer, em Paris, constou nos anúncios do Parisiense veiculados no *Correio da Manhã* até agosto de 1914.

Nos anúncios do cinema publicados no *Correio da Manhã* entre agosto de 1914 e junho de 1915, constavam os seguintes endereços referentes à Empresa J. R. Staffa: mantinham-se as filiais de Recife, Porto Alegre e São Paulo, constando ainda uma filial em

²⁴ Esse periódico pode ser consultado pela plataforma *Lantern*: <<http://lantern.mediahist.org/>>.

²⁵ *Correio da Manhã*, n. 5663, 17 ago. 1914, p. 10

²⁶ Anúncios de programas de salas de cinema fora do Centro passaram a ser mais comuns no *Correio da Manhã* a partir do segundo semestre de 1917. Antes disso, nada encontramos de significativo sobre a programação dessas salas em jornais como *Gazeta de Notícias*, *A Noite*, *O Paiz* ou *Jornal do Brasil*.

²⁷ *Correio da Manhã*, n. 5632, 27 jul. 1914, p. 12.

Juiz de Fora, que já não aparecia mais nos anúncios de 1915. A partir de agosto de 1914 o escritório do parceiro de Staffa em Paris aparece em novo endereço, agora à Avenue de La Republique, 124 (Compagnie Générale du Cinématographe, mesma empresa, em novo endereço; o representante continuava sendo Louis Aubert). Encontramos também referências a mais um escritório no Rio de Janeiro – além do situado na Avenida Rio Branco, a empresa se instalou à Rua Chile (atual Rua da Ajuda), 29, Centro.

Louis Aubert (1878-1944) foi uma figura de vulto no mercado cinematográfico francês. Diferentemente do que os anúncios do Cinema Parisiense por vezes faziam parecer, Aubert não era um mero “representante” de Staffa em Paris. Era o fundador proprietário e diretor da Compagnie Générale du Cinématographe, e parece ter sido o principal fornecedor de Staffa até o seu primeiro afastamento do meio exibidor, em 1917. Segundo a *Encyclopedia of Early Cinema*, organizada por Richard Abel (2006, p. 58-59, tradução nossa), em Paris, Aubert, “à época da Primeira Guerra Mundial, possuía diversas salas de cinema de bairro”.

No entanto, a sua rápida ascensão e proeminência se deveu aos seus negócios com aluguel de filmes. Ele conseguiu assinar contratos com grandes (em sua maioria estrangeiras) companhias e distribuiu vários filmes de sucesso (...)

Sobre a Compagnie Générale du Cinématographe, consta na mesma fonte (ibid., p. 59, tradução nossa):

Em 1910, Aubert obteve significativa vantagem sobre os seus competidores quando ele se tornou o representante exclusivo da Nordisk Films (...)

Em agosto de 1911, Aubert transformou sua empresa em uma sociedade anônima (société anonyme), a Compagnie Générale du Cinématographe. (...) Dentro de um ano a empresa dobrou o seu capital, e o seu nome foi trocado, em fevereiro de 1914, para Etablissements L. Aubert.

Uma das jogadas de mestre de Aubert, em 1911, foi obter uma concessão exclusiva da prestigiada companhia italiana Cines para a venda de seus filmes na França, Bélgica e Holanda. (...)

A Compagnie Générale du Cinématographe também distribuía, às vezes em parceria com outras companhias, importantes filmes de uma variedade de produtoras estrangeiras e locais, e negociava direitos de exclusividade para aquelas que pareciam mais promissoras na bilheteria.

Em 25 de outubro de 1914, a Empresa Cinematográfica J. R. Staffa emitiu a seguinte nota, publicada no *Correio da Manhã*, intitulada “Ao público”:

Não é novidade para o culto público desta Capital que na Europa cessou quase por completo o trabalho nas fábricas cinematográficas. Sem mercado para colocação de seus produtos, pois não funcionam as casas de diversões dos principais centros como França, Inglaterra, Alemanha, Áustria e Rússia, não compensando os números de cópias que poderiam vender para o resto do Universo, as fábricas dos países neutros viram-se na contingência de cerrar

as suas portas. Quanto aos estabelecimentos dos países em guerra, têm todos os seus operários e artistas nas fileiras combatentes.

Não obstante isso há fábricas norte-americanas e italianas que ainda funcionam; quanto as primeiras, é sabido quão do desagrado do público são os seus filmes. Na Itália, porém, há fábricas que trabalham, mas com o fito único de aproveitar a situação e dominar os mercados que restam. O pequeno número de cópias que poderão vender deverá ficar em relação com o gasto feito em na fabricação do filme, daí a mediocridade dos filmes que estão aparecendo, trabalhos sem importância, sem arte, sem atração (...). Assim, pois, apesar da escolha que ordenamos ao nosso representante em Paris – sr. Louis Aubert, diretor da Grande Compagnie Cinématographique, à Avenue de La Republique, 124 – nada pôde ser aproveitado.

Não nos sujeitando, portanto, à tal produção, e não desejando que os habitués deste cinema também à ela se sujeitem, resolvemos enquanto esperamos por melhor ocasião, pelo ressurgimento da arte, fazer ‘réprises’ dos trabalhos que alcançaram sucesso neste cinema, preferido do público carioca (...)²⁸

Por volta de 1913, segundo Souza (2004, p. 187-188), “aparecem alguns indícios mais concretos de atração pelo cinema americano, e nele o faroeste, prenunciando a decadência dos europeus e a ascensão de um novo poder”. Pouco antes, segundo o pesquisador, os filmes norte-americanos tiveram sua primeira voga no Rio de Janeiro, principalmente por conta de produções de Griffith para a Biograph. O introdutor do cinema norte-americano na cidade, em 1907-1908, teria sido Angelino Stamile, no Cinema Ouvidor, com fitas da Biograph, Vitagraph, Lubin e Edison (ibid., p. 180)²⁹. Como vimos, Mabel Normand atuou em produções de duas dessas produtoras: a Biograph e a Vitagraph; e alguns desses filmes foram exibidos no Rio de Janeiro e em São Paulo. Sabemos que Staffa trabalhava com produções da Vitagraph desde, pelo menos, 1911³⁰.

Como parte das reprises programadas por Staffa para o Cinematógrafo Parisiense no início de 1915, esteve em cartaz mais uma vez a comédia *Izabel condutora de automóvel*, entre os dias 18 e 21 de fevereiro. Apesar das alegações de Staffa, defendendo a produção europeia, com a qual se estabeleceu no meio exibidor, o interesse do público carioca pelas produções cinematográficas dos Estados Unidos parecia crescer. A comédia da Keystone com Chaplin e Normand, por exemplo, teria sido reprisada atendendo aos pedidos “de quase todos os frequentadores deste cinema”³¹ – mera jogada de publicidade?

²⁸ Correio da Manhã, n. 5722, 25 out. 1914, p. 12.

²⁹ Em *Cine-Mundial* (v. 3, out. 1918, p. 657) consta uma matéria sobre a trajetória de Angelino Stamile.

³⁰ Por essa época houve uma breve parceria entre Stamile e Staffa, que terminou na justiça: Stamile processou Staffa por ter tentado estabelecer contrato com a Biograph, sem o conhecimento do sócio, que era o detentor dos direitos da marca. Sobre o caso, ver Gonzaga (1996, p. 92) e Souza (2004, p. 299; 300).

³¹ Correio da Manhã, n. 5839, 19 fev. 1915, p. 10.

O filme compunha a segunda parte de um programa aberto pelo “deslumbrante filme da querida fábrica ‘Itala-Film’ de Torino”, *Tigris* (1913), “magistral peça cinematográfica em 4 soberbos atos com 519 sublimes quadros”. A abertura desse programa no dia 18 de fevereiro foi o primeiro evento realizado no Parisiense depois das reformas pelas quais o cinema passou entre os dias 15 e 17 do mesmo mês, “uma completa remodelação interna”³².

Conforme Gonzaga (1996, p. 92), apesar da guerra, Staffa “conseguiu manter por algum tempo uma importação irregular de fitas italianas”, gerando uma nova coqueluche no Rio de Janeiro, “por causa das Menichellis e Bertinis”. Porém, com a redução da produção de filmes na Europa, e o “temor dos submarinos alemães, responsáveis pela suspensão da maioria das rotas marítimas, provocaram um colapso no comércio cinematográfico”, a produção cinematográfica norte-americana ganhou força e se expandiu decisivamente para além dos Estados Unidos.

Em fevereiro de 1915, um novo anúncio da “Grande Empresa Cinematográfica J. R. Staffa” trazia a relação de filmes a serem exibidos “brevemente” em seus cinemas no Rio de Janeiro. Os títulos elencados estariam também disponíveis na “rede de aluguões”, e os interessados deveriam contatar o escritório da empresa à Rua da Ajuda, 29. A lista dos filmes que já se encontravam no depósito de Staffa era composta de produções da Nordisk, da Itala, da Vitagraph, da Hecla, da Majestic, da Broncho, e da Keystone. As cinco últimas, produtoras dos Estados Unidos. Pelo visto, o italiano que meses antes afirmava que não iria se render à produção norte-americana, voltava atrás. Sobre a Keystone, o informe frisava o atrativo daquela marca ao público e aos demais exibidores: “Aplaudida fábrica editora dos trabalhos da infatigável e linda Izabel”. Constavam dois títulos dessa companhia produtora na lista de futuras estreias do Parisiense: *Estranha aventura de Izabel* e *O anarquista Fatty*.³³

Apesar da guerra, e anunciando novas marcas, Staffa afirmava que o seu escritório em Paris “continua a comprar as principais fábricas do mundo, melhores trabalhos de arte, para o que não poupamos dinheiro, crenças da recepção que terão por parte do culto público carioca”³⁴. Se o principal fornecedor de Staffa era Louis Aubert, em Paris, teriam sido adquiridos por esse canal os primeiros filmes de Chaplin exibidos no Rio de Janeiro? Uma breve análise das primeiras exibições de filmes de Chaplin em Paris, se não nos permite responder com certeza a essa indagação, ao menos nos sugere alguns interessantes pontos de interseção com as primeiras exibições no Rio de Janeiro.

³² Correio da Manhã, n. 5835, 15 fev. 1915, p. 8.

³³ Correio da Manhã, n. 5792, 3 fev. 1915, p. 12.

³⁴ Correio da Manhã, n. 5852, 4 mar. 1915, p. 12.

Conforme Géraldine Rodrigues (2013, p. 11-12), a introdução dos filmes de Charles Chaplin na França se deu por meio do importador Jacques Haïk (1893-1950), que em 1913 abriu em Paris uma filial da empresa londrina Western Import Co., agência que comercializava na Europa produções de alguns estúdios norte-americanos. Em Paris, a filial atuou mais tarde sob o nome de Agence Générale de Films Américains Jacques Haïk. A Western Import adquiriu os direitos de importação dos filmes da Keystone na Europa em fins de 1913, e desde março de 1914 Haïk tinha filmes da produtora para serem alugados em Paris (RODRIGUES, 2014, p. 2). Na Grã-Bretanha, conforme David Robinson (2011, p. 128), os primeiros lançamentos de filmes de Chaplin ocorreram em junho de 1914.

Géraldine Rodrigues (2013, p. 12) explica que os primeiros filmes de Chaplin chegaram dos Estados Unidos a Paris, via Western Import, em lotes com produções da Keystone, Broncho, Kay-Bee, Domino, Majestic, Komic, Reliance e Apollo. Segundo Rodrigues (2014, p. 4), na França, inicialmente, o principal atrativo dos filmes da Keystone era Mabel Normand: “Graças à notoriedade de Mabel, o personagem interpretado por Chaplin foi introduzido na França”. As referências mais antigas encontradas por Géraldine Rodrigues (2013, p. 8) na imprensa parisiense de exibições na cidade de filmes com Chaplin no elenco, datam do início de 1915, com três títulos nos quais o comico inglês contracena com Mabel, ou seja, depois das projeções inaugurais no Rio de Janeiro de filmes com o comico.

Em fevereiro de 1915 o Tivoli Cinéma exibiu *Mabel marchande ambulante* (*Mabel's Busy Day*); e em março, *L'Etrange aventure de Mabel* (*Mabel's Strange Predicament*, Keystone, 1914), no Cinéma Max Linder, cujo proprietário era o comico homônimo, e *Ministre par amour*³⁵, nos cinemas Max Linder e Colisée. Géraldine Rodrigues afirma que, por ocasião da exibição desse último filme, pela primeira vez a popularidade de “Charlot” foi mencionada na imprensa parisiense.

Segundo a pesquisadora, é possível que tenham ocorrido exibições anteriores de filmes com Chaplin em Paris, em 1914 – e, como vimos, Haïk tinha filmes da Keystone para aluguel desde março desse ano. Porém, por conta da guerra, a cobertura da programação das salas de cinema ficou prejudicada, ou mesmo suspensa, bem como a própria produção de filmes na França, com poucas informações a respeito de exibições ocorridas entre agosto de 1914 e fevereiro de 1915 (*ibid.*, p. 8).

³⁵ Para a pesquisadora, seria o filme *Cruel, Cruel Love* (Keystone, 1914). Quando um *Carlito ministro por amor* foi lançado no Cinema Parisiense, em novembro de 1915, o anúncio de Staffa descrevia o filme *Caught in a Cabaret* (Keystone, 1914). Ver: Correio da Manhã, n. 6083, 21 out. 1915, p. 14.

De qualquer forma, Rodrigues (2013, p. 12-13) fala de um fracasso inicial na tentativa de comercializar em Paris os filmes de Chaplin. De acordo com as memórias do próprio Haïk, os exibidores alegavam que os filmes de Chaplin não iriam agradar o público parisiense. Acreditando no potencial do ator, que Haïk tivera a oportunidade de ver trabalhar nos palcos de Londres, o agente persistiu na busca por uma chance de exibir algum filme de Chaplin para o público. Conseguiu exibir uma dessas comédias no cinema Lutétia-Wagram, como suplemento de um programa da sala, sem cobrar ao exibidor pelo aluguel da fita. Essa exibição não está entre as que Géraldine Rodrigues conseguiu mapear pelos periódicos parisienses. Talvez tenha ocorrido em 1914, porém, conforme a autora, não foi encontrada documentação sobre essa suposta primeira exibição, apenas o relato do próprio Haïk³⁶.

Segundo o representante da Western Import Co., a exibição teria sido um sucesso junto ao público de Paris. Conforme as memórias de Haïk, na semana seguinte compradores começaram a aparecer, interessados nas fitas de Chaplin pela Keystone. Entre esses distribuidores e importadores, estava Louis Aubert, o fornecedor de Staffa:

Esses primeiros filmes foram vendidos com propriedade plena para locatários, pela módica quantia de 1,25 francos o metro, e eles ainda tinham o benefício de um desconto de 10%; *M. Louis Aubert*, MM. Astaix, Castor e Lallemand, M. Bonaz, M. Adam foram os principais compradores, e eu acho que eles nunca se arrependeram de terem lidado com esse caso. (LEPROHON, 1970, p. 250-251 apud RODRIGUES, 2013, p. 12. Tradução nossa. Grifo nosso.)³⁷.

Entre os agentes citados por Jacques Haïk, estão os primeiros distribuidores dos filmes de Chaplin pelos cinemas de Paris. A sociedade Adam & Cie distribuiu em 1915 filmes da Keystone, importados por Haïk³⁸. A Agence Générale Cinématographique, dos senhores Astaix, Castor e Lallemand, distribuiu com exclusividade em Paris os filmes de Chaplin de seu contrato com a Essanay³⁹. No trabalho de Géraldine Rodrigues não constam outras menções ao envolvimento de Louis Aubert com os filmes de Chaplin. Ela nos conta que com por conta da boa acolhida do público aos primeiros filmes exibidos, nos primeiros meses de

³⁶ O relato de Jacques Haïk foi originalmente publicado no periódico *Courrier Cinématographique*. Foi transcrito por Pierre Leprohon em seu livro sobre Charles Chaplin, esse publicado pela primeira vez em 1935.

³⁷ No original em francês: “Ces premiers films furent vendus en toute propriété aux loueurs, moyennant la modique somme de 1,25 francs le mètre, encore avaient-ils le bénéfice d'un escompte de dix pour cent ; M. Louis Aubert, MM. Astaix, Castor et Lallemand, M. Bonaz, M. Adam furent les principaux acheteurs, et je crois qu'ils n'ont jamais regretté d'avoir traité cette affaire”.

³⁸ Os títulos em francês de algumas dessas comédias com Chaplin eram muito parecidos com os títulos em português com que os filmes foram lançados no Rio de Janeiro entre 1915 e 1916 (RODRIGUES, 2013, p. 69).

³⁹ Fundada em 1904 por Théophile Michault, Maurice Astaix e François Lallement, antigos funcionários de George Méliès Astaix e Lallement depois se associaram a Paul Castor, co-proprietário de duas salas de cinema em Paris (ABEL, 2006, p. 21). Não confundir com a Compagnie Générale du Cinématographe, de Louis Aubert.

1915 alguns filmes de Chaplin foram comercializados e distribuído ilegalmente, sem o envolvimento de Haïk e da Western Import (RODRIGUES, 2013, p. 13).

Assim, sabemos que Louis Aubert, possivelmente em 1914, comprou alguns filmes de Chaplin do estoque de Jacques Haïk. A partir da breve menção nas memórias do representante da Western Import em Paris, não podemos desenvolver muito sobre o papel de Aubert nessa história. O que Aubert fez com os filmes que adquiriu? Quais filmes eram esses? Quantas cópias ele teria comprado? Foram apenas filmes de Chaplin, ou diversos títulos da Keystone? Não temos conhecimento sobre nenhuma dessas questões. Porém, se Aubert comprara de Haïk filmes com Chaplin no elenco, e sendo Aubert o principal fornecedor de Staffa, é possível que os primeiros filmes do cômico exibidos no Rio de Janeiro tenha vindo mesmo por esse canal, ainda que não tenhamos documentação suficiente para provar essa hipótese.

De qualquer forma, entre os três primeiros filmes de Chaplin exibidos em Paris e os três primeiros exibidos no Rio de Janeiro, temos dois títulos que se repetem. Como já dissemos, a exibição mais antiga mapeada por Rodrigues na imprensa parisiense (ibid., p. 8), foi do filme *Mabel marchande ambulante*, em fevereiro de 1915; o mesmo filme foi exibido por Staffa no Cinema Parisiense em setembro de 1914, como *Artes e façanhas de Izabel*, sendo o segundo filme com Chaplin exibido no Rio de Janeiro. A exibição seguinte em Paris foi do filme intitulado *L'Étrange aventure de Mabel*, entre os dias 5 e 11 março de 1915. Tivemos então uma talvez inadvertida exibição simultânea entre as duas cidades, já que esse filme, o terceiro de Chaplin lançado no Rio de Janeiro, foi exibido no Parisiense entre os dias 8 e 10 de março de 1915, como *Estranha aventura de Izabel*.

Tratava-se da comédia *Mabel's Strange Predicament* (1914), segundo filme com Chaplin rodado pela Keystone, terceiro com o ator a ser lançado nos Estados Unidos, e primeiro no qual ele entra em cena com o seu personagem embriagado, de bigodinho, chapéu, bengala e companhia⁴⁰. O filme foi dirigido por Mack Sennett e Henry Lehrman. Segundo Robinson (2011, p. 116), “Sennett ficou tão impressionado com a atuação de Charlie na cena do vestíbulo e com as reações favoráveis dos curiosos, que anulou as objeções de Lehrman e a deixou correr livremente por um minuto inteiro, sem a edição usual da Keystone (...)”.

Quando o Cinema Parisiense lançou o filme no Rio de Janeiro em 1915, lia-se no anúncio do programa a seguinte descrição da comédia (grifo nosso):

⁴⁰ *Mabel's Strange Predicament* foi o primeiro em termos de filmagem. Chaplin aparece com o traje e a maquiagem do personagem no filme *Kid Auto Races at Venice*, que foi filmado alguns dias depois de *Mabel's Strange Predicament*, mas, nos Estados Unidos, foi lançado primeiro (ROBINSON, 2011, p. 112). *Kid auto races at Venice*, produção ligeira e improvisada da Keystone, não foi exibido no Rio de Janeiro até 1922.

Estava completamente bêbedo *aquele rapaz*, mas nem por isso perdia a sua mania de conquista e, naquele luxuoso hotel em que ele se achava não havia ente feminino com o qual ele não se atrevesse, sempre com as consequências mais funestas. Isabel foi uma de suas vítimas, mas Isabel tem um noivo de quem gosta e não quis saber do mísero bêbedo. (...) Foi quando ela achava-se naquele corredor, naqueles trajés menores [depois da porta de seu quarto bater, deixando a moça trancada do lado de fora], que de novo apareceu o bêbedo; ela se tonta para se livrar dele e, vendo uma porta aberta, se meteu por ela (...) [Depois de muitas confusões nesse quarto] ao sair para o corredor, em volta para o seu quarto, esbarrou de novo com o bêbedo. Foi uma nova luta para se verem livres, mas tudo acabou em paz depois de grandes apertos de Isabel.⁴¹

Conforme Maland (1989, p. 6, tradução nossa), durante o período Keystone, o personagem de Chaplin era constantemente “malvado, rude, e bruto”. Em *Mabel’s Strange Predicament*, bem como em outras comédias da Keystone, ele aparece claramente embriagado, e é um “mulherengo”. Na descrição do filme fornecida pelo Cinema Parisiense, ele é “aquele rapaz bêbedo”, do qual Izabel (Mabel Normand), a mocinha, tenta se livrar. Era a segunda vez que o público do Rio de Janeiro tinha a oportunidade de ver o personagem de Chaplin no Parisiense, e, pela segunda vez, ele era um tanto vil (como já havia sido também, com outra caracterização, o motociclista sabotador de *Izabel condutora de automóvel*).



Fig. 2. Mabel Normand e Charles Chaplin em cena de *Mabel’s Strange Predicament* (Keystone, 1914).

⁴¹ Correio da Manhã, n. 5865, 8 mar. 1915, p. 12.

Em abril de 1915, o Cinema Íris, da Rua da Carioca, 49/51, cujo proprietário era João Cruz Júnior (GONZAGA, 1996, p. 287), exibiu durante um fim de semana, *Izabel condutora de automóvel*⁴². Um anúncio da Empresa Cinematográfica J. R. Staffa publicado em 28 de março de 1915 informava que o Íris passava a fazer parte de sua linha de exibição, que era formada ainda, pelo Cinema Haddock Lobo, da Tijuca, tendo como lançador o Cinema Parisiense⁴³. Em junho de 1915, uma linha mais volumosa foi anunciada, formada pelos três cinemas anteriormente citados, mais as seguintes salas: Smart (Vila Isabel), Pátria (São Cristóvão), Excelsior (Catete), Elegante (Centro), Colon (Rua Bom Jardim, atual Marquês de Sapucaí, Centro), e Ruy Barbosa (Botafogo)⁴⁴.

O lançamento de uma nova comédia com Normand e Chaplin ocorreu na semana do dia 9 de agosto. O programa, “cuidadosamente organizado”, festejava os oito anos de existência do Cinema Parisiense, “brindando o público frequentador” da sala. Àquela altura, é provável que Staffa já tivesse conhecimento da popularidade que Chaplin vinha angariando nos Estados Unidos e na França. É também possível que o público do Rio de Janeiro estivesse tomando um maior interesse pelo endiabrado personagem dos filmes de Mabel, pois a comédia lançada no aniversário do Parisiense foi intitulada *Izabel e Keyston, são casados*⁴⁵.

O filme era anunciado como “Hilariante comédia da apreciada série ‘Mabel’. Fábrica Keystone”, porém, pela primeira vez, mencionava o personagem de Chaplin no título. Na falta de um nome para chamá-lo, ele aparece como “Keyston” – uma solução simples, utilizando o nome da produtora do filme (sem o “e” final). No título original, apenas Normand era mencionada: *Mabel’s Married Life* (Keystone, 1914). A solução definitiva de um nome para promover o cômico no circuito exibidor, e na imprensa carioca, viria em duas semanas, com o lançamento seguinte de um filme de Chaplin no Parisiense.

1.2. “Aquele rapaz” ganha um nome e atributos: Carlitos, um “cômico irresistível”

Charles J. Maland (1989, p. 7, tradução nossa), informa que nos Estados Unidos, uma das primeiras menções ao nome de Charles Chaplin na imprensa especializada em cinema se deu de forma pontual, em maio de 1914, em uma crítica de um de seus filmes pela Keystone:

⁴² Correio da Manhã, n. 5882, 3 abr. 1915, p. 12; e na edição seguinte, página 13. O Cinema Íris foi inaugurado em julho de 1912 – funcionando desde 1909 como Cinema Soberano, por um breve período em 1912 chamou-se Cinema Vitória (GONZAGA, 1996, p. 287). A sala ainda está em funcionamento, exibindo filmes pornográficos.

⁴³ Correio da Manhã, n. 5876, 28 mar. 1915, p. 12.

⁴⁴ Correio da Manhã, n. 5942, 2 jun. 1915, p. 12. O Cinema Colon não consta na listagem de salas de cinema do Rio de Janeiro no livro de Alice Gonzaga (1996).

⁴⁵ Correio da Manhã, n. 6010, 9 ago. 1915, p. 4.

“Essa menção poderia sugerir que o nome de Chaplin estava começando a se tornar familiar, mas isso pode não ser totalmente verdade: em algumas das críticas seguintes, o nome de Chaplin foi grafado de forma errada”. Apenas a partir de outubro os críticos da *Moving Picture World* passaram a acertar o nome do ator, mas, ainda assim, segundo Maland, as “críticas sugeriam que ele não estava tão estabelecido e resolvido enquanto um artista quanto Mabel Normand ou Mack Swain”, dois dos principais nomes do elenco da Keystone. O apelido “Charlie”, usado principalmente para designar o personagem cinematográfico de Chaplin, só passou a ser usado nos Estados Unidos ao final de 1914, já próximo do término de seu contrato com a Keystone.

Em Paris, por conta do sucesso dos filmes de Chaplin na cidade, por um lado, e do aparecimento de distribuidores ilegais, de outro, Jacques Haïk registrou como marca, a 23 de junho de 1915, o nome que criara para promover os filmes do cômico da Keystone: “Charlot” (RODRIGUES, 2013, p. 13). Um anúncio da companhia Western Import, reproduzido no trabalho de Géraldine Rodrigues (ibid., p. 51), nos mostra que Haïk vinha usando o nome Charlot para promover os filmes de Chaplin em Paris desde, pelo menos, março de 1915⁴⁶.

No Rio de Janeiro, no dia 26 de agosto de 1915, o Cinema Parisiense, que havia então recentemente exibido *Izabel e Keyston são casados*, lançou uma comédia da Keystone intitulada *Carlito dentista*. Tratava-se do filme *Laughing Gas* (Keystone, 1914). Foi a primeira comédia de Chaplin exibida no Rio de Janeiro na qual o ator não contracenava com Mabel Normand. Era também a primeira vez que o seu personagem do bigodinho, chapéu-coco e bengalinha era chamado pela imprensa carioca de “Carlito”⁴⁷. Esse nome foi amplamente utilizado no Rio de Janeiro, para se referir tanto ao personagem, quanto ao ator que o interpretava. Em agosto de 1915, lia-se:

20 minutos de hilaridade! O novo filme cômico da Keystone. Carlito Dentista. O que são as comédias de “Carlito” que a Keystone em boa hora editou, ninguém ignora. Elas são as que mais provocam o riso, deixando durante a sua exibição o espectador na mais completa hilaridade.

Nesta que hoje temos o prazer de apresentar, Carlito aparece-nos como dentista de ocasião enquanto seu patrão atendia a um grave embaraço da esposa e os fatos que deste seu embaraço se desenrolam só ante a tela se poderá avaliar, podendo nós desde já asseverar que ninguém se conservará sisudo, mas sim às gargalhadas, ao desenrolar do filme.⁴⁸

⁴⁶ Conforme a Wikipédia, o personagem é “conhecido como Charlot na França e no mundo francófono, na Itália, Espanha, Portugal, Grécia, Romênia e Turquia”. Conseguimos confirmar o uso do nome Charlot em alguns desses países. Ver: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Charlie_Chaplin>. Acessado em maio de 2016.

⁴⁷ A grafia Carlito se manteria ao menos durante o período silencioso, sendo usada, também, durante essa época, a grafia Carlitos. A última é a de uso corrente quando se fala sobre o personagem de Chaplin hoje no Brasil, e, por isso, optamos por usá-la nesta dissertação, salvo quando o texto citado utilizar a grafia sem o “s”.

⁴⁸ Correio da Manhã, n. 6027, 26 ago. 1915, p. 14.

O Parisiense, “este velho cinema”, assim descrevia o conjunto do “grandioso” programa que entrava em cartaz no dia 26 de agosto: “um drama edição da Nordisk, interpretação de Elza Frolich (sic)⁴⁹. (...) Uma comédia, verdadeira fábrica de gargalhadas, editada pela Keystone, a melhor no gênero, e desempenhada pelo irresistível Carlito”. Fechando “com chave de ouro” o “excelente” programa, “um lindo filme do natural”.

A comédia de Chaplin ficou em cartaz no Parisiense até o dia 29 de agosto. Logo em seguida, entre os dias 30 de agosto e 1º de setembro, a fita foi exibida no Cinema Íris, provavelmente a mesma cópia projetada no Parisiense. O filme foi exibido nesses dois cinemas tendo a seguinte descrição de Carlitos nos programas anunciados pelo *Correio da Manhã*: “O cômico sem rival, o rei da graça e do riso”, e, mais uma vez, em caixa alta: “Filme de um cômico irresistível”⁵⁰. Em Paris, o filme foi distribuído em fins de 1915, pela Adam & Cie., como *Charlot dentiste* (RODRIGUES, 2013, p. 58).

No Rio de Janeiro, Carlitos surgia já sendo anunciado com uma série de atributos que o colocavam entre os melhores cômicos do cinema. Aqui, Staffa não deveria mais desconhecer a boa acolhida que os filmes de Chaplin vinham recebendo nos Estados Unidos, França e Inglaterra. Além disso, os adjetivos usados para anunciar Carlitos não eram estranhos ao público do Rio de Janeiro. Entre 1910 e 1914 vários cômicos foram anunciados como “reis do riso”. Max Linder foi o principal detentor desse título nos cinemas da cidade até o final da década de 1910, quando se viu ultrapassado por Carlitos. Outros foram Tontolini, André Deed, e Bigodinho (Charles Prince).

Carlitos também não foi o primeiro a ser considerado “um cômico irresistível”: a alcunha foi amplamente utilizada na imprensa carioca dos anos 1900 e 1910 para descrever situações e personagens engraçados, em casos cotidianos, acontecimentos na política, peças teatrais e fitas de cinema. Em setembro de 1907 a expressão aparecia anunciando um filme intitulado *Estreia de um patinador*, “Vista de um cômico irresistível”, no primitivo Cinema Pathé. Tratava-se de *Les débuts d'un patineur*, com Max Linder, primeiro filme em que o ator francês aparecia como o personagem Max – elegante e sorridente, de cartola, fraque e bengala, cabelos penteados e bigodes aparados⁵¹.

⁴⁹ Else Frölich. Atriz dinamarquesa, nascida em Paris, e um dos principais nomes do elenco da Nordisk nos anos 1910. Ver página da atriz no IMDb: <<http://www.imdb.com/name/nm0296178/>>. Acessado em maio de 2016.

⁵⁰ Ver anúncios do Cinema Parisiense publicados no *Correio da Manhã*, n. 6028, 27 ago. 1915, p. 12, e nas duas edições seguintes, página 12 e página 16, respectivamente; o mesmo texto consta nos anúncios do Íris publicados no *Correio da Manhã* nas edições dos dias 30 e 31 de agosto, e 1º de setembro, sempre na última página.

⁵¹ Coletamos essas informações buscando por “rei do riso” e por “cômico irresistível” no *Correio da Manhã*, através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. O anúncio do Pathé para o filme com Max Linder consta em: *Correio da Manhã*, n. 4061, 21 set. 1907, p. 2.

Max Linder, nascido Gabriel Maximilien Leuvielle (1883-1925), iniciou sua carreira no cinema em 1905, em produções da Pathé Frères, vindo de experiências no teatro, campo que o ator não abandonou mesmo após sua entrada no meio cinematográfico. O pico de sua trajetória provavelmente foi o ano de 1912, quando fez uma turnê pelos palcos da Europa, “que efetivamente lançou a era da estrela de cinema internacional”, antecipando Chaplin, Buster Keaton e Harold Lloyd. Maníaco depressivo, ele e a esposa, Helene Peters, cometeram suicídio em outubro de 1925. (BREN, 2009, p. 241-242; 244; e *passim*, tradução nossa). Linder atuou em mais de 200 filmes, a maior parte deles entre 1907 e 1917, e é tido como uma das maiores influências de Chaplin: “(...) É dito que Chaplin se referiu a Max Linder como ‘seu mestre’; e que teria dado a ele uma fotografia com a inscrição: ‘Para Max, o Professor, de seu discípulo, Charles Chaplin’” (ROBINSON, 1984, p. 84, tradução nossa).

No Rio de Janeiro, por volta de 1912, conforme Vicente de Paula Araújo (1976, p. 407), “O artista mais popular da época é sem dúvida o cômico Max Linder”. Os filmes de Linder foram exibidos na cidade desde, pelo menos, 1907, tendo como principais exibidores os dois cinemas Pathé instalados na Avenida Rio Branco, o primeiro funcionando entre 1907 e 1913, gerenciado por Arnaldo Gomes de Souza e pela família Ferrez, e, depois pela Companhia Brasil Cinematográfica; e o segundo, inaugurado em 1913, em novo endereço na avenida, também administrado pela empresa de Francisco Serrador, e, depois, pelos Ferrez (GONZAGA, 1996, p. 277; 287)⁵².

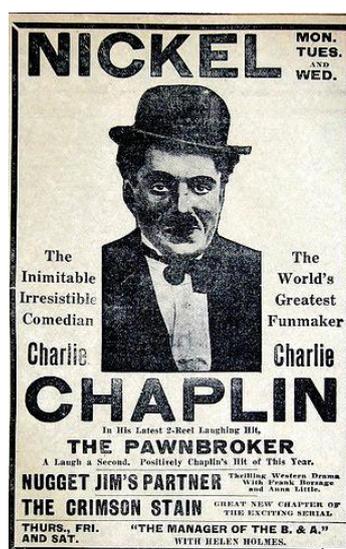


Fig. 3. Anúncio de sala de cinema de Rhode Island, promovendo uma comédia de Chaplin.

⁵² Constam 176 títulos de filmes com Max Linder exibidos no Rio de Janeiro e em São Paulo na base *Cine Silencioso*, a partir da qual baseamos essas informações. Alguns filmes de Max Linder foram lançados pelo Cinema Parisiense, de Staffa, durante os primeiros anos de funcionamento dos cinemas da Avenida Rio Branco, na década de 1900. Buscar por “Max Linder” em <<http://mnemocine.com.br/JCB/index.php>>. Segundo David Robinson (1984, p. 85), Max Linder atuou em cerca de 400 filmes entre 1905 e 1914.

Ainda que os termos que constavam nos anúncios das exposições de *Carlito dentista* no Rio de Janeiro fossem de praxe usados para promover comédicos nos cinemas, tal procedimento demonstrava certa aposta de Staffa nos filmes de Chaplin, recém inseridos em um circuito, e, em uma cultura cinematográfica local, que já tinham os seus “reis do riso”, conhecidos desde os primórdios das salas de cinema na cidade. Até mesmo em um anúncio de uma sala de cinema de Rhode Island, provavelmente de fins de 1916, encontramos o termo “*Irresistible comedian*” sendo usado para promover uma fita de Chaplin.

Deveria encorajar Staffa o fato de que, nos Estados Unidos, àquela altura, “Charlie”, ou, Carlitos, era uma “febre”. Rompendo com a Keystone, Chaplin assinara em janeiro de 1915 um contrato anual no valor de 10 mil dólares com a produtora Essanay, onde receberia um salário semanal de 1250 dólares⁵³. Segundo Maland (1989, p.10, tradução nossa):

(...) a persona Charlie estava se proliferando por toda a cultura americana. Manifestações disso incluíam o uso promocional do personagem de Chaplin para vender bonecos e outras parafernalias, imitadores de Chaplin, e desenhos animados sobre Chaplin.

Em janeiro de 1915, foi divulgado o resultado final de um concurso da *Motion Picture Magazine*: entre doze categorias, Chaplin figurava no topo como “melhor comediante masculino”, com 10.390 votos. Quando o concurso foi repetido em novembro de 1915, Chaplin ficou novamente em primeiro lugar, na mesma categoria, dessa vez com quase dois milhões de votos (ibid., p. 7-8). Em outubro de 1914, quando a revista organizou um concurso para eleger o “maior” entre os artistas de cinema, Chaplin não apareceu na lista, que foi encabeçada por Earle Williams, Clara Kimball Young e Mary Pickford. Faltava uma categoria específica para artistas comédicos. Entre os 100 artistas mais votados, do elenco da Keystone, Mabel Normand foi a que alcançou melhor resultado, ficando em quadragésimo lugar.

Com tal trunfo em mãos, e em tempos de crise por conta da guerra na Europa, não é de se estranhar que Staffa passasse a investir nos filmes de Chaplin com maior atenção, dando autonomia ao seu personagem, até então vinculado no Rio de Janeiro aos filmes de Mabel Normand. O nome do personagem no Brasil, “Carlito”, a princípio, sem o acréscimo do “s”, parece ter sido concebido por um experiente jornalista, Vasco de Abreu (1874-1937)⁵⁴, do *Jornal do Commercio*.

Nascido no Pará, Vasco de Abreu foi um homem de muitos interesses e funções. Estreou no jornalismo “militando” nos periódicos *A Província do Pará* e *Folha do Norte*. No

⁵³ A Essanay Film Manufacturing Company foi fundada em 1907 em uma parceria entre o ator-cowboy G. M. “Broncho Billy” Anderson, e o “homem de negócios” George K. Spoor (ABEL, 2006, p. 315).

⁵⁴ Data de nascimento e de morte baseadas em matéria publicada em O Imparcial, n. 519, 31 jan. 1937, p. 19.

Rio de Janeiro, foi por mais de 20 anos o encarregado da “parte estrangeira” do *Jornal do Commercio*, “a cujo serviço viajou a Europa e os Estados Unidos”. Mais tarde, foi redator desse jornal, função que ocupou por três décadas. Poliglota, “falava corretamente português, inglês, italiano, espanhol e alemão”, tendo estudado na Universidade de Coimbra. Foi, ainda, arquivista intérprete da Polícia Civil; chefe de publicidade do magazine Parc Royal, “por mais de vinte anos”; “amador da radiotelegrafia”; tradutor de peças teatrais; novelista; entusiasta do futebol e do automobilismo; torcedor e investidor do Fluminense Football Club. Foi, afinal, uma ativa personalidade “mundana” do Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX⁵⁵.

Para *Cinearte*, “O primeiro jornalista carioca que teve a seu cargo uma seção permanente de cinema foi o saudoso Vasco Abreu, no ‘Jornal do Commercio’”, e as suas crônicas “despertavam no público interesse imenso”⁵⁶. Fez parte, também, da redação da revista *Para Todos*⁵⁷. Na imprensa cinematográfica carioca, costumava ser mencionado por sua atividade como tradutor de títulos e intertítulos: “Foi o tradutor de centenas de filmes, particularmente do repertório da ‘Triangle’, da ‘Keystone’ e de Carlitos”⁵⁸. A seguir, reproduzimos passagens de duas matérias nas quais se comentava o exercício de Vasco de Abreu enquanto tradutor de fitas exibidas no Rio de Janeiro. Os grifos são nossos.

(...) Entre as suas múltiplas atividades, Vasco Abreu foi o autor dos letreiros da Triangle para o Brasil. *São dele, os apelidos de ‘Chico Boia’, ‘Carlitos’, ‘Grandalhão’* [Eric Campbell], e de outros cômicos das comédias da Keystone. Era admirável na escolha dos nomes das personagens e nos lugares onde se passavam os filmes de William Hart e William Desmond. São seus também os títulos daqueles saudosos filmes da Triangle: ‘Pesinhos de Ouro’, ‘Desgraçadinha’, ‘Flor de Bondade’, ‘Noiva de Agonia’, ‘Bestas Humanas’, ‘Almas de neve’ e muitos outros que qualificavam com rara felicidade os temas dos filmes.⁵⁹

[Sobre Charles Chaplin] No mundo inteiro suas películas de duas partes lhe deram uma popularidade extraordinária, não igualada por nenhum outro ator. Aqui vão os títulos de algumas dessas comédias, com seus nomes brasileiros primitivos, *imaginados pelo saudoso Vasco Abreu, que as lançou no Brasil: ‘Músicos vagabundos’, ‘Na farrá’, ‘O conquistador’, ‘Dois heróis’* (com o malgrado Chico Boia), ‘Carlito sonhando’, ‘Carlito na contrarregra’, ‘Casamento de Carlito’ (esta de grande metragem, com a saudosa Marie Dressler), etc., e as primeiras Keystone, com Mabel Normand, (batizada de ‘Izabel’, por Vasco), que Staffa apresentou no Cinematógrafo Parisiense.⁶⁰

⁵⁵ Esse breve perfil de Vasco de Abreu foi traçado, sobretudo, a partir das seguintes fontes: *Cinearte*, n. 397, 15 ago. 1934, p. 29; *Cinearte*, n. 459, 15 mar. 1937, p. 4; e *O Imparcial*, n. 519, 31 jan. 1937, p. 19. Além dessas fontes, nos baseamos em diversas menções a Vasco de Abreu no jornal *Gazeta de Notícias* entre 1900 e 1917.

⁵⁶ *Cinearte*, n. 552, outubro de 1941, p. 3. Não localizamos a coluna, deixamos apenas a indicação de *Cinearte*.

⁵⁷ *Cinearte*, n. 459, 15 mar. 1937, p. 4.

⁵⁸ *Cinearte*, n. 397, 15 ago. 1934, p. 29.

⁵⁹ *Cinearte*, n. 459, 15 mar. 1937, p. 4.

⁶⁰ *A Cena Muda*, v. 25, n. 2, 9 jan. 1945, p. 16.

Em fins da década de 1920, Abreu parece ter se afastado da atividade de tradutor de filmes, ao assumir o posto de chefe de publicidade da agência da Paramount no Rio de Janeiro, “para quem tem trabalhado, aqui, em São Paulo e em New York”⁶¹. Em 1926, o crítico Álvaro Rocha, na seção “A tela em revista”, de *Cinearte*, lembrava, saudoso: “Lá se vão alguns anos, quando eu ia ao Palais rir um pouco das comédias de Mack Sennett no seu apogeu, ajudado por sua célebre polícia e pelos inesquecíveis letreiros de Vasco Abreu”⁶².

A lembrança de Álvaro Rocha, e as menções a Vasco de Abreu em *Cinearte* e em *A Cena Muda*, se referem principalmente ao período no qual os filmes de Chaplin eram lançados pelo Cinema Palais, o que aconteceu pela primeira vez em outubro de 1917, e, de forma mais regular, a partir de 1919. Por ora, nos interessa salientar que Vasco de Abreu ficou encarregado da tradução dos títulos e dos intertítulos dos filmes importados por Morris Winick, representante da Triangle Film, cujo escritório, não por acaso, ficava no segundo andar, sala 18, do edifício do *Jornal do Commercio*, na esquina da Rua do Ouvidor com a Avenida Rio Branco⁶³.

Pelo que conseguimos mapear nesta pesquisa, Winick e a Triangle chegaram ao Rio de Janeiro em meados de 1917⁶⁴, ou em 1918⁶⁵. Em 1920, o jornalista Mário Behring (sob o pseudônimo “Operador”)⁶⁶, tratando da qualidade da tradução dos intertítulos dos filmes “que importamos e são exibidos por todo este Brasil fora” (sic), comentava (grifo nosso):

Franqueza, uma legenda errada em um bom filme chega, por vezes, a irritar o espectador mais pacato. Não custaria aos nossos importadores ou recomendar mais cuidado aos tradutores de lá *ou fazer como a Triangle, que faz aqui as suas traduções*, que por isso mesmo valorizam os seus filmes⁶⁷

A relação de Vasco de Abreu com a tradução de títulos e intertítulos de filmes, porém, parece ser anterior aos tempos da Triangle, já que, conforme vimos, ele teria sido o criador do “apelido” Izabel para Mabel Normand, quando as fitas da atriz eram lançadas por Staffa no Parisiense. Assim, é possível que ele tenha mesmo sido, senão o criador, o introdutor e o difusor do “apelido” Carlitos para o personagem de Charles Chaplin, no Brasil.

⁶¹ *Cinearte*, n. 397, 15 ago. 1934, p. 29.

⁶² *Cinearte*, n. 9, 28 abr. 1926, p. 30.

⁶³ *Palcos e Telas*, n. 23, 22 ago. 1918, [p. 10].

⁶⁴ Filmes da Keystone e da Triangle eram exibidos no Palais desde, pelo menos, julho de 1917, quando surge o apelido “Chico Boia” para Fatty. Ver: *Cine-Mundial*, v.2, out. 1917, p. 51.

⁶⁵ Baseando-nos em menções à Triangle nas revistas *Para Todos* e *Palcos e Telas*.

⁶⁶ Diz a pesquisadora Renata Soares Santos (2010, p. 47), sobre Mário Behring: “Foi diretor e redator cinematográfico da revista *Para Todos*, onde usava o pseudônimo ‘O Operador’, na seção cinematográfica da revista denominada ‘Cinema Para Todos’. Ocupou esse espaço sozinho por cinco anos, até o ano de 1923, onde passou a dividir a função de redator com o repórter Adhemar Gonzaga”.

⁶⁷ *Para Todos*, n. 68, 3 abr. 1920, [p. 20].



SEÑOR VASCO DE ABREU

Fig. 4. Vasco de Abreu em 1900, durante viagem a Buenos Aires pelo *Jornal do Commercio*.

Porém, Chaplin não era Carlitos apenas no Rio de Janeiro, ou no Brasil. Uma interessante crônica, escrita por Kermit Roosevelt (filho de Theodore Roosevelt, 26º presidente dos Estados Unidos) e sua esposa, Belle Roosevelt, foi publicada em outubro de 1916, na revista literária *The Bookman*. A crônica relatava uma viagem do casal pela América do Sul, em busca de livros para a sua coleção, e de histórias sobre a literatura, as livrarias e as bibliotecas sul-americanas. Sobre a sua estadia em Buenos Aires, encontramos nos relatos dos dois “caçadores de livros” a seguinte passagem (tradução nossa, grifo idem):

Dentre as mais prazerosas memórias de nossa vida em Buenos Aires, estão aquelas de dirigirmos até uma loja, de nossa casa em Belgrano ao longo da famosa Avenida Alvear em noites estreladas, com o Cruzeiro do Sul alto e brilhante. Ocasionalmente quando os livros em que nós estávamos interessados estavam distantes entre si, nós podíamos escapar de uma sala esfumaçada para uma incomparável xícara de café no Café Paulista, ou para assistirmos *Charlie Chaplin como “Carlitos”* encantar o público argentino.⁶⁸

Na revista nova-iorquina *Cine-Mundial*, órgão da *Moving Picture World* voltado para as atividades cinematográficas da América Latina⁶⁹, encontramos menções ao uso do nome Carlitos para se referir ao personagem de Chaplin não apenas no Brasil e na Argentina, mas também no Uruguai⁷⁰.

Não sabemos, no entanto, quando Chaplin passou a ser Carlitos em Buenos Aires e em Montevideú. Também não conseguimos descobrir onde o nome foi usado pela primeira vez para promover os filmes do cômico, se no Rio de Janeiro, em Buenos Aires, ou em Montevideú (frisando que, no Rio de Janeiro, a princípio, adota-se a grafia “Carlito”, e não

⁶⁸ *The Bookman*, v. 44, n. 2, out. 1916, p. 139.

⁶⁹ A revista *Cine-Mundial* circulou entre 1916 e 1948. Disponível em <<http://lantern.mediahist.org/>>.

⁷⁰ Edições analisadas sobre Buenos Aires: *Cine-Mundial*, v. 3, mar. 1918, p. 143; *Cine-Mundial*, v. 3, jun. 1918, p. 333. Sobre Montevideú: *Cine-Mundial*, v. 2, set. 1917, p. 461; *Cine-Mundial*, v. 3, abr. 1918, p. 208.

Carlitos, como nessas duas cidades). De qualquer forma, é possível que nas três metrópoles, o “batismo” tenha acontecido por influência do sucesso do “Charlot” de Jacques Haïk em Paris.

Em 1916, comentava-se em *Cine-Mundial*, que muitas das fitas norte-americanas que chegavam à Espanha, vinham com títulos e intertítulos traduzidos e adaptados ao “gosto local”, dando-se o seguinte exemplo (tradução nossa): “Se são cômicas e o ator principal se chama ‘Charles’ em inglês, nos países latinos o nome se transformará em ‘Carlos’ ou ‘Carlitos’ e não em grotescas imitações francesas ou italianas”⁷¹.

A pesquisadora Laura Isabel Serna (2014, 121, tradução nossa), refletindo sobre a prática da tradução dos filmes exibidos nos países latino-americanos, sobretudo de produção norte-americana, toma essa prática como crucial para a “circulação transnacional do cinema durante o período silencioso”. A análise de Serna recai sobre o México, porém, ela afirma que, de forma geral, pensar as traduções de títulos e intertítulos dos filmes silenciosos é algo necessário caso queiramos pensar, a partir de culturas cinematográficas locais, o “conhecido fluxo de filmes através das fronteiras nacionais” (SERNA, 2014, p. 122).

As considerações da pesquisadora em seu ensaio não apenas nos parecem válidas para pensarmos o cinema silencioso e sua circularidade, de forma contextual, intertextual e histórica, como levantam questões que envolveram aqueles que viveram a era do cinema silencioso. Reflete Serna (ibid., p. 124):

Mas, além de apontarmos para o fato de que a tradução facilitava o comércio internacional, como podemos abordar o trabalho cultural realizado por esses intertítulos traduzidos? Como qualquer outro produto, os filmes precisavam atrair as suas audiências – e não apenas transmitir informação – e esse atrativo tinha um significado cultural e social que ultrapassava as paredes das salas de cinema ou dos escritórios dos estúdios.

Ainda que não nos seja possível ter acesso hoje aos letreiros de Vasco de Abreu, os relatos que conhecemos daqueles que tiveram essa oportunidade são relatos afetuosos, como o de Álvaro Rocha, por exemplo. As traduções de Vasco dos títulos da Triangle e dos filmes de Chaplin para a Keystone e a Mutual, que tivemos acesso através dos periódicos cariocas, também costumavam ser elogiadas, e os títulos, e seu autor, lembrados com carinho.

Tal relação com os tradutores de filmes nem sempre ocorria, e é provável que Vasco de Abreu fosse mesmo uma exceção, pois, no geral, a regra parecia ser criticá-los. No mesmo editorial no qual Mário Behring elogiava as traduções realizadas pela Triangle, o jornalista lamentava as “cousas pavorosas” que surgiam nas legendas dos filmes, “às vezes os mais

⁷¹ *Cine-Mundial*, v. 1, maio 1916, p. 186.

perfeitos trabalhos cinematográficos”, e fazia um apelo para que, ao menos, fossem “as legendas em português compreensível”. Sobre os nomes dos personagens, atacava:

Alguns exibidores chegam mesmo a verter para a nossa língua os nomes dos personagens, vendo-se então cousas ridículas como o Silva, Oliveira, Magalhães, ou Pereira, banqueiros em Nova York, o Manduca, o Quincas Fardo, o Chico Sanefa ou o Willie Ratudo fazendo proezas no Far West⁷².

O nome adotado para o “Charlie” de Charles Chaplin, em Barcelona, também gerou contestação, mas no caminho oposto. Contradizendo o que era proposto em *Cine-Mundial* em 1916, o nome adotado para o personagem de Chaplin na Espanha não foi Carlitos, mas Charlot. No ano seguinte, na mesma revista, protestava-se (tradução nossa): “(...) Charlie, ou ‘Charlot’, como na Espanha lhe chamam, sem sabermos por que, pois, mais natural seria chamar-lhe Carlitos”⁷³. Porém, na promoção dos filmes silenciosos, nem sempre a opção mais “natural” (ou óbvia) era a opção adotada.

Com o lançamento de *Carlito dentista* no Cinema Parisiense em agosto de 1915, foram também veiculadas as primeiras imagens utilizadas para promover os filmes de Chaplin no Rio de Janeiro. Eram desenhos mostrando Carlitos em quatro poses, aparentemente baseados em alguma série de fotografias, ou em cenas de filmes. Essas imagens, em conjunto ou destacando alguma das poses, foram utilizadas nos anúncios de quase todos os filmes de Carlitos exibidos no Parisiense entre agosto de 1915 e junho de 1916. Nesse intervalo, contando com *Carlito dentista*, foram lançadas nove fitas do cômico, produções da Keystone. Os desenhos apareceram nos anúncios de sete dessas comédias.

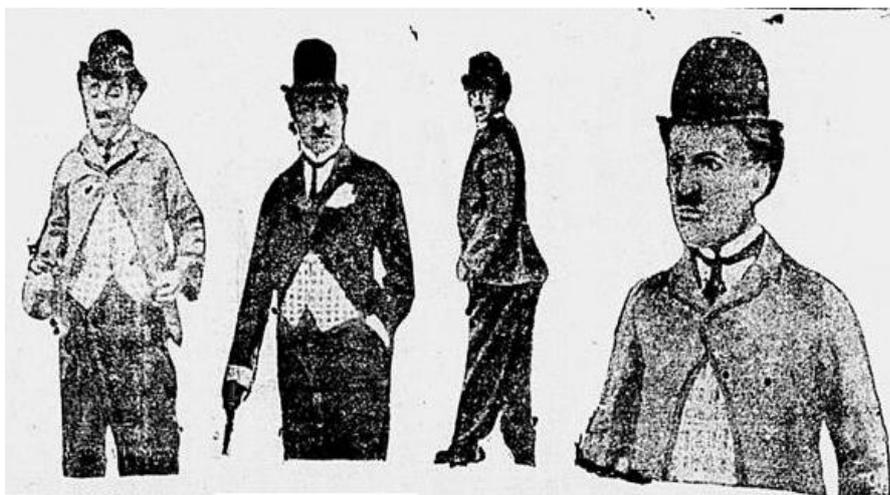


Fig. 5. Ilustrações utilizadas para promover os filmes de Chaplin no Rio de Janeiro entre ago. 1915 e jun. 1916.

⁷² Para Todos, n. 68, 3 abr. 1920, [p. 20].

⁷³ Cine-Mundial, v. 2, ago. 1917, p. 407.

Uma das exceções foram os anúncios do programa no qual foi lançado o filme *Carlito e Izabel nas corridas* (*Gentlemen of Nerve*, 1914), mais uma “irresistível fita cômica” com Chaplin, Normand e companhia envolvendo automobilismo. Foi o quinto filme com Chaplin no elenco lançado no Rio de Janeiro, o terceiro em que o seu personagem era anunciado como “Carlito”, e o primeiro em que os nomes Carlito e Izabel apareceram juntos no título do *Parisiense*. Sendo lançada como uma comédia da dupla, é compreensível a ausência dos desenhos de Carlitos para anunciá-la. A fita ficou em cartaz no *Parisiense* entre os dias 21 e 24 de outubro de 1915, e não foi exibida no Íris. No anúncio de seu lançamento, lia-se:

Hilariante ato da Keystone. Este filme, da aplaudida Keystone, é de um cômico irresistível, pois nele, tomam parte a linda e graciosa Mabel e o incomensurável Carlito que tanto e tanto deleite tem dado aos frequentadores do *Parisiense*! (...) Quem não conhece o Carlito, com aquele sério todo seu e que por si só é toda a sua irresistível graça? E a linda Mabel, graciosa e elegante, que tanto e tão grande relevo sabe dar aos seus interessantes papéis? Pois, são estes dois insignes artistas que a tela do *Parisiense* hoje exhibe, em um longo ato de extraordinária graça capaz de, como ficou dito, arrebatá-lo mais tristonho à mais formidável gargalhada! (sic) Hurrah, portanto, a este Cinema, pelo grande sucesso que vai colher.⁷⁴

Quanto às primeiras imagens promocionais de Carlitos, elas nos causaram certa estranheza quando encontradas nos anúncios do *Parisiense* publicados no *Correio da Manhã*. Tal sentimento, como depois se acabou por descobrir, não era sem causa, e o uso dessas imagens se mostrou um daqueles casos em que os caminhos tomados para promover os filmes no período silencioso, não eram os caminhos mais “naturais”.

As imagens mostravam um personagem que, de fato, trazia todas as principais características da maquiagem e do figurino de Carlitos. Porém, um olhar mais atento, e distante um século da publicação dos anúncios do Cinema *Parisiense*, foi capaz de suscitar a seguinte dúvida: seria Charles Chaplin o modelo para aquelas ilustrações? A barriga protuberante, o chapéu-coco, aparentemente mais arredondado e alto do que aquele utilizado por Chaplin, e, principalmente, o semblante nervoso na quarta pose, lembravam outro ator-personagem, um dos mais polêmicos “rivais” de Chaplin: Billie Ritchie.⁷⁵

Sobre Billie Ritchie (1878-1921), a sua trajetória dos palcos às telas, foi, de forma intrigante, similar à de Chaplin. Segundo Jon Burrows (2010, p. 248), em seu esclarecedor artigo sobre Ritchie e as disputas com Chaplin (e vice-versa) por conta “daquele figurino”, o

⁷⁴ *Correio da Manhã*, n. 6083, 21 out. 1915, p. 14.

⁷⁵ Essa questão foi levantada pela primeira vez em comunicação intitulada *Mapeando Carlitos (1914-1916): considerações sobre os primeiros anos de exibição dos filmes de Charles Chaplin no Rio de Janeiro*, apresentada durante o III Colóquio de Cinema e Arte da América Latina (COCAAL), realizado na Universidade Federal Fluminense, em agosto de 2015.

cômico, também inglês, entrou para a companhia teatral de Fred Karno em 1898, dez anos antes da entrada de Chaplin na mesma. Ambos alcançaram notoriedade no teatro com o mesmo espetáculo de Karno, e desempenhando o mesmo papel: o bêbado de *Mumming birds* que, posicionado como se fosse um membro qualquer da plateia, atrapalha o desenrolar do esquete. Ritchie esteve no papel pela primeira vez em 1903, e, em outubro de 1905 viajou aos Estados Unidos com a trupe inglesa para estrear o espetáculo, e, depois de cumprida a sua agenda, não mais retornou à Inglaterra.

Nos Estados Unidos, entre 1905 e 1914, Ritchie fez carreira no teatro de variedades explorando (sem autorização da Companhia Karno), o mesmo papel de bêbado, se apresentando como “Bill Smith – o homem de lugar algum” (BURROWS, 2010, p. 248). Já as primeiras aparições de Chaplin como o bêbado de *Mumming Birds* se deram em encenações ocorridas no outono de 1908, em Paris. O esquete se desdobrou em outras duas peças: *A Night in a London Club*, e *A Night in a English Music Hall*, apresentadas entre 1910 e 1912 em turnês da companhia de Fred Karno nos Estados Unidos (ROBINSON, 2011, p. 91-92; 95).

Chaplin foi “descoberto” pela Keystone durante as apresentações de *A Night in a English Music Hall*, em Nova Iorque ou Los Angeles, entre o final de 1912 e o início de 1913⁷⁶. Na Keystone, debutou em fevereiro de 1914, sendo dirigido por Henry Lehrman, que, no final desse mesmo ano, através de sua produtora, a L-KO (Lehrman Knock-Outs), lançou Billie Ritchie no cinema, com um personagem cuja maquiagem e indumentária eram quase idênticas às do personagem que Chaplin desenvolveu na Keystone. Segundo Burrows (2010, p. 255), Lehrman dirigiu ou produziu todos os filmes em que Ritchie esteve no elenco, para a L-KO, a Fox’s Sunshine Comedies, e a First National’s Henry Lehrman Comedies, entre 1914 e 1920, somando pelo menos 68 filmes⁷⁷.

Conforme Burrows (ibid., p. 249-250, tradução nossa), entre 1914 e 1916 os filmes de Ritchie produzidos pela L-KO eram distribuídos pela Universal, que “o promoveu como a sua maior estrela e mais valioso ativo corporativo”. Em 1915, o braço europeu da Universal, a distribuidora Trans-Atlantic Film Co., alegava que “mais de 2000 cinemas na Grã-Bretanha”, quase a metade do seu total de salas, tinha filmes de Ritchie em espera para serem exibidos. As salas de espera desses cinemas receberam *cut-outs*⁷⁸ de Billie Ritchie, em tamanho real,

⁷⁶ Existem divergências entre os biógrafos de Chaplin sobre o episódio, ver Robinson (2011, p. 101-102).

⁷⁷ Conforme o IMDb: <http://www.imdb.com/name/nm0728531/?ref_=fn_al_nm_1>. Acesso em maio de 2016.

⁷⁸ Recortes de papelão no formato de personagens dos filmes em cartaz ou prestes a estrear em um cinema, expostos nos salões de espera e nas bilheterias, com intuitos promocionais.

antes que a agência local da Essanay distribuisse o mesmo tipo de material publicitário para os filmes de Chaplin.

Em Paris, de acordo com Geráldine Rodrigues (2013, p. 16), a introdução dos filmes de Ritchie no circuito exibidor ocorreu em julho de 1915, através de um distribuidor local, A. Bonaz (provavelmente mediante negociações com a Trans-Atlantic). Constam nos anexos do trabalho de Rodrigues (2013, p. 63-67) os primeiros anúncios de Bonaz com informações sobre as fitas do cômico disponíveis para aluguel em Paris, publicados em *Ciné-journal* em julho de 1915, ou seja, um mês antes da aparição das imagens promocionais nos programas do Cinema Parisiense, usadas por Staffa para promover os filmes de Carlitos no Rio de Janeiro. Afinal, eram as mesmas as imagens que constavam nos anúncios de Bonaz para os filmes de Billie Ritchie comercializados em Paris. As ilustrações de Carlitos nos anúncios do Parisiense, eram baseadas, de fato, em uma série de fotografias de Ritchie.



Fig. 6. Um dos anúncios comercializando os filmes de Billie Ritchie em Paris, publicado em julho de 1915.



Fig. 7. Fotos de Ritchie nos anúncios de Paris, nas quais foram baseadas as ilustrações de Carlitos.

Os filmes de Billie Ritchie chegaram ao Rio de Janeiro com a instalação da agência local da Universal Films Manufacturing Co., primeira distribuidora norte-americana a abrir escritório na cidade, como Agência Cinematográfica Universal, em maio de 1915, no Centro, privilegiando os filmes em série (SOUZA, 2004, p. 328/330). Para Alice Gonzaga (1996, p. 103), “Foi a consagração do filme americano”. Desde pelo menos agosto desse ano os filmes do cômico Billie Ritchie eram exibidos no Cinema Íris, e, em 1916, encontramos filmes seus sendo exibidos no Cinema Palais e no Cinema Avenida, então ligados à nova agência instalada na cidade. O Íris, pelo que pudemos constatar pelos anúncios de seus programas, manteve por algum tempo a sua ligação com a Universal, ainda exibindo suas produções no início dos anos 1920⁷⁹.

A parceria entre o Cinema Íris e a Universal entrou em vigor no dia 31 de maio de 1915, sendo assim anunciada no *Correio da Manhã*, no dia anterior:

Atenção! A empresa do cinema Íris tem o prazer de comunicar aos inúmeros frequentadores desta elegante casa que, a começar do programa de amanhã, os seus espetáculos não poderão ter competidores, não poderão ter iguais. Além dos grandiosos filmes fornecidos pela acreditada Empresa J. R. Staffa cujos programas são disputados em todo o Brasil, como dos melhores que há, o Íris fechou contrato com a nova e poderosa Empresa Cinematográfica Universal que é o empório das melhores fábricas americanas, reunidas sob a direção de uma – a Universal. Os filmes desta nova empresa são estupendamente bem confeccionados e, agora que a Europa está em guerra, os americanos mais e mais aperfeiçoam os seus trabalhos.⁸⁰

O cinema de João Cruz Júnior, como sabemos, formava a linha de exibição de J. R. Staffa no Rio de Janeiro, desde março de 1915. Assim, o Íris, em meio à guerra na Europa e à “consagração do filme americano”, teve a oportunidade de exibir tanto as primeiras comédias de Carlitos, quanto as primeiras de Billie Ritchie, lançadas no Rio de Janeiro. Nesse contexto, podemos levantar a seguinte questão, ainda que não sejamos capazes de respondê-la: seriam as ilustrações de Billie Ritchie usadas por Staffa para promover os filmes de Carlitos no Parisiense, parte de material publicitário da Universal, originalmente destinado à promoção dos filmes de Ritchie na cidade? Até onde conseguimos mapear, a primeira exibição de uma fita de Billie Ritchie no Rio de Janeiro aconteceu no Íris no dia 16 de agosto de 1915⁸¹, ou seja, na semana anterior a do lançamento de *Carlito dentista* no Parisiense.

⁷⁹ Ver anúncio da Agência Universal publicado em *Correio da Manhã*, n. 7718, 17 abr. 1920. Sobre o impacto da chegada da Universal no Rio de Janeiro, ver Gonzaga (1996, p. 102-103; 119-127) e Freire (2011, p. 139-150).

⁸⁰ *Correio da Manhã*, n. 5939, 30 maio 1915, p. 16.

⁸¹ *Correio da Manhã*, n. 6017, 16 ago. 1915, p. 11. O filme anunciado intitulava-se *Novo companheiro de Bill* (provavelmente *Bill's New Pal*, L-KO, 1915). No anúncio do Íris para a comédia, lia-se: “A fábrica L-KO é a melhor quando em filmes desta natureza, e os frequentadores do Íris já a conhecem e têm dado com ela boas

De qualquer maneira, se para nós, hoje, aquelas imagens nos programas do Parisiense não eram de Carlitos, ou de Chaplin, para o público da época, é provável que essa percepção não tenha se dado, e, Staffa, ao “tomar emprestadas” essas ilustrações de Ritchie, e ao ressignificá-las, as transformou, afinal, em imagens de Carlitos.

Os atributos e elogios destinados a Carlitos nos anúncios do Parisiense entre 1915 e 1916, buscavam destacar as suas qualidades cômicas e a sua originalidade. Em setembro de 1915, no anúncio da primeira fita de Chaplin lançada depois de *Carlito dentista*, intitulada *Carlito artista dramático* (provavelmente *The Masquerader*, Keystone, 1914), dizia-se se tratar o filme de “uma comédia daqueles que fazem arrebatar as mais vibrantes gargalhadas e que só Carlito, o já celeberrimo artista cômico, sabe produzir”⁸².

Em novembro, no anúncio de *Carlito ministro por amor* (*Caught in a Cabaret*, Keystone, 1914), a presença de Mabel Normand no elenco era destacada, “Fina e hilariante comédia em dois atos. Protagonista Carlito, Izabel e toda trupe da companhia americana Keystone” (sic)⁸³. Porém, Izabel não constava no título escolhido pelo Parisiense, que, por sua vez, era o mesmo com o qual o filme foi lançado em Paris: *Ministre par amour* (RODRIGUES, 2013, p. 8)⁸⁴. O anúncio do programa no qual foi lançado o filme *Carlito ministro por amor*, foi o último veiculado pelo Parisiense trazendo alguma sinopse mais detalhada para as comédias de Chaplin. A essa altura, para Staffa (e talvez para o público carioca), a simples menção ao nome Carlitos no título, acompanhado de alguns poucos adjetivos, passaram a bastar para anunciar a exibição das fitas do cômico no Rio de Janeiro.

Em dezembro de 1915, foi lançado o filme *Carlito e Faty no café* (provavelmente *The Rounders*, Keystone, 1914), comédia de Chaplin e Roscoe “Fatty” Arbuckle, que, a partir de meados de 1917 se tornou “Chico Boia”, batizado por Vasco de Abreu. Anunciando essa fita, só o que constava no programa do Parisiense era o seguinte texto (junto com as ilustrações baseadas em Billie Ritchie): “Comédia em 1 ato da Fábrica Keystone. Compõe-se esta

gargalhadas”. Na base *Cine Silencioso* constam três entradas para o filme, com pequenas variações no título, todas relativas a exibições da fita em São Paulo em outubro de 1915. Buscar por “Billie Ritchie” em <<http://mnemocine.com.br/JCB/index.php>>. Acessado em maio de 2016.

⁸² Correio da Manhã, n. 6041, 9 set. 1915, p. 12. *Carlito artista dramático* ficou em cartaz no Parisiense até o dia 12 de setembro. Logo em seguida, foi exibido no Íris, entre os dias 13 e 15 de setembro.

⁸³ O filme foi identificado a partir da detalhada sinopse fornecida pelo Cinema Parisiense na ocasião de seu lançamento. Ver: Correio da Manhã, n. 6118, 25 nov. 1915, p. 14. *Carlito ministro por amor* ficou em cartaz no Parisiense entre os dias 25 e 28 de novembro, sendo exibido, em seguida, no Íris, no dia 29 de novembro e no primeiro dia de dezembro.

⁸⁴ Lembrando que, para a pesquisadora, se trataria da comédia *Cruel, Cruel Love* (Keystone, 1914). O nome Charlie nunca constou nos títulos originais de lançamento das comédias de Charles Chaplin nos Estados Unidos. Tal rotina foi instaurada em alguns países, como o Brasil, provavelmente por influência do Charlot nos títulos franceses, a partir de Jacques Haïk. No Rio de Janeiro, bem como em Paris, de qualquer forma, antes da chegada dos filmes de Chaplin, já se anunciavam os filmes de Max Linder tendo o nome Max constando nos títulos.

comédia de cenas ininterruptas de verdadeira graça, desempenhadas pelo popular Carlito, *que tem conseguido empolgar as plateias*. Rir sem malícia! Espírito finíssimo!”⁸⁵ (grifo nosso).

Depois da exibição de *Carlito e Faty no café*, no Parisiense e no Íris, em dezembro de 1915, um filme de Chaplin só voltou a ser exibido no Rio de Janeiro, nesses dois cinemas, em fins de abril de 1916 (talvez por conta da folia carnavalesca e das altas temperaturas dos primeiros meses do ano)⁸⁶, com a estreia de *Carlito nos bastidores* (provavelmente *A Film Johnnie*, Keystone, 1914). Na ocasião, o Parisiense saudava a “triumfal reapiração” de uma comédia do “famoso cômico americano, tão ansiosamente esperado pela plateia carioca”⁸⁷.

Em junho de 1916 foram exibidas três fitas do cômico no Parisiense e no Íris. A primeira, intitulada *Excentricidade de Carlito* (não identificada), foi exibida durante uma semana na Avenida Rio Branco: no Parisiense do primeiro dia de junho ao dia 4, e no Íris, do dia 5 ao dia 7. No último, foi anunciada como “Aventuras do célebre cômico rival de Billie Ritche”⁸⁸ (sic) (grifo nosso). A proeminência, no caso, era transferida ao artista da Universal.

O segundo filme de Chaplin exibido em junho, *Carlito porteiro* (*The New Janitor*, Keystone, 1914), estreou logo em seguida, ficando em cartaz do dia 8 ao dia 11 de junho, no Parisiense e no Íris, simultaneamente, o que nos indica que Staffa tinha em estoque ao menos duas cópias da fita. No lançamento desse filme no Parisiense, uma nova ilustração foi usada para anunciar a comédia, dessa vez, de fato inspirada em uma fotografia de Charles Chaplin – de uma cena do filme *His New Profession* (Keystone, 1914). Em Paris, serviu de base para um cartaz de *La nouvelle profession de Charlot*, provavelmente de fins de 1915.



Figs. 8 e 9. Anúncio do Parisiense para *Carlito porteiro*; e cartaz da Western Import Co., França, c. 1915.

⁸⁵ Correio da Manhã, n. 6139, 16 dez. 1915, p. 14. *Carlito e Faty no café* foi exibido no Parisiense de 16 a 19 de dezembro, e depois no Íris, de 20 a 22.

⁸⁶ Sobre o problema do calor nas salas de cinema cariocas, ver artigo de Rafael de Luna Freire (2011b).

⁸⁷ Correio da Manhã, n. 6267, 22 abr. 1916, p. 12. No anúncio do Parisiense constava uma brevíssima menção ao enredo da fita, que foi exibida no Parisiense nos dias 22 e 23 de abril, e no Íris, nos dois dias seguintes.

⁸⁸ Correio da Manhã, n. 6311, 5 jun. 1916, p. 11.

Ainda em junho de 1916 foi lançado *Um rival de Carlito* (*Those Love Pangs*, Keystone, 1914), que também circulou com pelo menos duas cópias, já que as suas exhibições ocorreram entre os dias 29 de junho e 2 de julho no Parisiense, e entre 30 de junho e 1 de julho no Íris. Nos anúncios do Parisiense, voltavam a aparecer as ilustrações de Ritchie, lendo-se:

Falar destas jocosas comédias em que o Carlito é protagonista se dispensa qualquer comentário, pois a sua fama hoje em dia corre o mundo inteiro, e a sua produção é disputada por muito dinheiro pelos empresários Cinematográficos. Único no gênero que não exagera no papel que representa.⁸⁹

Foi o último filme de Carlitos exibido no Íris em sua parceria com Staffa. A partir de julho de 1916, os anúncios do Parisiense no *Correio da Manhã* cessaram temporariamente. Entre agosto e novembro de 1916, os seus programas foram veiculados no jornal *O Paiz*. Em julho e início de agosto o cinema deve ter ficado fechado para reformas, já que no dia 20 de agosto de 1916, foi anunciado que o Cinema Parisiense e o Teatro Trianon (também propriedade de Staffa, em prédio vizinho ao Parisiense) se tornaram um só estabelecimento, ficando o Parisiense com dois salões (chamando-se, por um brevíssimo período, Cine-Teatro Parisiense)⁹⁰. A reforma, porém, parece ter sido problemática e a obra irregular⁹¹.

Nesse breve período de ampliação da capacidade do Parisiense, tomando emprestado o salão teatral do Trianon, foram exibidos três filmes de Chaplin: *Carlito e Izabel em passeio* (*Getting Acquainted*, Keystone, 1914), “Diabruras do rei da gargalhada”⁹². *Carlito numa casa de pensão*, já exibido anteriormente por Staffa no Parisiense, como *Estranha aventura de Izabel*⁹³. E uma fita curiosamente intitulada *Três galos para uma galinha*, com Chaplin e Fatty (provavelmente *Tango Tangles*, Keystone, 1914)⁹⁴. Esses foram os últimos filmes de Charles Chaplin lançados por Jácomo Rosário Staffa no Rio de Janeiro. Em 1917, o italiano se afastaria do meio exibidor temporariamente (tratamos do assunto mais adiante).

Até fins de 1916 os anúncios dos filmes de Chaplin lançados na cidade mantiveram a seguinte perspectiva, em resumo: para Staffa e seus publicistas, o que o público precisava saber era que Carlitos era engraçado, “americano”, famoso (ou popular) e original, geralmente chamando-se a atenção, ainda, para o fato de serem os seus filmes produções da companhia

⁸⁹ Correio da Manhã, n. 6335, 29 jun. 1915, p. 12.

⁹⁰ O Paiz, n. 11640, 20 ago. 1916, p. 12. Anunciada capacidade de 1500 lugares, além de novo projetor, “que permite a passagem de um drama de longa metragem sem que se faça interrupções para intervalos dos atos”.

⁹¹ Conforme O Paiz, n. 11740, 28 nov. 1916, p. 4.

⁹² O Paiz, n. 11673, 22 set. 1916, p. 8. *Carlito e Izabel em passeio* foi exibido entre os dias 21 e 24 de setembro.

⁹³ O Paiz, n. 11683, 2 out. 1916, p. 8. *Carlito numa casa de pensão* foi exibido entre os dias 2 e 7 de outubro.

⁹⁴ O Paiz, n. 11704, 23 out. 1916, p. 8. *Três galos para uma galinha* foi exibido de 23 a 29 de outubro.

Keystone. Mas, afinal, quem era Carlitos? No Rio de Janeiro, apesar de os anúncios do Parisiense frisarem a fama e a popularidade de Carlitos, afirmando em meados de junho de 1916 que os seus filmes “dispensavam comentários”, nada constou nos anúncios dos programas de Staffa sobre o ator por trás do personagem da Keystone, nem sequer uma menção ao nome Chaplin.



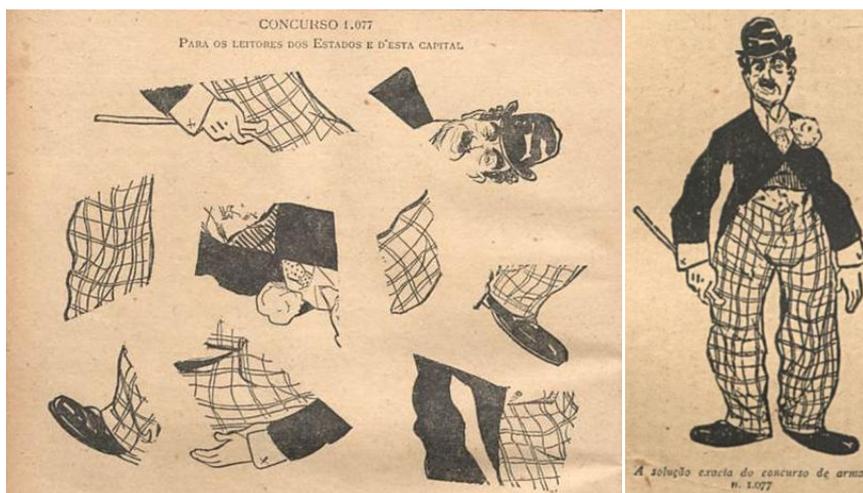
Fig. 10. O Cinema Parisiense, em agosto de 1916, quando de sua breve junção com o Teatro Trianon (à direita).

1.3. Reconhecendo Carlitos (ou A rivalidade com Billie Ritchie)

Charles J. Maland (1989, p. 3-4, tradução nossa) comenta que Chaplin iniciou a sua carreira cinematográfica em um momento favorável para a indústria de filmes norte-americana: “O *timing* de Chaplin foi afortunado porque alguns anos antes, a indústria de filmes, tateando em direção ao *star system* que mais tarde a dominaria, tinha começado a promover seus filmes apresentando atores específicos”. Segundo Maland, em 1912, um *star system* começava a se estabelecer nos Estados Unidos: “Mas Chaplin não se tornou uma estrela de pleno direito imediatamente”. Para Maland (1989, p. 9), nos Estados Unidos, durante o contrato de Chaplin com a Keystone, tudo girou em torno de Carlitos, e um artista não se tornaria verdadeiramente uma estrela “até que os publicistas e jornalistas se foquem e o público se interesse pela personalidade do ator por trás da máscara”.

Em abril de 1916, o semanário infantil *O Tico-Tico*, lançou um de seus costumeiros concursos, desafiando a criançada a montar um quebra-cabeça. As cartas com o desafio

solucionado deveriam ser enviadas para a redação até o final de maio, valendo 10\$ (dez mil réis) para o primeiro colocado, e uma assinatura anual da revista, para o segundo. Informando os pequenos e jovens leitores sobre a figura que deveriam revelar, constava o seguinte texto (grifos nossos): “O personagem que hoje apresentamos em concurso *não deve ser estranho a nossos amiguinhos*. Trata-se da organização do célebre Carlito, *que não é mais que um ator cômico norte-americano*, que atualmente tem feito sucesso nos cinematógrafos do Brasil”⁹⁵.



Figs. 11 e 12: O Carlitos a ser montado pelos leitores de *O Tico-Tico*; e o quebra-cabeça solucionado.

Em resposta ao desafio, foram recebidas centenas de cartas: a relação com os nomes dos participantes do concurso, publicada em junho, se desenrolava por três páginas. Duas meninas foram as vencedoras, ambas contando 11 anos de idade: em primeiro lugar, Aurora Travassos Vieira, residente na Rua 13 de Maio, n. 54, Piracicaba, São Paulo; e a segunda colocada, Nair Schnoll, da Rua S. Januário, n. 113, “Capital Federal” (Rio de Janeiro)⁹⁶.

Em junho de 1916, na mesma edição de *O Tico-Tico* na qual foi anunciada a solução do concurso com o quebra-cabeça de Carlitos, e as suas vencedoras, publicou-se uma matéria sobre “Os reis do riso” do cinematógrafo: Max Linder, John Bunny⁹⁷ e Charles Chaplin. Essa talvez tenha sido o primeiro artigo tratando da carreira e da biografia de Chaplin veiculado em um periódico carioca. A matéria abria com a seguinte frase: “Quando vocês dão suas boas gargalhadas, ao assistir nos cinematógrafos as fitas do Max Linder, do Billy Ritch (sic) ou do Prince, não podem fazer ideia de quanto é difícil fazer rir”. Uma das dificuldades do fazer rir no cinema, segundo o texto, era que toda a graça deveria estar nos gestos, já que os atores não

⁹⁵ *O Tico-Tico*, n. 548, 5 abr. 1916, [p. 30].

⁹⁶ *O Tico-Tico*, n. 557, 7 jun. 1916, p. [27-29].

⁹⁷ John Bunny foi um popular comediante nos Estados Unidos, durante o período anterior à Grande Guerra. Ver página do IMDb: <http://www.imdb.com/name/nm0120544/?ref=fn_al_nm_1>. Acessada em maio de 2016.

poderiam usar as “várias inflexões da voz” para causar tal efeito. Sobre Linder, se dizia: “foi o primeiro a adquirir renome mundial”. Sobre Chaplin, lia-se, em uma minibiografia:

Um outro que vocês devem conhecer e admirar é Charles Chaplin, o Carlito. Inglês, judeu, com menos de 27 anos, Charles Chaplin já é um dos reis do riso. Como Max Linder, o Carlito possui um domínio absoluto sobre todos os músculos do corpo.

Começando como palhaço de circo, em uma de suas turnês pelos Estados Unidos, foi contratado por um empresário cinematográfico.

Antes, porém, terminado o contrato como palhaço, e disputando-o vários empresários, Chaplin passou a regente de orquestra, porque entende também de música. Por mais sério que se mostrasse, o público não ligou importância à sua nova e mais elevada posição. Daí formar um escândalo e obrigar o Carlito a deixar a batuta e voltar a fazer suas palhaçadas .

Chaplin é nos Estados Unidos o que Max é em França. (...)

Há dois anos, seguramente a fama de Chaplin subia como espuma. Várias empresas ofereciam-lhe os mais vantajosos contratos. (...)⁹⁸

Essa possível primeira breve biografia veiculada na imprensa carioca, à semelhança de outras que viriam ao longo dos anos 1910 e 1920, era um misto de informações corretas sobre a vida e a carreira de Chaplin, com passagens equivocadas ou estranhas, por exemplo, a suposta breve carreira do ator como maestro⁹⁹. Algo também comum nessas primeiras notas biográficas era a informação romanceada de que Chaplin, antes de entrar para o cinema, era um mero palhaço de circo. Outra passagem do artigo que merece ser salientada é a afirmação da origem judaica de Chaplin. Segundo Robinson (2011, p. 153): “A primeira declaração registrada de Chaplin sobre a questão data de 1915, quando um repórter perguntou-lhe se era judeu (...) Chaplin respondeu: ‘Eu não tive essa boa sorte’”. No início de sua carreira no cinema, afirmava também para a imprensa ter nascido na França (ibid., p. 15), informação que constou em notas sobre a vida do ator publicadas no Rio de Janeiro nos anos 1910 e 1920.

Biografias imaginárias de Charles Chaplin se tornaram recorrentes nos Estados Unidos desde 1915, culminando com a publicação, em 1916, do livro *Charlie Chaplin Own's Story*, editado de forma não autorizada, a partir de uma série de entrevistas à jornalista Rose Wilder Lane, que romantizou as informações obtidas com Chaplin, e inventou outras. No parecer de David Robinson (2011, p. 179), o resultado foi uma “publicação espúria [que] até hoje continua a confundir e adulterar os registros da carreira de Chaplin”, apesar dos esforços do ator para suprimir a sua circulação. É possível que a matéria de *O Tico-Tico* tenha sido baseada em algum desses artigos mais ou menos fantasiosos sobre Chaplin publicados nos Estados Unidos.

⁹⁸ O Tico-Tico, n. 557, 7 jun. 1916, [p. 18].

⁹⁹ O talento de Chaplin como violinista costumava ser destacado por amigos e publicistas, por exemplo, o chefe de imprensa da Mutual, Terry Ramsaye, em artigo de meados de 1916 (ROBINSON, 2011, p. 204-208).

Apenas em 1918-1919, foram veiculados novos esboços biográficos sobre Chaplin na imprensa carioca, em publicações especializadas em cinema. Na matéria em *O Tico-Tico* de junho de 1916, além do interessante e talvez inaugural ensaio biográfico, constava uma fotografia de Carlitos, a única que encontramos publicada em um periódico carioca entre 1914 e 1916 (fig. 14). A fotografia era a mesma que Pedro Nava (1973, p. 199) descrevia ter em seu quarto quando menino, “igual ao pôster” em seu escritório quando mais velho (fig. 15)¹⁰⁰.



Figs. 13 e 14. A fotografia de Carlitos publicada em *O Tico-Tico*, e o pôster no escritório de Nava.

Entre fevereiro e março de 1916, o *Correio da Manhã* promoveu um concurso perguntando aos seus leitores “Qual dos cômicos do cinematógrafo o que mais o diverte?”. O texto de apresentação do concurso, lançado no dia 21 de fevereiro de 1916, assim dizia:

Como, de tempos a esta parte, venhamos recebendo cartas em que se pede abramos um novo concurso, no gênero daqueles, resolvemos atender a esses insistentes pedidos. Desta feita, entram em foco os cômicos da tela, muitos dos quais gozam no Rio de larga, de intensa, popularidade, como, entre outros, Max Linder, Carlito, Prince (Bigodinho), Billie Ritchie, Deed, Rodolphi, Camillo di Riso, para não citar senão os mais conhecidos, os mais largamente estimados.¹⁰¹

Os leitores deveriam enviar cartas para a redação do *Correio da Manhã* respondendo à pergunta principal do concurso, e explicando o motivo de terem escolhido tal cômico. A enquete era destinada especialmente às crianças: “Os maiores admiradores dos reis da alegria

¹⁰⁰ Em suas memórias, em mais de uma oportunidade, Nava relata ter sido assinante e assíduo leitor de *O Tico-Tico*, desde a infância em Belo Horizonte. Ver, por exemplo, passagem no livro *O bicho urucutum* (1998, p. 70).

¹⁰¹ *Correio da Manhã*, n. 6206, 21 fev. 1916, p. 5.

cinematográfica". Pelo que observamos pelas cartas publicadas, talvez tenha participado em maior número, meninas. As votações ocorreram entre 21 de fevereiro e 10 de março de 1916.

As justificativas dos leitores para os seus votos nos fornecem um interessante vislumbre da recepção dos cômicos. Alice votava em Carlitos porque ele “faz graça que os outros não fazem”. Alberto, em Billie Ritchie, “porque basta a sua presença para a gente rir”, mas afirmava que poderia votar em André Deed, porém “este sujeito esteve aqui, e depois foi falar mal da gente em sua terra”. Já o menino Carlos, em Max Linder: “Porque todos acham graça nele: moços, velhos e nós, miúdos. Quem não votar nele é porque é alemão”. Enquanto Juquinha votava em Bigodinho (Prince), “porque o noivo de minha irmã não gosta dele”.¹⁰²

Uma das respostas mais elaboradas foi de Celina: “Nenhum artista do cinematógrafo sabe ser cômico de linha, nenhum deles imprime tão irresistível graça às suas momices, feitas com arte, como Carlito”. Para Annita, Carlitos encarnava “a supremacia da arte, no difícil gênero cômico”. Introspectiva, Marieta afirmava: “Voto em Carlito. E isso o faço porque, em dias melancólicos da minha vida, já ele me tem feito, por mais de uma vez, esquecer momentaneamente pesares e agruras da existência”.¹⁰³ Ritchie, porém, tomou a dianteira da votação ao longo de quase todo o período do concurso, seguido por Linder. Aqui, a rivalidade entre Carlitos e Ritchie, já devia fazer parte do imaginário do público carioca e Fernanda votava em Carlitos “só para fazer pirraça aos manos que votaram todos no Billie Ritchie”.¹⁰⁴

Foram recebidos votos até às 21h do dia 10 de março. O resultado com a contagem final do concurso foi divulgado no dia 11 de março. Porém, o único exemplar dessa edição do *Correio da Manhã* na Biblioteca Nacional está recortado justamente na página onde o resultado final era anunciado¹⁰⁵. No dia anterior, a contagem de votos recebidos entre os cinco primeiros colocados era a seguinte: Max Linder (2734 votos); Billie Ritchie (2523 votos); Bigodinho (1013 votos); Carlitos (729 votos); e Rodolfi (518 votos)¹⁰⁶.

Ainda que não saibamos os números finais do concurso, uma nota publicitária, divulgada no dia 13 de março, informava que o cômico consagrado não foi Max Linder, mas Billie Ritchie. A notícia não seria estranha, já que os dois estiveram se revezando na primeira colocação durante todo o período do concurso, e, no início do último dia de votação, a margem de votos separando os dois não era tão grande. Porém, constava no comunicado do

¹⁰² *Correio da Manhã*, n. 6207, 22 fev. 1916, p. 5; *Correio da Manhã*, n. 6208, 23 fev. 1916, p. 5.

¹⁰³ *Correio da Manhã*, n. 6211, 26 fev. 1916, p. 5; *Correio da Manhã*, n. 6212, 27 fev. 1916, p. 5. *Correio da Manhã*, n. 6214, 5 mar. 1916, p. 5.

¹⁰⁴ *Correio da Manhã*, n. 6217, 3 mar. 1916, p. 5.

¹⁰⁵ *Correio da Manhã*, n. 6225, 11 mar. 1916, p. 5.

¹⁰⁶ *Correio da Manhã*, n. 6224, 10 mar. 1916, p. 5.

dia 13 de março que Billie Ritchie angariou a primeira colocação, com uma diferença de “um milhar de votos, aproximadamente, sobre Max Linder”¹⁰⁷.

Não temos documentação suficiente para entendermos melhor essa virada sensacional de Ritchie no concurso, e infelizmente, nos falta o principal: os números do resultado final da votação. De qualquer forma, o concurso gerou uma voga de Billie Ritchie no Rio de Janeiro, que, ainda que de intensidade passageira, favoreceu a Agência Universal e os seus clientes. Celebrando a vitória do cômico, anunciava-se no *Correio da Manhã*:

A agência da Fábrica L-KO, por conta da qual Billie Ritchie trabalha na América do Norte, e a empresa do Cinema Avenida, em que se exibem com mais frequência seus filmes, resolveram, para comemorar a vitória de Billie Ritchie, dar por toda esta semana, [iniciando] quinta-feira talvez uma grandiosa festa naquele cinema em honra dos minúsculos votantes, os quais serão convidados a assistir, por meio desta folha, oportunamente.¹⁰⁸

Por conta do festival dedicado a Billie Ritchie no Avenida, comentava-se no jornal *A Notícia*:

O cinema Avenida, conforme fora anunciado, inaugurou um aparelho “Simplex” norte-americano, exibindo fitas do cômico Billie Ritchie, uma outra da guerra, que não foi censurada, e outros dramas americanos. (...) Como é sabido a América do Norte tem mostrado plenamente a sua grande capacidade industrial, nestes duros tempos da guerra mundial. Por isso não é de admirar que agora esse país forneça fitas magníficas, colocando a empresa do Cinema Avenida, que tem contrato com a fábrica Universal, acoberto da crise de filmes que já se sente no nosso mercado.¹⁰⁹



Figs. 15 e 16. Anúncio do Cinema Avenida de fins de março de 1916; e Billie Ritchie, c. 1916.

¹⁰⁷ Correio da Manhã, n. 6227, 13 mar. 1916, p. 6.

¹⁰⁸ Idem.

¹⁰⁹ A Notícia, n. 76, 18 mar. 1916, p. 3.

Além de um indicador da popularidade de Ritchie, o concurso do *Correio da Manhã* foi uma boa oportunidade para a estreia de um novo projetor no Cinema Avenida, e para o enaltecimento dos filmes norte-americanos, aqui representados pela Agência Universal, celebrada através de seu principal artista àquela altura. Outros cinemas que exibiam as produções da agência, como o Íris e o Palais, aproveitaram a publicidade gerada pelo concurso para exibir filmes do cômico ao longo de 1916. É ainda interessante notarmos que, na ocasião do festival, a empresa exibidora no Cinema Avenida era a de Claude Darlot, que mais tarde se tornaria o lançador dos filmes de Carlitos no Rio de Janeiro, através do Palais.

Outra questão que podemos levantar a partir do resultado do concurso do *Correio da Manhã* é a seguinte: para alguns membros da audiência, ou da própria imprensa, era uma tarefa simples diferenciar Carlitos e Billie Ritchie? A análise de alguns anúncios publicados na época nos dá a entender que nem sempre. A *Noite*, por exemplo, informando sobre o festival do Cinema Avenida, mostrava-se decididamente confuso (grifo nosso): “A empresa Darlot & C., proprietária do cinema Avenida, faz hoje uma exibição em homenagem ao artista norte-americano *Billie Ritclue (Charles Chaplin)* (sic), *êmulos de Max Linder*, e que é o regalo da petizada (...)”¹¹⁰.

Àquela altura, além dos próprios filmes, tudo o que grande parte do público do Rio de Janeiro sabia sobre Carlitos era o que constava nos anúncios de Staffa. E isso não era muito. A matéria em *O Tico-Tico* só foi publicada três meses depois do concurso no qual Billie Ritchie saiu vencedor. Provavelmente não ajudava o fato de o Cinema Parisiense promover os filmes de Carlitos com ilustrações baseadas em fotografias de Ritchie. Aquilo que hoje temos como marcas do personagem de Chaplin, ainda não estava claro como sendo algo *de Carlitos* para o público ou para a imprensa da época. Em um anúncio de um filme com Ritchie exibido no Cinema Íris em outubro de 1915, constava a seguinte descrição (grifos nossos): “O público já conhece o Billy, *com seus pés espalhados, sua bengalinha e seu bigodinho*”¹¹¹.

Em setembro de 1915, quando da estreia de *Carlito artista dramático* no Íris, filme de Chaplin, os publicistas não pareciam certos sobre a identidade do artista cômico em cartaz, ou confundiam deliberadamente Chaplin e Ritchie. Lia-se no anúncio do cinema: “Carlito é o muito nosso conhecido Bill, o artista que tem despertado gostosas gargalhadas. Ele, mais uma vez, vai fazer os nossos salões ressoar sob o gargalhar alegre”¹¹². Desde 1916 encontramos filmes de Billie Ritchie sendo anunciados com o nome “Carlito” no título, notadamente uma

¹¹⁰ A Noite, n. 1520, 16 mar. 1916, p. 2.

¹¹¹ Correio da Manhã, n. 6069, 7 out. 1916, p. 13.

¹¹² Correio da Manhã, n. 6045, 13 set. 1915, p. 11.

fita chamada *A reforma de Carlito* (provavelmente *Billie's reformation*, L-KO, 1916), exibida com esse título em Niterói, no Cinema Rio, e repetidas vezes, em diversos cinemas do Rio de Janeiro, entre 1917 e 1921¹¹³. Em fins de 1916, assim era descrito um domingo carioca por um cronista de *Fon-Fon*: “Domingo. A Avenida Rio Branco quase deserta. Apenas alguns chefes de família com a irrequieta prole, a caminho dos cinemas que levam fitas cômicas, fitas nas quais se desenrolam as acrobáticas peripécias do Carlito ou do Billie Ritchie”¹¹⁴.

Na análise de Jon Burrows (2010, p. 257-260), as principais semelhanças entre os personagens de Chaplin e de Ritchie, não importando quem veio primeiro, residiam não apenas no uso do mesmo guarda-roupa, mas no modo como eles utilizaram “aquele traje” para fazer humor, ressaltando que, nesse sentido, apenas o Carlitos do período Keystone compartilhou algo com o personagem de Ritchie, para além da aparência: ambos seriam bêbados janotas, pé rapados da classe média baixa ou trabalhadora, com pretensões burguesas ou aristocráticas, conquistadores (*mashers*, no original) em busca de prazeres pertencentes às classes mais altas. Segundo Burrows (ibid, p. 251, tradução nossa), na Inglaterra, em 1915:

Alguns membros da audiência estavam sem dúvidas confusos com as similaridades: a revista de cinema *Pictures and Picturegoer* repetidamente respondeu cartas de leitores perguntando se Ritchie e Chaplin eram a mesma pessoa (...). Deve-se assumir que isso não era o resultado que a Trans-Atlantic estava esperando, pois eles trabalharam implacavelmente em sua publicidade para transmitir a mensagem de que Ritchie era um artista único e distinto por si só.

Admitindo que confusões nesse sentido devam ter ocorrido entre alguns membros do público carioca (e ocorreu na imprensa, como vimos), podemos nos questionar, mais uma vez, sobre o concurso do *Correio da Manhã*. Teriam os leitores destinado os seus votos para o cômico em quem realmente desejavam votar? Teria Billie Ritchie recebido votos que seriam, em verdade, destinados a Carlitos, ou vice-versa? E, ainda, qual era o grau de distinção do público carioca entre os dois cômicos? Podemos imaginar que, para alguns espectadores, bem como aconteceu na Inglaterra, isso nem sequer importasse, e esses dois personagens fossem experimentados como sendo um só. Assim, o fato de Billie Ritchie ter se sagrado vencedor com um grande número de votos, não indicaria necessariamente que ele era mais querido, ou popular do que Carlitos entre o público carioca (ainda que não possamos também negar essa possibilidade), já que, àquela altura, para alguns, provavelmente ainda era difícil, ou desnecessário, distinguir os dois personagens.

¹¹³ Sobre a exibição no cinema de Niterói, ver: O Fluminense, n. 9937, 17 jul. 1916, p. 2.

¹¹⁴ Fon-Fon, n. 40, 30 set. 1916, [p. 22].

A prática de imitar Carlitos foi manifestada na imprensa carioca antes mesmo da voga de Ritchie na cidade. No carnaval de 1916, o nome Charles Chaplin era mencionado na *Revista da Semana*, em uma matéria amplamente ilustrada sobre o carnaval em Petrópolis, e o seu principal evento em 1916: o Baile da Embaixada Americana. Entre as fantasias trajadas por seus convidados (diplomatas, a “sociedade petropolitana” e “todo o *smart-set* carioca”), quatro foram premiadas como as melhores, e entre os escolhidos, ficando na quarta posição, estava um Dr. Carlos Leal Filho, fantasiado de “Charles Chaplin, o célebre cômico inglês, conhecido por Carlito nos filmes cinematográficos”¹¹⁵ (ver fig. 18).

Sobre a fantasia de Carlos Leal Filho (entre as citadas pela revista, a única do baile referente a um personagem de cinema), a *Revista da Semana* comentava: “O sr. Carlos Leal Filho reproduziu com uma exatidão surpreendente o hilariante cômico inglês Charles Chaplin, o famoso Carlito do cinematógrafo”¹¹⁶. Uma nota sobre o carnaval em Petrópolis publicada no *Jornal do Brasil* também fazia menção ao Baile da Embaixada Americana e ao figurino do imitador de Carlitos na festa: “O prêmio dos homens mereceu o Dr. Carlos Leal Filho, que com espírito extraordinário, se fantasiou de ‘Carlito do Cinema’”¹¹⁷.



Fig. 17. O Carlitos do Baile da Embaixada Americana no carnaval de 1916.

¹¹⁵ *Revista da Semana*, n. 5, 11 mar. 1916, p. 21.

¹¹⁶ *Revista da Semana*, n. 5, 11 mar. 1916, p. 42.

¹¹⁷ *Jornal do Brasil*, n. 72, 12 mar. 1916, p. 10.

Essa excêntrica aparição de um Carlitos na alta roda petropolitana, em uma festa da Embaixada Americana, talvez nos diga mais sobre o avanço da influência “ianque” sobre a elite brasileira, em detrimento da influência francesa, do que sobre o estado da cultura cinematográfica no Rio de Janeiro de então, ou mesmo sobre a popularidade de Carlitos na cidade. Nos Estados Unidos a profusão de imitadores de Carlitos nos palcos e na tela do cinema é situada no “surto” pelo personagem ocorrido entre 1915 e 1916, ao qual se deu o nome “*Chaplinitis*”¹¹⁸. Charles J. Maland (1989, p. 10) nos informa que em junho de 1915 a *Motion Picture Magazine* proclamava: “o bigode de Chaplin está se espalhando – não o bigode, mas a sua popularidade”. Peter Decherney (2012, p. 68-69) afirma que somente em julho de 1915 “mais de trinta teatros da cidade de Nova Iorque patrocinaram concursos de imitadores de Chaplin”, e complementa: “Imitadores profissionais também eram abundantes”.

De qualquer forma, o noticiado Carlitos do baile chique de Petrópolis parece ter sido um dos impulsionadores da aparição de foliões caracterizados imitando o cômico, a partir do carnaval seguinte. Encontramos textos e fotografias sobre Carlitos nos carnavais cariocas até o final da década de 1910, e nos anos 1920 a prática era incentivada com prêmios para os melhores imitadores. Em agosto de 1916, tivemos o surgimento de um rival de Carlitos entre os picadeiros do Rio de Janeiro. O Grande Circo Europeu, armado na Rua São Francisco Xavier, no Maracanã, anunciava entre os seus artistas o equilibrista sobre patins “Carlitos, excêntrico rival de Chapline” (sic)¹¹⁹.

O patinador se apresentou nos espetáculos dos dias 19 a 24 de agosto. A trajetória desse imitador é um tanto fragmentada e obscura, não sabemos sequer o nome real do artista, e os anúncios de suas apresentações na cidade costumavam ser um tanto modestos e esparsos, ocupando pequenos espaços nos periódicos diários. Depois dos anúncios de apresentações no Grande Circo Europeu em agosto, o nome Carlito Patinador voltou a aparecer no *Correio da Manhã*, em setembro de 1916, em uma nota anunciando que o artista havia se acidentado durante apresentações, o que indica que o cômico patinador ainda estava ativo no Rio de Janeiro¹²⁰. Por conta desse acidente, com intuito de arcar fundos para a sua recuperação, foi realizado um festival em prol do artista, no Teatro República, no Centro, a 30 de setembro, com números de variedades e projeções de filmes. No anúncio, o nome “Carlitos” vinha em destaque, mas o patinador, acidentado, não participava dos números apresentados no palco¹²¹.

¹¹⁸ Termo cunhado por Charles J. McGuirk em artigos da *Motion Pictures Magazine* de julho e agosto de 1915.

¹¹⁹ *Correio da Manhã*, n. 6386, 19 ago. 1916, p. 12. Anunciado como “excêntrico rival de Chapli” (sic), na edição do dia 19 de setembro do mesmo jornal, página 14.

¹²⁰ *Correio da Manhã*, n. 6425, 27 set. 1916, p. 6.

¹²¹ *Correio da Manhã*, n. 6428, 30 set. 1916, p. 11.

Essas referências encerram o que pudemos mapear de Carlito Patinador em 1916, mas o artista continuaria a se apresentar na cidade esporadicamente, até pelo menos 1921 (ele costumava se apresentar também pelo Nordeste do país). O patinador, porém, não foi o único, e nem o mais bem-sucedido imitador de Carlitos a passar pelo Rio de Janeiro nos anos 1910.

É interessante notarmos, aqui, porém, a amplitude da circularidade do personagem de Chaplin no Rio de Janeiro já em 1916: da alta roda fluminense, entre diplomatas em Petrópolis, ao circo do “Palhaço Dudu”, Pedro Gonçalves, no Maracanã. Enquanto nos anos 1910, conforme Souza (2004, p. 132), o público preferido do Cinema Parisiense era composto de mulheres (brancas) ou mães com crianças, uma nota publicada no *Correio da Manhã* em janeiro de 1920, falando sobre a abolição das exibições cinematográficas em cervejarias cariocas, por conta de uma alta nos impostos municipais, comentava (grifos nossos):

Mais uma tradição da cidade que desaparece: os cinematógrafos nas cervejarias. Quem não assistiu ao desenrolar de uma “fita” no “écran” de uma dessas cervejarias populares, - a Santa Maria, Primor, Pedro I?

Acrescia ainda a circunstância de que o freguês tinha direito, além do “film”, ao tremoço, e a cerveja azeda e espumante, custava apenas a bagatela de 500 réis!... (sic)

Essas casas, frequentadas por gente de ínfima classe e por boêmios incorrigíveis, constituíam assim um aspecto curioso. (...)

É assim que, desde ontem, à cerveja preta e ao tremoço não acompanham mais as gargalhadas com *as diabruras de Carlito, de Max Linder ou do Chico Boia.*

“Tout passe!...”¹²²

Entre o início de julho e meados de agosto de 1916, aproveitando que o Parisiense estava fechado por conta das obras de expansão com o Trianon, o Cinema Pathé, da Avenida Rio Branco, 116, então gerenciado pela Companhia Brasil Cinematográfica, de Francisco Serrador, lançou e exibiu um filme de Carlitos, produção da Essanay, *The Champion*, de 1915, como *Lorde Muke, campeão de boxe*, trazendo o nome “Chas. Chaplin” no anúncio do programa¹²³. Um próximo lançamento de uma produção de Chaplin pela Essanay no Rio de Janeiro só aconteceria em abril de 1918, com Alberto Sestini. Quanto a Serrador, teria que esperar até os anos 1920 para lançar outro filme de Charles Chaplin na cidade.

Também em agosto de 1916, com o Parisiense fechado, *Nova profissão de Carlito (His New Profession*, Keystone, 1914), foi lançado no Cinema Primor, da Avenida Passos¹²⁴. Já em

¹²² Correio da Manhã, n. 7621, 10 jan. 1920, p. 3. Sobre a relação entre cervejarias e exibição cinematográfica no Rio de Janeiro, ver Gonzaga (1996, p. 66-74).

¹²³ O filme foi exibido no Pathé nos dias 23, 29 e 30 de julho (Correio da Manhã, n. 6359, p. 14; Correio da Manhã, n. 6365, p. 12; e Correio da Manhã, n. 6366, p. 14); e dias 6 e 13 de agosto (Correio da Manhã, n. 6373, p. 16; e Correio da Manhã, n. 6380, p. 14).

¹²⁴ A Época, n. 1493, 12 ago. 1916, p. 8; e edição seguinte, mesma página.

outubro, foram programadas duas fitas do cômico no Cinema Paris, na Praça Tiradentes¹²⁵. Em novembro, o Parisiense voltou a fechar as suas portas, ficando fora de atividade pelo restante do ano. Nesse período, foram lançadas três comédias de Carlitos no Paris: *Carlito carregador de piano* (*His Musical Career*, 1914); *Carlito e o guarda-chuva* (*Between Showers*, 1914); e *O malho de Carlito* (*The Fatal Mallet*, 1914)¹²⁶.

Em janeiro de 1917 o Cinema Parisiense reabriu as suas portas, provavelmente com sua lotação normal, já que não encontramos mais referências à utilização do Trianon. Em seu breve período de atividade à frente do Parisiense nesse ano, Staffa incrementou seus programas, com a estreia de grandes filmes italianos e franceses, distribuição de folhetos coloridos e acompanhamento de orquestra durante as projeções. Em fevereiro, o cinema passou por mais uma reforma, dessa vez pontual, “uns melhoramentos destinados a dar maior conforto aos seus espectadores”, sendo instalada uma nova tela, “vinda dos Estados Unidos”¹²⁷. No dia 24 de janeiro, porém, já havia sido publicado um anúncio no *Correio da Manhã* oferecendo o Parisiense e o Trianon para venda, arrendamento ou estabelecimento de sociedade¹²⁸. Staffa estaria “cansada de tantos trabalhos”, e passaria a se dedicar ao Trianon, e ao seu escritório de locação de filmes e vendas de aparelhos e acessórios cinematográficos.

Segundo Alice Gonzaga (1996, p. 92), um dos motivos para o afastamento de Staffa da exibição cinematográfica foram as tensões causadas pela disputa comercial com Francisco Serrador, que, por sua vez, renomeou a sua empresa, aumentando o seu foco de interesse no meio exibidor carioca, surgindo assim, em 1917, a Companhia Brasil Cinematográfica¹²⁹. Além disso, com o conflito na Europa, “as fitas escassearam”, e, “paralelamente, o filme americano começava a desbancar a produção europeia”, principal produto da Empresa J. R. Staffa. O italiano teria, ainda, como “uma última cartada”, tentando “forçar um encolhimento maior do mercado”, apoiado publicamente um projeto de lei municipal de taxaço das salas de cinema, que aumentava o valor dos impostos cobrados a esses estabelecimentos: em resposta, “Serrador comandou um movimento do setor, cortando-lhe o fornecimento de filmes”¹³⁰.

Por fim, o Parisiense foi arrendado para a Empresa Gustavo Senna, sendo os papéis

¹²⁵ Foram elas: *Carlito no baile* (*Tango Tangles*, Keystone, 1914), exibida dia 25 de outubro; e *Carlito numa casa de pensão* (*Mabel's Strange Predicament*, Keystone, 1914), exibida dia 4 de outubro.

¹²⁶ O Paiz, n. 11723, 11 nov. 1916, p. 10; Correio da Manhã, n. 6484, 25 nov. 1916, p. 10; Correio da Manhã, n. 6489, 30 nov. 1916, p. 5.

¹²⁷ Correio da Manhã, n. 6579, 28 fev. 1917, p. 4.

¹²⁸ Correio da Manhã, n. 6544, 24 jan. 1917, p. 5.

¹²⁹ Sobre a atuação da Companhia Brasil Cinematográfica no Rio de Janeiro, ver Gonzaga (1996, p. 113-145). Sobre a atuação da Companhia Cinematográfica Brasileira em São Paulo, ver Souza (2004, p. 191-231).

¹³⁰ José Inácio de Melo Souza (2004, p. 326-327) comenta o movimento de Serrador contra Staffa em São Paulo.

assinados no dia 7 de março de 1917¹³¹. Em abril desse ano, Staffa comprou o Palace Hotel de Caxambu, Minas Gerais, do qual se ocupou até a sua morte, em 1927. Conforme Gonzaga (ibid., p. 119), com Staffa “fora de combate”, Francisco Serrador “tentou manobrar o mercado à sua feição”. O afastamento do italiano do meio exibidor em 1917 gerou uma escassez de lançamentos de filmes inéditos de Chaplin no Rio de Janeiro. Somente a partir de abril de 1918, com produções de Chaplin pela Essanay lançadas por Alberto Sestini junto com dramas da Triangle Film, as fitas de Carlitos voltariam a estrear regularmente no circuito carioca. Em 1919, com a entrada de Claude Darlot no Cinema Palais, novos lançamentos de filmes de Chaplin, importados por Morris Winick, da agência Triangle, ocasionariam um “boom” de comédias do cômico. O público, de qualquer forma, não ficaria todo esse tempo sem um Carlitos. Em setembro de 1917, o jornal *O Paiz* anunciava:

Carlitos, no Rio.

Está já em viagem para o Rio o famoso Carlitos, o universalmente conhecido cômico cuja popularidade se tornou tão intensa, não só na Inglaterra como em todo o mundo conhecido. De trabalhos de circo, de equilibrista emérito, tornou-se em pouco tempo o artista mais popular, aquele que se pode gabar de ser aplaudido desde as cidades mais populosas aos pontos mais humildes do globo.

Ainda há bem pouco tempo, n’um dos bailes mais “chics” que ultimamente se tem efetuado na alta roda do Rio, o costume mais festejado foi o d’um diplomata habilmente vestido com o tipo inconfundível de Carlitos.

Pois vai ter aí o Rio o famoso Carlitos, íntegro e inconfundível.¹³²

¹³¹ Correio da Manhã, n. 6587, 8 mar. 1917, p. 5.

¹³² O Paiz, n. 12033, 18 set. 1917, p. 3.

2. O POPULAR CARLITOS: imitadores nos palcos do Rio de Janeiro e difusão dos filmes de Chaplin (1917-1919)

No dia 9 de setembro de 1917 o jornal *O Paiz* anunciava, em uma nota intitulada *Carlitos, em carne e osso, no Phenix*, algo “que à primeira vista parece uma brincadeira e que é verdadeiramente real”: Carlitos, “esse inglês que escolhera para nos fazer rir um tipo de judeu polaco”, estaria vindo ao Rio de Janeiro para uma série de apresentações com a sua trupe de pantomimas e esquetes. No Cassino Teatro Phenix, à Rua Barão de São Gonçalo, 53 (atual Avenida Almirante Barroso), o público do Rio de Janeiro, graças aos esforços da Empresa Djalma Moreira, teria a chance de ver de perto “todas as notabilidades artísticas estrangeiras”, e “nós que até agora nos ríamos dele no ‘*écran*’ vamos, por certo, também rir a valer com suas epiléticas diabruras, em carne e osso”¹.

Desde fins de novembro de 1916 não eram lançados filmes de Chaplin na cidade, conforme a programação das salas que anunciavam nos jornais cariocas de grande porte, salvo um tímido lançamento no *Parisiense*, em junho de 1917². A ausência de Carlitos nos programas das principais salas de cinema do Rio de Janeiro, somada à aparente passagem da voga de Billie Ritchie, e à consequente diminuição de exibição dos filmes desse artista a partir do início de 1917, podem ter fomentado o interesse do público pelo anúncio de um “Carlitos em carne e osso” na cidade em setembro de 1917.

Depois do Carlitos do diplomata Carlos Leal Filho no Baile da Embaixada Americana, em Petrópolis, no carnaval de 1916, notas e fotografias publicadas em periódicos cariocas nos reportam, a partir de então, sobre a presença de outros foliões caracterizados de Carlitos nos carnavais cariocas, em festejos de rua e em bailes de clubes e de associações. Em 1917, a fotografia de um folião fantasiado em trajes semelhantes ao do personagem de Chaplin foi publicada em *Careta* e em *Fon-Fon* (fig. 19), revistas que tinham a prática de ilustrar fartamente as suas páginas com imagens das festas de carnaval³.

A fotografia desse Carlitos foi tomada na Avenida Rio Branco. Nela, vemos um homem, aparentando entre 20 e 30 anos de idade, fazendo pose, de bigodinho, chapéu-coco, fraque, gravata, flor na lapela, bengala e os pés para fora. Levando em consideração a breve,

¹ O Paiz, n. 12024, 9 set. 1917, p. 4.

² Depois dos lançamentos e exibições de filmes de Chaplin no Paris nos últimos meses de 1916, uma “comédia de Carlito” foi lançada como complemento de programa no *Parisiense*, já sob a administração da Empresa Gustavo Senna, intitulada *Violino e Violões*. O filme foi exibido nos dias 26 e 27 de junho de 1917. Não foi possível identificar o título original da produção. Ver: *Correio da Manhã*, n. 6697, 26 jun. 1917, p. 12.

³ *Fon-Fon*, n. 8, 24 fev. 1917, [p. 23]; *Careta*, n. 453, 24 fev. 1917, p. 20.

mas notável popularidade de Billie Ritchie no Rio de Janeiro em fins de 1916, bem como o uso promocional, nos anúncios do *Parisiense*, de ilustrações baseadas em Ritchie para promover os filmes de Carlitos, é impossível sabermos quais dos dois personagens o rapaz da fotografia tinha em mente quando planejou a sua fantasia para brincar o carnaval.

Não é a nossa intenção desenvolvermos aqui uma análise mais detida sobre essas aparições carnavalescas de Carlitos (ou de personagens cinematográficos em geral) em um contexto mais amplo da folia de momo e sua história na cidade, à época do cinema silencioso – tópico que, certamente, merece a atenção de futuros pesquisadores⁴. O que gostaríamos de pontuar aqui, de maneira bem simples, é a própria existência desses indícios da inserção de Carlitos nas folias do Rio de Janeiro, uma presença aparentemente constante nas brincadeiras de carnaval a partir de fins dos anos 1910. Em 1917, diferentemente da aparição no baile de Petrópolis, temos um Carlitos no carnaval de rua. Nas legendas de *Fon-Fon* e de *Careta*, ele nem sequer era identificado: apenas mais um entre os “mascarados da Avenida”.

Nos Estados Unidos, afirma Jennifer M. Bean (2011, p. 202, traduções nossas), em 1915-1916 foi impressionante a “compulsão contagiosa” em imitar Carlitos. Citando um artigo contemporâneo sobre os adeptos dessa mania, publicado em julho de 1915, na *Motion Picture Magazine*, Bean analisa que naqueles que “contraíram” essa “estranha doença” – “e foram multidões”, ela atenta – “o corpo se torna o lugar da brincadeira”. O trecho do artigo citado pela autora informava sobre os casos de “Chaplinistas” que surgiam de uma ponta a outra dos Estados Unidos, “entre os felizes jovens dos bairros pobres, ou entre os dândis do clube e da faculdade, uma imitação de Chaplin (...) é considerada a última palavra em humor” (MCGUIRK, 1915, apud. BEAN, 2011, p. 244).

Desde então, fantasiar-se de Carlitos parece ter se tornado uma prática comum, entre homens, mulheres e crianças, no Dia das Bruxas, em festas à fantasia, e em outros eventos locais, como desfiles e paradas. Pequenas empresas confeccionavam e comercializavam o figurino do personagem para tais ocasiões. Concursos eram organizados em salas de exibição nos quais os melhores imitadores eram premiados. Imitar o cômico era brincadeira recorrente também entre os soldados britânicos na Primeira Guerra Mundial (BEAN, 2011, p. 246)⁵. Em meados de 1915, Charles e seu meio-irmão Sydney Chaplin, responsável pela administração da carreira do caçula, iniciaram os preparativos para a fundação de duas empresas, através das quais eles teriam controle dos vários “subprodutos” relacionados à Carlitos. “Nenhuma das

⁴ Para uma história social do carnaval carioca nesse período, ver trabalho de Maria Clementina Cunha (2001).

⁵ Fotografias de imitadores de Carlitos, em contextos, locais, e períodos diversos, podem ser encontradas em <<http://fauxcharlot.blogspot.com>>. Em filme do acervo da British Pathé, vemos um soldado inglês improvisando uma imitação de Carlitos: <<https://www.youtube.com/watch?v=r2Oc4zg-mdw>>. Acessados em junho de 2016.

duas parece ter durado muito tempo”, afirma David Robinson (2011, p. 151). O trabalho de controlar a comercialização desses produtos demandava um grau de vigilância impossível.

Em fins dos anos 1910, segundo Peter Decherney (2012, p. 72-76, tradução nossa), Charles Chaplin e seu advogado, Nathan Burkan, “o lendário advogado do copyright e do entretenimento”, travaram diversas batalhas na justiça visando proteger a imagem do ator e garantir exclusividade na exploração do personagem Carlitos. Como resultado dessas disputas legais, ficou decidido que outros cômicos poderiam fazer uso daquele figurino e maquiagem, com a restrição de não serem anunciados como Charles Chaplin ou qualquer nome parecido, na tentativa de “ludibriar o público”. A decisão judicial, no entanto, se limitava a controlar as imitações ocorridas em filmes: “O circuito de vaudeville poderia abrigar multidões de palhaços e vagabundos, mas no cinema só existia espaço para um”.

Em 1918, de acordo com Jennifer Bean (2011, p. 251), um artigo publicado no jornal *Los Angeles Times* trazia a seguinte declaração de Chaplin sobre uma conversa que o artista teve com uma criança, durante as gravações de *Shoulder Arms* (First National, 1918): “um menininho caminhou até mim e me disse timidamente que ele ‘gostava mais de mim do que de qualquer um dos outros Charlies’”. Bean (ibid., p. 252) sugere, então, que “qualquer um” poderia ser, ou ao menos tentar ser, Carlitos:

(...) a implicação de que existem vários Charlies [Carlitos], ao invés de apenas um, levanta questões típicas do estado de Chaplin enquanto um ícone da cultura de massa. O que diferencia uma encarnação de “Charlie” de outra? O quão pequenas ou grandes devem ser as diferenças entre o “autêntico” e a “cópia” para que nós categorizemos e indentifiquemos uma única entidade conhecida como “Charlie Chaplin”?



Fig. 18. À direita, folião caracterizado como Carlitos, ou Billie Ritchie, no carnaval carioca de 1917.

No Rio de Janeiro, em 1917, a promoção dos espetáculos do Carlitos anunciado pelo Cassino Teatro Phenix, teve grande destaque e repercussão na imprensa, sendo muito alardeada a sua chegada à cidade. Sobre o assunto, uma nota intitulada *Carlitos no Rio de Janeiro*, foi publicada no dia 14 de setembro, anunciando que em breve a cidade teria um motivo para festejar em “boa e consoladora alegria”:

Quem não conhece Carlitos? Quem não riu um dia com as suas famosas excentricidades? Quem não recorda o seu chapéu minúsculo, a sua bengala arqueada, aquelas celebérrimas calças largas que parecem estar caindo a cada instante? Pois tudo isso vamos ter em breve no Phenix (...)⁶

Notas promocionais semelhantes foram publicadas na semana seguinte em *O Paiz* e em outros periódicos de grande circulação, como *Correio da Manhã* e *Gazeta de Notícias*. O último, em nota publicada em sua seção teatral, refletia sobre o poder do cinema de “apaixonar as multidões”, e sobre a fama de Carlitos:

O ‘écran’ cinematográfico deu a alguns-poucos-artistas essa vitória mundial: ao lado do famoso Max Linder, nenhum outro, porém, alcançou até hoje maior fama do que Carlito, o extraordinário excêntrico inglês, que teve a glória de criar um tipo ‘sui generis’, inconfundível, que nunca mais será esquecido.

O público, porém, não se satisfaz com essas exibições cinematográficas: quer mais: quer o próprio artista, exibindo os seus ‘trucs’, desenvolvendo a sua imaginação inventiva perante a sua curiosidade cada vez mais desperta. Os heróis do cinema têm mais que nenhuns (sic) outros da arte cênica o condão de apaixonar as multidões. (...)

Vamos tê-lo, pois, o famoso excêntrico inglês no Rio de Janeiro.⁷

No dia 24 de setembro de 1917 o anunciado cômico chegou ao Rio de Janeiro a bordo do paquete francês Plata, vindo de Buenos Aires. Em seu desembarque, o “operador nacional” Alberto Botelho teria filmado uma “fita interessante” com o ator, que veio divertindo os que com ele compartilharam a viagem, tendo sido “admirado e aplaudido” a bordo⁸.

Um anúncio do Cassino Teatro Phenix, veiculado no *Correio da Manhã* alguns dias antes, anunciava o espetáculo de “Cardo as Charlot”, o “autêntico e garantido extra-cômico da Studio Film (sic)”, o “Carlitos em carne e osso”, com sua companhia cômica internacional⁹.

O jornal *Gazeta de Notícias*, no dia da chegada do cômico ao Rio de Janeiro, publicou uma carta emitida por um secretário da Empresa Djalma Moreira, responsável pela administração dos espetáculos teatrais do Phenix. A carta vinha em resposta a uma matéria do

⁶ O Paiz, n. 12029, 14 set. 1917, p. 4.

⁷ Gazeta de Notícias, n. 260, 18 set. 1917, p. 4.

⁸ O Paiz, n. 12038, 24 set. 1917, p. 4 e Gazeta de Notícias, n. 266, 24 set. 1917, p. 3. Não encontramos mais referências a esse filme nos periódicos consultados ou referências a ele em filmografias do cinema brasileiro.

⁹ Correio da Manhã, n. 6784, 21 set. 1917, p. 5.

Correio da Manhã sobre a identidade do tão anunciado “Carlitos” a se apresentar no Rio de Janeiro, na qual o jornal acusava o teatro em questão “de tentar ludibriar o público apresentando Cardo como Charlie Chaplin”¹⁰.

Em sua defesa, a Empresa Djalma Moreira alegou que o *Correio da Manhã* encontraria com facilidade a explicação para a sua dúvida caso examinasse com atenção o anúncio publicado em suas próprias páginas (grifo nosso): “a empresa do Phenix procede com lisura, anunciando ‘Cardo as Charlot’, ou seja, *Cardo no papel de Carlitos*, e não Charlie Chaplin no papel de Carlitos”¹¹.

A matéria acusativa do *Correio da Manhã* parece ter sido motivo de ainda mais publicidade para as apresentações de Cardo Charlot. Na mesma edição da *Gazeta de Notícias* em que a carta-resposta da empresa administradora do Phenix fora publicada, encontrava-se um anúncio que parecia brincar com a situação: “Línguas viperinas andam por aí espalhando aos quatro ventos ser o Carlitos sem ser o Carlitos. Ser ou não ser! Eis o problema! Vinde, pois, vê-lo, lindos bebês do Rio! (...)”¹². Em outro anúncio, publicado no *Correio da Manhã* no dia seguinte ao da estreia de Cardo Charlot no Phenix, com o esquete “Carlitos estreia no Studio Film”, a empresa Djalma Moreira, depois do anunciado sucesso do espetáculo estreante, perguntava ao público do Rio de Janeiro: “É ou não é Carlitos?”¹³.



Fig. 19. “Cardo as Charlot” sendo anunciado como o “Carlitos em carne e osso”.

¹⁰ Não foi encontrada a referida matéria no *Correio da Manhã*.

¹¹ *Gazeta de Notícias*, n. 266, 24 set. 1917, p. 4.

¹² *Gazeta de Notícias*, n. 266, 24 set. 1917, p. 8.

¹³ *Correio da Manhã*, n. 6790, 27 set. 1919, p. 5.



Fig. 20. O Teatro Phenix em 1918, quando ainda funcionava também como cassino, e exibia filmes.

2.1. Cardo Charlot, “o Carlitos em carne em osso”

O *Dicionário do Cinema Português: 1895-1961*, organizado por Jorge Leitão Ramos (2012), traz as seguintes informações sobre Cardo, baseadas em pesquisa de José de Matos-Cruz: “(...) ator argentino de *vaudeville* (Héctor Quintanilla era seu nome), imitador de Charlot e ligado ao Studio Films de Barcelona, que veio atuar em Lisboa em setembro de 1916”. Matos-Cruz (2006), traçando algumas linhas sobre “Cardo as Charlot”, afirmava ser o cômico uma “personalidade arredia de qualquer enciclopédia”.

A referência a uma produtora de nome Studio Films, porém, já constava nos anúncios do Phenix. Fundada em Barcelona na primavera de 1915, por Juan Solá Mestres e Alfredo Fontanals, profissionais experientes ligados às atividades cinematográficas barcelonesas desde 1908, a Studio Films foi a única produtora local “que pode enfrentar a crise do pós-guerra com possibilidades de subsistir”, segundo Palmira Lopez (1984, p. 799, traduções nossas).

Em outubro de 1915 a produtora contratou Domènec Ceret para atuar como diretor em seus filmes. Ceret era também uma figura experiente, ligado ao teatro lírico e cômico de Barcelona, e tinha iniciado a sua carreira no cinema como ator, em 1912. Com a chegada de Domènec Ceret a Studio Films, Juan Solá e Alfredo Fontanals, inspirados pelo “estrondoso sucesso que em todas as partes despertavam os filmes de Chaplin”, iniciaram a série de filmes cômicos curtos, *Los cuentos baturros*, baseados em anedotas espanholas (ibid., p. 676).

A produtora parece ter inicialmente cogitado usar o próprio Ceret como protagonista de filmes inspirados diretamente pelo personagem de Charles Chaplin, mas, ainda que, para Jennifer M. Bean (2011, p. 251), “qualquer um” pudesse tentar ser Carlitos, segundo Lopez (1984, p. 677), a tentativa de transformar Ceret em um Carlitos barcelonês fracassou. “Com seu perímetro abdominal era impossível convertê-lo em um Charlot”, e o projeto foi deixado de lado temporariamente.

A série de comédias dirigidas, escritas e protagonizadas por Ceret, *Los cuentos baturros*, no entanto, segundo Palmira Lopez, teve uma boa acolhida do público na Espanha e em alguns países hispano-americanos. Solá e Fontanals decidiram então produzir uma nova série cômica, que teve iniciada as suas filmagens em fins de 1915. Retomando a inspiração em Charles Chaplin, foram produzidos dez filmes curtos com um personagem chamado “Cardo”, que dava nome à *Série Excêntrica Cardo*, “mas que todo mundo conhecia como ‘o Charlot da Studio’” (LOPEZ, 1984, p. 677).

O ator escolhido para protagonizar a série foi Héctor Quintanilla, que já havia atuado em outros oitos projetos da produtora, todos filmados em outubro de 1915: sete comédias da série *Cuentos Baturros* e um seriado em três episódios de drama e aventura, *El Signo de la Tribu*. Na série *Cardo*, cada uma das dez produções tinha cerca de 200 metros (10 minutos aproximadamente). Os filmes foram lançados em Barcelona em 1916, e produzidos, em sua maioria, em 1915; em 1916 foram rodados dois títulos: *Los amores de Cardo* e *Las patatas fritas* (LOPEZ, 1984, p. 194-275). O último se encontra preservado no acervo da *Filmoteca Española* e foi digitalizado para acesso gratuito através de um portal *online*¹⁴.

Sobre *Las patatas fritas*, o fragmento de pouco mais de quatro minutos de duração, preservado pela instituição, apresenta uma pequena história bastante simples que dá gancho às situações cômicas protagonizadas por Cardo. A primeira cena mostra o personagem aos tropeços, embriagado, segurando a sua bengala e um saco de batatas fritas, que ele devora até engasgar de sede. O restante do filme gira em torno das trapalhadas do bêbado em conseguir, gratuitamente, algo para saciar a sua sede – uma cartela nos informa que “não é só a boca, mas também o bolso [de Cardo] que se encontra seco”.

O desafortunado mata a sede aos poucos: beberica da bebida de um homem em um bar ao ar livre enquanto ele está distraído, até ser expulso do local pelo garçom, aos pontapés. Em outro bar, ele rouba as bebidas alheias fazendo uso de uma grande seringa, e tenta flertar com uma senhora, mas acaba caindo de bêbado. Expulso novamente, ele decide beber da água que

¹⁴ Um trecho do filme é preservado pela Filmoteca Española. O filme foi digitalizado e pode ser assistido no portal <<http://www.europeanfilmgateway.eu/>> (procurar por *Las patatas fritas* na opção de busca).

gorra de uma fonte pública, valendo-se de sua bengala como uma espécie de canudo. A busca de Cardo por algo que sacie a sua sede continua, mas apenas água não é o suficiente, informa uma cartela, e, depois de tentar roubar o leite da mamadeira de um neném, na falta de uma bebida forte, ele bebe do galão de gasolina de um carro de luxo estacionado na rua.

O Charlot da Studio Films interpretado por Quintanilla e dirigido por Ceret em *Las patatas fritas* de 1916, era um bêbado folgado, aspirante a galanteador, assim como Carlitos em alguns dos filmes de Charles Chaplin na Keystone exibidos no Rio de Janeiro entre 1914 e 1916. A imitação de Carlitos feita por Quintanilla talvez não fosse das melhores, o seu manejo com a bengala nos parece um tanto desajeitado, e o seu andar algo travado, com as pernas endurecidas na tentativa de executar o andar desengonçado do personagem de Chaplin. Os maneirismos endurecidos e o comportamento agressivo de Cardo talvez se assemelhassem mais ao personagem de Billie Ritchie. De qualquer forma, as características básicas da iconografia de Carlitos estavam presentes em Cardo: bigodinho, chapéu-coco, gravata, bengala, grandes sapatos, e paletó e calças desproporcionais e desalinhados.

Héctor Quintanilla atuou em um total de 19 títulos produzidos e lançados pela Studio Films de Barcelona, entre 1915 e 1916. Em 1917 o estúdio passou por sua primeira crise, produzindo pouco e perdendo funcionários, entre eles o diretor Domènec Ceret, provavelmente afetado, como observado por Palmira Lopez (1984, p. 682), pelas dificuldades em conseguir película virgem e, principalmente, pelo cenário geral de crise que afetou a Espanha nesse ano. Antes da Studio Films, Quintanilla trabalhou para a produtora Condal Films, onde teria atuado em cerca de 80 títulos¹⁵.

Antes da crise, porém, ainda em 1916, e por motivos desconhecidos, Quintanilla deixou de participar das produções do estúdio de Barcelona e seguiu viagem para Lisboa. Ocultando durante esse período da carreira a sua identidade, adotou a personagem Cardo nos palcos, sob as variantes “Cardo as Charlot” ou “Cardo Charlot”, sem menções na imprensa da época ao nome do ator, que era por vezes anunciado como sendo o próprio Carlitos, “o cômico inglês”, em carne e osso.

José de Matos-Cruz (1989) editou pela Cinemateca Portuguesa um fichamento sobre a passagem de Cardo por Lisboa, entre agosto e novembro de 1916, no Teatro República e no Cinema Politeama, a partir do jornal *Diário de Notícias*. A investigação de Matos-Cruz se deu por conta da recuperação de dois dos três filmes curtos realizados com Cardo, de improviso, pelo cinegrafista Ernesto de Albuquerque, quando das apresentações do cômico na cidade.

¹⁵ Segundo nos informa o seguinte site: <<http://pensarencine.blogspot.com.br/2013/03/apuntes-sobre-cine-argentino-clasico.html>>. Acessado em agosto de 2015.



Figs. 21 e 22. Cardo em cenas da comédia *Las patatas fritas*, Studio Films, Madri, 1916.

As informações a seguir, sobre a passagem de Cardo por Lisboa, são baseadas no fichamento de Matos-Cruz (1989). Conforme o pesquisador, no dia 22 de agosto de 1916 foi anunciada a estreia, para o dia seguinte, do “célebre cômico inglês Charlot e a sua engraçada trupe”, no Teatro República. Em sua estreia, foi encenado pelo “artista da casa Studio Films e considerado o maior cômico do mundo” um esquete intitulado “Charlot enamorado”. Na ocasião, também foi rodada “uma bela fita animatógrafa”, exibida no República entre os dias 25 e 31 de agosto, e que acompanhava a chegada de “Cardo as Charlot” até a porta do teatro, em peripécias para se livrar de um policial que tentava prendê-lo, e da multidão de curiosos, que era retida pela Guarda Nacional Republicana. Foi o primeiro dos três filmes com Cardo rodados por Albuquerque; não consta entre os filmes recuperados nos anos 1980. A passagem do cômico pelo República foi curta, encerrando-se as suas apresentações a 31 de agosto.

Em seguida, iniciou com a sua trupe os trabalhos no Cinema Politeama, que se estenderam até novembro. Em um comunicado assinado por “Cardo as Charlot”, o artista admitia que “o verdadeiro Charlot dos filmes cinematográficos é Mr. Charles Chapelin” (sic), mas alegava que Chaplin “não foi o criador do tipo”, dizendo ter apresentado, “12 anos antes” de Chaplin, um personagem com os mesmos trajes, em seu número de “ciclistas sério-cômicos Will and West, número que durante largo tempo explorei, tendo percorrido Inglaterra, Alemanha, França, Rússia, enfim, quase todo o mundo”. Nessa fantástica “autobiografia”, Cardo contava que por volta de 1914 debutou no Salão Doré de Barcelona, sendo na ocasião contratado pela produtora Studio Films:

(...) onde ainda hoje sou o 1º comediante excêntrico, e onde tenho uma infinidade de filmes, dentro dos quais destacarei (sic): “Cardo e as modistinhas” (sic), “As batatas fritas”, “Jim enamorado de Cardo”, “Ele contra todos”, “Cardo em Barcelona”, etc., filmes estes que todos confundem como sendo do verdadeiro Charlot.

No mesmo comunicado, publicado no *Diário de Notícias*, Cardo se prontificava a trabalhar no palco do Politeama “em concorrência” com a exibição de alguns filmes de Chaplin, “ou de qualquer artista que cultive o mesmo gênero”, a fim de “mostrar ao amável e cativante público de Lisboa que entre mim e Charlot de quem sou amigo, mas de quem nunca usurpei o nome, nenhuma diferença existe”. Não sabemos se essas apresentações especiais de esquetes de Cardo, ocorridas em setembro de 1916, se davam ao mesmo tempo em que as projeções de comédias de Chaplin e de “outros imitadores”, ou nos intervalos desses filmes.

Conforme o Politeama, Cardo as Charlot era “o rei do riso e do cinematógrafo”. No cinema de Lisboa, foram apresentados os seguintes números de variedades e esquetes com o cômico: “Charlot hipnotizador”; a “aplaudida pantomima inglesa” “Charlot enamorado”; “Charlot campeão de luta”; “Charlot e o professor de dança”, estreia da bailarina Dorita Ceprano; “Charlot procura trabalho”; “Charlot e seu amigo no café concerto”, debutando o “célebre excêntrico inglês” Dick Panto, acompanhado de Annie Panto e Dorita Ceprano; “Charlot debuta no cinematógrafo”; uma “reprodução cênica” do filme de Chaplin, *Charlot ministro por amor* (*Caught in a Cabaret*, Keystone, 1914); e uma “opereta cômica de costumes portugueses”, “Charlot em sarilhos... de baixo”.

A despedida de Cardo e de sua trupe, do Politeama, e de Lisboa, ocorreu no dia 12 de novembro de 1916. No período de suas apresentações nesse cinema, foram realizadas mais duas fitas com o artista, ambas dirigidas por Ernesto de Albuquerque, e preservadas pela Cinemateca Portuguesa, segundo Matos-Cruz (1989): o filmete de 22 metros de comprimento (aproximadamente 1 minuto de duração), *Cardo as Charlot no Politeama*; e a comédia *Uma conquista de Cardo as Charlot no Jardim Zoológico de Lisboa*.



Fig. 23. Cardo fazendo pose em frente ao Teatro República, no filme *Chegada de Cardo as Charlot a Lisboa*.

Entre fins de 1916, quando Cardo Charlot e a sua trupe deixaram Portugal, e a chegada dos artistas ao Rio de Janeiro, em setembro de 1917, temos notícias de apresentações realizadas em Montevideu e Buenos Aires¹⁶. A chegada do paquete francês Plata, onde estava embarcada a companhia, foi anunciada na *Gazeta de Notícias* numa matéria com uma fotografia da embarcação. O jornal anunciava a chegada de vinte e dois artistas, vindos de Buenos Aires¹⁷, sem nenhuma referência ao nome Héctor Quintanilla.

A poucos dias da chegada de Cardo ao Rio de Janeiro, uma pequena e contraditória “biografia” do artista foi publicada na *Gazeta de Notícias*. O tom ambíguo do perfil traçado deixava a entender que aquelas informações eram sobre o cômico inglês Charles Chaplin (ainda que seu nome não fosse citado em nenhum momento), e que era esse o “Carlitos” que estava embarcado no Plata. Não sabemos como os leitores cariocas teriam reagido às informações publicadas no jornal, se eles as tomaram como sendo sobre Chaplin ou como sendo sobre algum imitador.

Tinha apenas 4 anos, trabalhando há 35 anos, principiando com seus pais, que também eram artistas. No circo gastou muitos dos seus melhores dias. A sua especialidade consistia na bicicleta, na qual fez prodígios, com risco da própria vida. Depois, como o palco o atraía, foi ser primeiro ator de uma companhia de pantomimas. Era a mímica a indicar-lhe o seu futuro glorioso. Só há cinco anos começou o grande cômico a trabalhar em cinemas, e o êxito que tem conseguido está na memória dos nossos leitores, dentre os quais não há três – temos disto a certeza – que o não tenham visto e aplaudido.¹⁸

Porém, na já citada carta da Empresa Djalma Moreira publicada no *Correio da Manhã*, negando a acusação de estarem tentando ludibriar o público, constavam outras informações sobre Cardo, supostamente extraídas do periódico *O Século*, de Lisboa, que repetiam e desenvolviam as fantásticas alegações feitas quando de sua passagem pela capital portuguesa no ano anterior. Em linhas gerais, era a mesma história contada por Billie Ritchie sobre a criação de seu personagem, afirmando ter antecedido Chaplin. Sobre Cardo, lia-se:

O tipo de Carlitos criou Cardo numa velha comédia considerando-o, como na verdade ele é, a imitação dum judeu polaco. Pouco depois, relacionado

¹⁶ Um anúncio publicado em *Correio da Manhã*, n. 6785, 21 set. 1917, p. 8, informava que Cardo Charlot e sua trupe (36 pessoas) vinham de passagem por Lisboa onde se apresentaram por “cinco meses consecutivos” e Buenos Aires e Montevideu onde estiveram por “três meses”. É provável que Cardo tenha se apresentado por outras cidades de Portugal, depois de Lisboa.

¹⁷ As informações sobre o número de artistas da companhia teatral de Cardo Charlot costumava variar entre as suas passagens por diferentes teatros e cidades, não sendo possível afirmar com rigor o tamanho da trupe. Uma possível explicação para essa variação seria que a trupe talvez fosse formada por artistas fixos aos quais se juntavam artistas locais das cidades por onde o seu espetáculo passava.

¹⁸ *Gazeta de Notícias*, n. 260, 18 set. 1917, p. 4. Para apontarmos apenas uma das estranhezas dessas informações, levemos em conta a data de nascimento de Quintanilla fornecida pelo *IMDb*: ele teria 24 anos de idade em 1917, não podendo estar trabalhando com teatro por 35 anos. Chaplin contava 28 anos em 1917.

com Charlie Chaplin, de quem é muito amigo, convenceu-o a levar a sua criação até os filmes cinematográficos, o que o seu amigo fez com extraordinário êxito. Pouco depois Cardo seguiu-lhe o exemplo, com as vantagens e o agrado dignos do verdadeiro criador do tipo que ele é incontestavelmente.¹⁹

Os títulos das pantomimas de Cardo Charlot apresentadas no Rio de Janeiro em 1917 sugeriam temas já explorados nos filmes de Charles Chaplin; remetiam, particularmente, a algumas das comédias de Chaplin realizadas em 1915, de seu contrato com a Essanay. O esquete de Cardo, “Carlitos estreia no Studio Film”, ao filme *His New Job*; um número de variedades realizado pelo imitador, “Carlitos desafia o boxeador Jemmy Smith”, ao filme *The Champion*; o esquete “Carlitos e seu amigo Dick vão ao Café-Concerto”, à fita *A Night in the Show*; e o esquete “Carlitos é convidado a um five o’ clock tea”, ao filme *A Jitney Elopement*.

Um comentário publicado no *Correio Paulistano* em dezembro de 1917, por conta das apresentações que Cardo Charlot realizou em São Paulo, no Teatro Apollo, corrobora a hipótese da influência direta de enredos de filmes de Charles Chaplin sobre os esquetes de Cardo. Assim descrevia o periódico paulistano o esquete “Carlitos estreia no Studio Film”, representado nesse teatro (grifo nosso):

É o caso: Carlito e Dick são muito amigos. Este, porém, está empregado numa casa de filme como carpinteiro e Carlito, que é artista de teatro, está sem colocação. Dick, vendo então o seu amigo sem emprego, insiste com o seu patrão para contratá-lo. Carlito aparece nessa casa de filmes justamente no momento em que os artistas, o operador e o contrarregra estão prestes a começar a fita ‘A Infiel’. Mas o ator que deve fazer o papel de Hussard²⁰ não comparece por doente. O diretor da casa então contrata Carlito, mas este, sendo cômico, transforma o drama em zarzuela cômica.²¹

Em Lisboa, conforme a pesquisa de Matos-Cruz (1989) no *Diário de Notícias*, quando o esquete foi apresentado no Politeama, em 1916, como “Charlot debuta no cinematográfico”, eram os seguintes os seus quadros: “A casa cinematográfica Studio Films”; “Nos escritórios do Studio Films”; e “O ensaio do filme ‘O Hussard da Morte’”.

A partir dessas informações podemos apontar com maior convicção a fonte de inspiração do esquete: como o título já sugeria, “Carlitos estreia no Studio Film” era baseado em *His New Job*, o filme de estreia de Chaplin na Essanay, lançado nos Estados Unidos em fevereiro de 1915. Eis a descrição do filme, por Matos-Cruz (1987, p. 136-137, grifo nosso):

Candidato ao cinema, Charlot chega aos estúdios Lockstone para falar com o diretor. Namorisa uma jovem provocante, que consegue um papel;

¹⁹ Gazeta de Notícias, n. 266, 24 set. 1917, p. 4.

²⁰ *Hussard*: designação para os membros dos regimentos das Cavalarias Ligeiras europeias.

²¹ Correio Paulistano, n. 19553, 13 dez. 1917, p. 4.

confronta-se com Ben, outro pretendente, para entrarem no escritório, e passa-lhe por cima. Depois de molestar o patrão, que é surdo, e duma interrupção pela chegada da estrela feminina, consegue ser contratado como técnico, pisando novamente o infortunado Ben. Vai trabalhar com Billy [o maquinista], e provoca acidentes nos bastidores perturbando as filmagens. Chamado a substituir um ator, ousa devassar o camarim do protagonista e veste o seu uniforme de *capitão dos hussardos*. Sucedem-se os desastres em várias cenas dramáticas, pois, armado em vedeta, semeia os insultos e a violência entre os atores, Billy e o realizador. (...) Outras perseguições, pancadaria, e Charlot escapa-se com o estúdio em ruínas.

A estreia da “Trupe Cardo Charlot” no Cassino Teatro Phenix ocorreu no dia 26 de setembro de 1917, em duas sessões, uma às 20 horas, e outra às 22 horas. Os anúncios dos espetáculos traziam o nome “Empresa V. Riva e Comp.”, logo abaixo do nome Djalma Moreira, indicando que essa empresa era a responsável pela trupe de Cardo Charlot no Rio de Janeiro em 1917. A atração principal da noite, entre números variados, foi a apresentação do esquete “Carlitos estreia no Studio Film”, no qual tomavam parte, além de Cardo, os comicos Toribio e Dick. Nos jornais cariocas não eram informados os preços dos ingressos, mas é provável que custassem 1\$000 (mil-réis)²².

O Phenix anunciou que nos três primeiros dias de apresentação da trupe, somando seis sessões noturnas, 10 mil espectadores haviam assistido aos espetáculos²³. Outro comunicado dizia que, em uma semana, 18 mil pessoas tinham passado pelo teatro²⁴. No dia 30 de setembro foi realizada uma sessão extra, em “*matinée*”, às 15 horas, dedicada às crianças. O esquete “Carlitos estreia no Studio Film” foi reapresentado ao público em sessões nos dias 13, 14 e 15 de outubro, e na “canja” de Cardo Charlot nesse teatro, no dia 21 de outubro.

Ainda sobre esse esquete, uma interessante crônica foi publicada na revista *Fon-Fon*, assinada pelo sagaz “Trepador”, acentuando o caráter popular dos espetáculos de Cardo Charlot. A crônica tratava do desconforto de um homem das classes superiores no Phenix, por conta das reações de prazer de sua esposa, que apesar de pertencer “à nossa melhor sociedade”, divertia-se “como uma criança com as fitas cômicas norte-americanas”, e assim, gargalhava com o público, de forma reprovável, no entender do marido (grifos do texto):

(...) Na cena do *Studio-Film* quando Carlito aparece, trajado de fidalgo, arrastando uma colossal espada, Mme... teve um tal acesso de riso que chamou a atenção de toda a sala.

O marido todo *tiré à quatre épingles* e que tem a fatigante preocupação de manter a mais impecável linha, encabulou e sussurrou algumas palavras ao

²² O preço do ingresso foi mantido em 1\$000 ao longo das apresentações de Cardo no Phenix em 1918. Mil-réis era o preço que os teatros cariocas da época estabeleciam para a galeria.

²³ Correio da Manhã, n. 6792, 29 set. 1917, p. 4.

²⁴ Correio da Manhã, n. 6795, 2 out. 1917, p. 5.

ouvido de Mme...

Ela, porém, continuou a rir desabaladamente, enquanto *ele* fechava a cara cada vez mais.

Que coisa terrível é a *pose!*²⁵

No dia 1º de outubro de 1917 um novo programa da trupe Cardo Charlot entrou em cartaz, estreitando o esquete “Carlitos e seu amigo Dick vão ao Café Concerto”, já apresentado em Lisboa em 1916, com a participação de Dick Panto. No Rio de Janeiro, a descrição do esquete disponibilizada na imprensa era a seguinte: “Cardo Charlot e seu amigo Dick são dois espectadores ruidosos e intoleráveis”²⁶. O esquete era dividido em dois quadros: “Em frente a um music hall de última ordem” e “No interior do music hall”. Além do cômico Dick, figuravam no esquete, Toríbio, no papel de porteiro do café-concerto, e P. Lanes e Micky que se empenhavam nos papéis de “*regisseur*” (o diretor teatral), e de “*groom*” (o noivo).

Ao que parece, o segundo quadro do esquete (“No interior do café concerto”) incorporava um grande número de atrações, e era anunciado como sendo uma “paródia bufo pantomima cômica” de um programa de *music hall*, do qual Cardo Charlot e Dick eram os endiabrados espectadores. A peça foi apresentada no Phenix durante os sete primeiros dias de outubro. Pelo título e pela descrição desse trabalho, podemos concluir que o esquete foi inspirado pelo filme de Chaplin, *A Night in the Show*, que, por sua vez, era inspirado na peça “Mumming Birds”, da Companhia Fred Karno.

Comemorando o Dia da Criança, no dia 2 de outubro, foi realizada a segunda matinê infantil da trupe. Conforme os anúncios do Phenix, mais de mil pessoas ficaram do lado de fora do teatro na primeira matinê, realizada em fins de setembro, por não terem comprado os seus ingressos antecipadamente²⁷. Matinês infantis foram realizadas regularmente nas salas de espetáculos onde os artistas se apresentaram, tanto na passagem da trupe pela cidade em 1917, quanto em seu retorno, em 1918. Em uma nota publicada no *Correio da Manhã*, por conta da quarta matinê com esquetes de Cardo realizada no Phenix, em 5 outubro de 1917, lia-se: “Se fosse possível fazer um inquérito entre a pequenada carioca, sobre o artista que eles mais prezavam no atual momento, Carlitos teria uma votação unânime”²⁸.

Na mesma nota do *Correio da Manhã*, e em outra semelhante publicada alguns dias antes, no jornal *O Paiz*, dizia-se que o público do Rio de Janeiro teria em breve a oportunidade de conhecer a comédia “em cinco quadros”, “Ministro por amor”, “trabalho que,

²⁵ Fon-Fon, n. 26, 6 out. 1917, [p. 59].

²⁶ Correio da Manhã, n. 6794, 1 out. 1917, p. 5.

²⁷ Correio da Manhã, n. 6795, 2 out. 1917, p. 5.

²⁸ Correio da Manhã, n. 6798, 5 out. 1917, p. 5.

no dizer da crítica estrangeira, é a pantomima mais engraçada do notável exêntrico que presentemente se representa no Phenix²⁹. Tratava-se de uma encenação do filme *Caught in a cabaret*, da Keystone. Como sabemos, essa fita foi exibida no Parisiense e no Íris, em novembro de 1915, como *Carlito ministro por amor*.

Apesar das notas promocionais na imprensa carioca, não encontramos referências à peça nos programas do Phenix, o que nos indica que o trabalho não foi apresentado nos palcos do Rio de Janeiro³⁰. Era um número de palco aparentemente mais fiel à sua fonte de inspiração do que os outros esquetes de Cardo, e de duração mais longa, uma “reprodução cênica” do filme de Chaplin. Em sua passagem pelo Rio de Janeiro, a trupe parecia desfalcada em relação ao elenco de Lisboa: não encontramos menções, por exemplo, a Dorita Ceprano³¹.



Fig. 24. Imagem de “Carlitos” (Cardo) veiculada em anúncios do Phenix em 1917.

²⁹ O Paiz, n. 12047, 3 out. 1917, p. 6.

³⁰ Em Lisboa, quando de sua encenação no Politeama, em outubro de 1916, assim foram distribuídos os papéis, conforme o Diário de Notícias: Cardo, como Carlitos; Dorita Ceprano, como Mabel; Dick Panto, como “o criado do bar” (no filme, interpretado por Chester Conklin); Annie Panto como “a bailarina do bar” (no filme, temos duas dançarinas, prováveis prostitutas, interpretadas por Eva Nelson e por Phyllis Allen); tomando parte, enfim, todos os artistas da trupe, “e grande número de figurantes” (MATOS-CRUZ, 1989).

³¹ Entre os artistas de variedades nas apresentações cariocas de 1917, conforme o anúncio quando da chegada do Plata, tínhamos: os atores Adolphe Boesmak, Hugles Richard, M. Richard, José Tempesta, Victor Rina, Lafuente Pilar; e as atrizes Joséphine Vasset, Adela Boesmak e Anne Richard. Os nomes dos artistas só não são mais incógnitos do que os que constavam nos programas, além de Cardo: Dick, Toríbio, The Pantos (talvez Dick e Annie), Mme. Plaxats, La Pequena, Mister Roiss, Wolky and Wolky, Plax and Doni, Aryama (“artista japonês”), entre outros.

No dia 8 de outubro, mais uma “pantomima esquete” estreou no Phenix, “Carlitos é convidado ao five o’ clock tea”³². Talvez se tratasse da “pantomima inglesa” “Charlot enamorado”, apresentada no Politeama de Lisboa (MATOS-CRUZ, 1989). Nada sabemos a respeito desse esquete, para além do título; a partir dele, considerando que todos os esquete apresentados no Rio de Janeiro foram inspirados por filmes de Chaplin do período Essanay, imaginamos que possa ter sido baseado em *A Jitney Elopement*. Nessa comédia, Carlitos, para conquistar a simpatia do pai (Ernest Van Pelt) de uma moça rica (Edna Purviance) de quem ele está enamorado, se passa por um conde (o verdadeiro pretende escolhido pelo pai); uma das sequências do filme se passa à mesa, com o suposto conde fazendo gargalhar pai e filha, por conta de seus desastrosos modos.

Nos primeiros dias de apresentação desse esquete, o Carlitos do Phenix também apareceu em outro número, no qual ele participava de partidas de boxe. Na sessão das 22 horas do dia 10 de outubro, desafiava o boxeador Jemmy Smith. O anúncio chamava o público a comparecer ao evento para ver como “Carlitos” era ágil “no seu esporte favorito”³³. Em Lisboa, Cardo também participou de um número semelhante, “Charlot campeão de luta”.

Carlitos participando de uma luta de boxe era algo conhecido do público do Rio de Janeiro, que, como já dissemos anteriormente, teve a oportunidade de assistir ao filme *The Champion*, em julho e em agosto de 1916, exibido no Cinema Pathé como *Lorde Muke, campeão de boxe* ou simplesmente, *Carlito, campeão de boxe*, única comédia de Chaplin pela Essanay lançada na cidade antes das apresentações de Cardo Charlot no Phenix em 1917.



Figs. 25 e 26. “Carlitos” (Cardo) e seu amigo Dick; e Toríbio, em imagens de anúncios do Phenix.

³² Correio da Manhã, n. 6801, 8 out. 1917, p. 5.

³³ Correio da Manhã, n. 6803, 10 out. 1917, p. 5. Se o boxe era o esporte favorito de Cardo Charlot (ou de Héctor Quintanilla) é difícil confirmar, mas Charles Chaplin era, de fato, um grande apreciador de boxe, e “ir a lutas de boxe com os membros da equipe [da Essanay] era seu lazer favorito” (ROBINSON, 2011, p. 139).

Em meados de outubro foram anunciadas as últimas apresentações de Cardo Charlot e sua trupe no Cassino Teatro Phenix em 1917. A despedida dos artistas estava prevista para o dia 15 de outubro, e as apresentações se estenderam até essa data sem estreias de novas pantomimas, repetindo as encenações de seus esquetes principais. No dia 14 de outubro foi realizada uma “definitivamente última” matinê infantil. Como de praxe, porém, a companhia deu ainda alguns espetáculos extras no Phenix, entre os dias 19 e 22 de outubro, oferecendo mais uma matinê para as crianças, dessa vez a última do ano, de fato. Segundo o anunciado pelo Phenix, 20 mil “bebês” assistiram aos espetáculos até o dia 15 de outubro³⁴.

Depois de passar pelo estado de São Paulo³⁵, em 1918 a trupe Cardo Charlot fez o seu retorno ao Rio de Janeiro, anunciada como “Grande Companhia Norte-Americana Cardo Charlot”, em espetáculos acompanhados de “excelente e numerosa orquestra”³⁶, sob a regência de Raphael Romano³⁷, no Teatro República, da Avenida Gomes Freire. Os anúncios do República ao longo das apresentações de Cardo traziam o nome “Empresa Salvemini & C.”, abaixo do nome da empresa responsável pelo teatro, a Empresa Oliveira & Companhia.

Os espetáculos foram iniciados no dia 27 de abril, com o já conhecido esquete mostrando as trapalhadas de Cardo e seu amigo Dick em um café-concerto, seguido de diversos números de variedades. Os anúncios do República apresentavam, novamente, os artifícios promocionais comuns às apresentações de Cardo na cidade: “De há muito conhecido entre nós por suas diabruras cinematográficas, Carlitos, que se fizera tanto aplaudido através da tela, posteriormente, no ano passado, se fizera conhecido, em carne e osso, no Phenix.”³⁸.

O esquete *Carlito tapeceiro por amor*, ainda inédito no Rio de Janeiro, estreou a 29 de abril, sendo reencenado no espetáculo do dia seguinte, e no programa de 7 de maio³⁹. Em São Paulo havia sido anunciado como “trapaceiro por amor”. A falta de informações sobre o conteúdo do esquete não nos permite saber, mas, se o título correto fosse “tapeceiro por amor”, talvez se tratasse de um esquete inspirado pelo filme *Work* (Essanay, 1915), no qual Carlitos trabalha, com grande dificuldade, como colador de papéis de parede.

No primeiro dia de maio, o esquete “Carlito contra Fred, o terrível” foi encenado nos

³⁴ Correio da Manhã, n. 6808, 15 out. 1917, p. 4.

³⁵ Na capital paulista, Cardo Charlot se apresentou no Teatro Apolo e no Teatro São Paulo. Uma filmagem com Cardo foi anunciada em espetáculo no Jardim da Aclimação. Diário Popular, 30 mar. 1918, p. 6. Ver: <<http://www.arquiamigos.org.br/bases/cine3p/img/cardo.jpg>>. Acessado em junho de 2016. Agradeço ao pesquisador José Inácio de Melo Souza por me informar sobre a existência desse anúncio. Depois de São Paulo, e antes do retorno ao Rio de Janeiro, talvez Cardo tenha se apresentado em Curitiba e Florianópolis.

³⁶ Correio da Manhã, n. 6996, 22 abr. 1918, p. 4.

³⁷ A Noite, n. 2290, 1 maio 1918, p. 6.

³⁸ Correio da Manhã, n. 7002, 28 abr. 1918, p. 4 e 12.

³⁹ Correio da Manhã, n. 7003, 29 abr. 1918, p. 4; Correio da Manhã, n. 7004, 30 abr. 1918, p. 5; e Correio da Manhã, n. 7011, 7 maio 1918, p. 5.

palcos do República. No *Correio da Manhã*, encontramos uma breve descrição do esquete: “(...) uma engraçada aventura amorosa de Carlito, cujo fim é a popular figura da comédia cinematográfica transformar-se em herói, numa taverna de *apaches*⁴⁰, onde ele derrota Fred, que é o mais valente de todos eles”⁴¹. O trecho do esquete não sugere um filme de Chaplin em específico, mas os temas românticos começaram a ser parte do universo de Carlitos, de forma mais central, a partir da Essanay, com a introdução em seus filmes das mocinhas interpretadas por Edna Purviance.

Com apresentações de antigos esquetes entre os dias 4 e 10 de maio, encerraram-se as atividades da Companhia Cardo Charlot no Teatro República. Nos últimos dias estiveram em cartaz os seguintes trabalhos: “Carlitos é convidado ao five o’ clock tea”, que ganhou um novo título no República, “Carlito é convidado para um chá em família”, em dois programas, sendo em um deles distribuídos bombons de chocolate para as crianças; o esquete “Como Carlito estreou no Studio Film”; e a pantomima “Carlito e Dick vão ao Café Concerto”.

Alguns dias antes da estreia de Cardo no Teatro República, uma nota foi publicada no *Correio da Manhã*, informando que Nicolas Salvemini, “representante do artista mímico Charlot, que tem posado filmes para a fábrica ‘Studio Film’, com o apelido de Carlito”, denunciou que outro artista esteve fazendo uso, sem permissão, do nome Carlitos e dos cartazes promocionais confeccionados para os espetáculos de Cardo⁴². Provavelmente se tratava de Carlito Patinador. O representante da trupe Cardo Charlot advertia ao público do Rio de Janeiro: “Charlot, o verdadeiro, é o que estreará sexta-feira no República”⁴³.

O roteiro de itinerância do patinador após as suas apresentações no Rio de Janeiro em 1916, o levaram a diversas cidades do Nordeste e do Norte do Brasil⁴⁴, praticando nos patins “cousas de admirável equilíbrio, como apanhar um lenço estando sobre uma mesa e ainda sobre ela voltar rapidamente inúmeras vezes com os olhos vendados”⁴⁵.

Em novembro de 1917, Carlito Patinador voltava a ser anunciado em um espetáculo no Rio de Janeiro, no Pavilhão Floriano, do fisiculturista José Floriano Peixoto, caçula entre os filhos homens do Marechal Floriano Peixoto (presidente do Brasil entre 1891 e 1894). O pavilhão ficava armado a Rua do Areal, 90, no Centro (atual Rua Moncorvo Filho). No início

⁴⁰ No *Dicionário Moderno da Língua Portuguesa Michaelis* entre as definições para “apache”, constam: “Homem de instintos sanguinários que ataca para roubar” e “Em Paris, indivíduo da ralé, cruel, sanguinário, explorador de mulheres, nos princípios do século XX”.

⁴¹ *Correio da Manhã*, n. 7005, 1 maio 1918, p. 6.

⁴² *Correio da Manhã*, n. 6998, 24 abr. 1918, p. 5.

⁴³ *Correio da Manhã*, n. 6998, 24 abr. 1918, p. 5.

⁴⁴ Entre dezembro de 1916 e outubro de 1917, o patinador Carlito passou por Recife, João Pessoa, Vitória de Santo Antão, Caruaru, Fortaleza, São Luís, Belém e Manaus.

⁴⁵ *Diário de Pernambuco*, n. 336, 6 dez. 1916, p. 3.

de dezembro, as funções da “Companhia Ginástica, Equestre, Acrobática” foram transferidas para o Palace Theatre, a Rua do Passeio, Centro, onde Carlito Patinador fez ao menos uma apresentação⁴⁶.

Ainda em dezembro de 1917, o patinador apareceu no programa do Circo Foureaux Manetti, próximo ao “túnel novo”, no Leme, Zona Sul do Rio de Janeiro “onde habita grande parte da ‘elite carioca’”. Uma nota publicitária, acreditamos que fazendo uma menção jocosa sobre a trupe Cardo Charlot, foi publicada no periódico *Correio da Manhã*, anunciando o segundo dia de apresentações de Carlito Patinador nesse circo⁴⁷:

Hoje, às 2 ½ da tarde, por exemplo, realiza-se uma “matinée chic”, em cujo programa (...) se apresenta o célebre, o legítimo “Carlitos”, que de tão artista, Carlitos falsificados procuram imitar. O que hoje se vai apreciar no Leme, esse sim, é o autêntico, o inimitável rival de “Chaplim” (sic).

Em 1918, as apresentações de Carlito Patinador no Rio de Janeiro se deram entre abril e maio, no mesmo período dos espetáculos de Cardo Charlot, criando um contexto de rivalidade implícita entre os dois imitadores de Chaplin. Entre os dias 4 e 8 de maio de 1918, quando Cardo ainda se apresentava no República, o Phenix anunciou Carlito Patinador em seu palco⁴⁸. A curtíssima função nesse teatro foi o período em que o patinador recebeu maior destaque em anúncios de espetáculos de variedades. Ainda em maio, participou de números realizados em dois teatros da Empresa Paschoal Segreto, o Carlos Gomes e o S. Pedro⁴⁹.

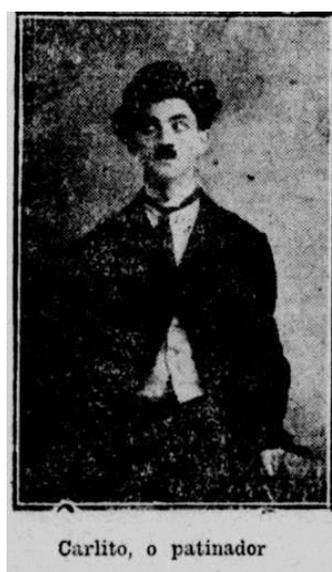


Fig. 27. Anúncios de um patinador “Carlito” em São Luís e em Belém, em 1917, traziam essa fotografia.

⁴⁶ Jornal do Brasil, n. 334, 30 nov. 1917, p. 14; Correio da Manhã, n. 6855, 1 dez. 1917, p. 12.

⁴⁷ Correio da Manhã, n. 6869, 15 dez. 1917, p. 5; Correio da Manhã, n. 6870, 16 dez. 1917, p. 5.

⁴⁸ Correio da Manhã, n. 7008, 4 maio 1918, p. 10.

⁴⁹ Correio da Manhã, n. 7011, 7 maio 1918, p. 5; Correio da Manhã, n. 7020, 17 maio 1918, p. 5.

Antes que um filme inédito de Chaplin fosse novamente lançado no Rio de Janeiro, Cardo Charlot (“Carlitos e sua trupe”) fez a sua reaparição no Phenix⁵⁰. Desde o início de maio anunciava-se que a companhia iria apresentar uma novidade para o público carioca: “Carlitos nos dará a sensacional novidade de uma pantomima revista, de ‘costumes nacionais’, intitulada ‘Carlitos comeu vatapá’, que é de esperar, seja um grande sucesso, pois é a primeira vez que tal gênero se representa no Rio”⁵¹.

Essa “pantomima revista” chegou a ser anunciada para o Teatro República, em uma nota publicada no *Correio da Manhã*⁵². No dia 10 de maio, o República informava que os espetáculos de Cardo Charlot em seu palco aconteceriam até o dia 12, um domingo⁵³. No sábado, a nova pantomima iria estrear. Mas a apresentação não aconteceu. Por meio de alguma negociação desconhecida, feita de supetão, os espetáculos no República terminaram dois dias antes do anunciado, e, no dia 11 de maio, Cardo Charlot fez o seu retorno ao Cassino Teatro Phenix⁵⁴.

CASINO THEATRO PHENIX Empresa Djalma & Sestini

Fornecido pela Agencia Geral Cinematographica Alberto Sestini

A empresa desfralda aos quatro ventos a bandeira do seu lema SEMPRE NOVIDADE! SEMPRE VARIEDADE!

HONTEM 3.000 pessoas assistiram e satisfizeram a curiosidade indo ao lindo Theatro Phenix para conhecer

SEENA OWEN
A esposa de George Walsh
Em pleno successo!
NO DRAMA EM 5 ACTOS

AURORA DA VIDA

Que hoje continua na tela

NO SALÃO DE ESPERA:
De dia (Quintetto Etchverri)
De noite (A orchestra Fuzellas)

HOJE OS ELIAS
A 3 e 8 h.
A 1 1/2 e 4 1/2

A PRINCEZA JAPONESA
(Despedida)
A 7 1/2 - 9 - 10 1/2
Reapparece o Duetto do Riso

CARLITOS E DICK
Com a sua troupe de 15 pessoas
Na pantomima brasileira em 3 quadros, original de um distincto e illustre critico theatral muito conhecido, no Rio

Carlitos vae comer vatapá
3 quadros passados no Rio de Janeiro - 1º, No Caez do Porto - 2º, No districto policial - 3º, Numa hospedaria.

E conservaremos sempre o preço de Mil. REIS, apezar de todos os encargos buscamos proporcionar ao nosso querido publico.

BREVE ESTREIA ELIDA RAFAELLI - 1ª-prima donna da Companhia Giovanissima no seu repertorio.

A chegar - A Companhia Infantil de Operetas.
Em viagem, os Monos Sabios de Mr. Holmer.

C. 2011

Fig. 28. Anunciando a pantomima “Carlitos vai comer vatapá”, com Carlitos (Cardo) e Dick.

⁵⁰ O jornalista João Ferreira Gomes, o Jota Efegê, escreveu uma crônica sobre a passagem de Cardo Charlot pelo Rio de Janeiro em 1918, a partir de pesquisa por ele realizada. A crônica foi publicada no jornal *O Globo* a 11 de abril de 1978, e republicada na coletânea *Meninos, eu vi*, que ganhou uma primeira edição em 1987, e uma segunda, em 2007. O jornalista ignora as apresentações de 1917, e comete algumas confusões ao longo do texto.

⁵¹ *Gazeta de Notícias*, n. 123, 4 maio 1918, p. 4.

⁵² *Correio da Manhã*, n. 7013, 9 maio 1918, p. 6.

⁵³ *Correio da Manhã*, n. 7014, 10 maio 1918, p. 5.

⁵⁴ *Correio da Manhã*, n. 7015, 11 maio 1918, p. 5.

A “pantomima nacional” “Carlitos vai comer vatapá”, “original de um crítico teatral de um importante jornal carioca, cuja ação decorre nos seus três quadros no Rio de Janeiro”⁵⁵ estreou no dia 17 de maio, e ficou em cartaz no Phenix até o dia 19. Os anúncios pouco informavam sobre a peça. Sabemos que ela era dividida em três quadros ambientados: o primeiro, “no Cais do Porto”, o segundo, “No distrito policial”, e o último, “Numa hospedaria”⁵⁶. Apresentar peças inspiradas pela cultura local talvez fosse uma prática da Cia. Cardo Charlot, ainda que possamos questionar o quão “local” seria um Carlitos comendo *vatapá* no Rio de Janeiro. Em Lisboa, houve a “opereta cômica de costumes portugueses”, “Carlitos em sarrilhos... de baixo”, com “fanfarra em cena” (MATOS-CRUZ, 1989).

As últimas apresentações de Cardo Charlot e sua trupe no Rio de Janeiro ocorreram entre fins de maio e início de junho de 1918, no Grande Circo do Pavilhão Sete Setembro e no Cinema Velo, onde foram encenados antigos esquetes, e a pantomima “Carlitos vai comer vatapá”⁵⁷. A despedida definitiva do artista provavelmente aconteceu a 2 de junho, no Grande Circo do Pavilhão Sete de Setembro, com sessão em matinê, dedicada às crianças, que, mais uma vez, receberam presentes, dando-se ainda uma sessão noturna⁵⁸.

Em interessante crônica publicada na *Picture-Play Magazine* sobre os hábitos do público da América do Sul em relação ao cinema, era mencionado um imitador de Carlitos, e comentava-se a recepção dos filmes de Charles Chaplin. Conforme a revista, as produções norte-americanas ainda encontravam alguma resistência por parte da audiência latina, que demandava por “altas doses de realismo”, melodrama e violência, ainda preferindo, por isso, filmes italianos. Contudo, “um tipo de filme americano” obteve destaque (traduções nossas):

(...) as comédias de Chaplin. Existe até um imitador sul-americano, sob o nome de “Carlitos”. Esses filmes são tão certos em encher as salas de cinema na América do Sul quanto no Norte. A audiência latina desfruta dessas comédias amplamente e ruidosamente. Há gritos de riso, muitos aplausos com as mãos e os pés, assobios estridentes, a cada sinal de deleite.

Conforme o próprio cronista, a boa acolhida das comédias de Chaplin por parte do público sul-americano não abalava a sua asserção acerca da demanda dessa audiência por

⁵⁵ O Grande Circo do Pavilhão Sete de Setembro atribuíu a Candido de Castro a autoria da peça. O jornalista foi um profícuo autor de revistas, em voga nos anos 1910 e 1920. Ver: *Correio da Manhã*, n. 7035, 1 jun. 1918, p. 4.

⁵⁶ *Correio da Manhã*, n. 7019, 16 maio 1918, p. 12.

⁵⁷ *Correio da Manhã*, n. 7024, 21 maio 1918, p. 4; *Correio da Manhã*, n. 7033, 30 maio 1918, p. 6.

⁵⁸ *Correio da Manhã*, n. 7036, 2 jun. 1918, p. 4. Em *Palcos e Telas*, especulava-se sobre apresentações, para meados de junho, de “Carlito com o seu amigo Dick”, no Pavilhão Fernandes, na Rua Figueira de Melo, São Cristóvão (“local do antigo Circo Spinelli”). Mas não encontramos nada a respeito além dessa nota. Ver: *Palcos e Telas*, n. 11, 30 maio 1918, [p. 6]. Em julho, Cardo Charlot esteve em Barra do Piraí, município do Rio de Janeiro; e em agosto, no Cine-Teatro S. José, em Barbacena, Minas Gerais, depois de apresentações realizadas em Belo Horizonte. Ver: *Palcos e Telas*, n. 17, 11 jul. 1918, [p. 5]; *A Noite*, n. 2388, 8 ago. 1918, p. 2.

“infelicidade” nos filmes, pelo contrário:

A comédia pastelão, burlesca, é baseada na aparência de sofrimento assumida pelo ator, e não a partir de qualquer prazer sereno que ele possa sentir em cair escada abaixo e ser pisoteado. O seu sofrimento é essencial para o pastelão, e é por essa razão que essa forma de entretenimento é tão altamente aprovada por uma região amante do sofrimento.⁵⁹

Depois de 1918, Cardo não esteve mais nos palcos cariocas. Não conhecemos o destino do personagem, mas Héctor Quintanilla teria voltado a atuar em filmes em 1929, na Argentina, em uma carreira que se estendeu até 1954. No Rio de Janeiro, os espetáculos de Cardo provavelmente incentivaram os lançamentos de filmes de Carlitos da série Essanay no Phenix. Podemos imaginar, ainda, que o “Carlitos em carne e osso” tenha aproximado o público da cidade do personagem de Chaplin. Em sua esteira vieram outros imitadores, alguns deles um tanto inusitados, como o “Chimpanzé Carlitos”, um primata, e o menino Fidelito, contando entre 7 e 10 anos de idade⁶⁰. O patinador Carlito, com uma equilibrista, Lilly, fez apresentações no Rio de Janeiro em 1919 e em 1921. Encontramos, ainda, Carlitos como personagem em diversas revistas teatrais no final da década de 1910 e início dos anos 1920⁶¹.



Fig. 29. O Chimpanzé Carlitos se apresentou nos teatros Lírico e Phenix entre fins de 1918 e início de 1919.

⁵⁹ Picture-Play Magazine, v. 8, mar.-ago. 1918, p. 194. No original, consta o termo *slapstick comedy*, que traduzimos como “comédia pastelão”. As apresentações de Cardo Charlot e sua trupe em 1918 foram comentadas também em Cine-Mundial, vol. 3, abr. 1918, p. 207; e Cine-Mundial, vol. 3, ago. 1918, p. 498.

⁶⁰ Correio da Manhã, n. 7217, 30 nov. 1918, p. 8; Correio da Manhã, n. 8592, 13 set. 1922, p. 12.

⁶¹ Conforme encontramos no *Correio da Manhã*, constaram, com maior ou menor destaque, Carlitos em espetáculos como “É o suco!...”, no Teatro Carlos Gomes, e “O mestre das forjas” no Teatro Recreio, em 1919; “Se a bomba arrebenta...”, no Teatro Recreio, “Os Monteiros”, no Politeama, “Travessuras do Chiquinho”, no Trianon, “Carlito e Chico Boia”, no S. José, e ainda um “Cavalo Chaplin”, no Íris, em 1920. Em junho de 1922, apareceu um Carlitos na revista “Gente chic”, no Palácio Teatro. A prática parece ter perdurado pelos anos 1920.

2.2. O cômico milionário: Charles Chaplin em *Palcos e Telas* e os lançamentos de novos filmes de Carlitos em 1918

No *Correio da Manhã*, quando anunciada a estreia do esquete de Cardo Charlot, *Carlitos é convidado ao five o' clock tea*, no Phenix, em outubro de 1917, na mesma ocasião, lia-se, em uma nota sobre a programação do Cinema Palais: “V. Ex. deve ir. É Carlito quem convida. São horas de riso que ele oferece; horas de graça e quase de graça... Carlito é já uma figura popular (...) Estreia com dois atos de uma comicidade desopilante: ‘Carlito, garçon de hotel’ (...)”⁶². E no dia 8 de outubro, o Palais, então administrado pela Agência Geral Cinematográfica, do italiano Alberto Sestini, anunciava, com grande alarde, o lançamento da fita *Carlito “garçon” de hotel*, de “Charlie Chaplin (Carlito); o cômico mais caro do mundo! Ordenado atual: 4000 contos de réis!”⁶³.

O Palais informava tratar-se do “1º filme da grande série que temos em depósito”. Trazia, ainda, uma fotografia de corpo inteiro de Carlitos, a mesma publicada em *O Tico-Tico* em 1916, acompanhada por quatro imagens do rosto do cômico em diferentes poses. As fotografias eram acompanhadas do seguinte texto: “Com tais elementos impossível rivalizar com o Cine Palais” (sic). O filme, exibido com o título *Carlito “garçon” de hotel*, não era inédito; fora lançado por Staffa no Parisiense em março de 1915, como *Estranha aventura de Izabel*. Ou seja, era a comédia *Mabel’s Strange Predicament*, exibida sob outro título, provavelmente com cópias novas adquiridas por Sestini. Era inédita no Rio de Janeiro, porém, a ênfase adotada pelo Palais para promover o filme.

Pela primeira vez, o nome “Charlie Chaplin” aparecia em destaque no programa. Até então, os anúncios de filmes de Chaplin, baseados unicamente em seu personagem, também não davam atenção à fortuna que o disputado artista recebia de seus contratantes desde 1915. No segundo dia de exibição da fita, constava no anúncio do Palais um “telegrama” enviado, com urgência, de “Filmópolis”: “Os deuses do Olimpo, lisonjeados pelo vosso êxito brilhante, cumprimentam-vos pelo excelente programa que agora apresentais com *Carlito ‘garçon’ de hotel* e *O que se escreve fica (...)*”. O “telegrama” fechava apelando ao Palais que conservasse aqueles filmes em cartaz pelo restante da semana. Devido ao grande estoque inédito que aguardava estrear no Palais, as produções ficariam em cartaz somente até o dia seguinte⁶⁴.

⁶² Correio da Manhã, n. 6800, 7 out. 1917, p. 4.

⁶³ Correio da Manhã, n. 6801, 8 out. 1917, p. 12.

⁶⁴ Correio da Manhã, n. 6802, 9 out. 1917, p. 10.



Fig. 30. Poses de Carlitos que ilustravam o anúncio do Palais para *Carlito "garçon" de hotel*.

Entretanto, atendendo “a uma aluvião de pedidos e em prejuízo do programa do dia”, na sexta-feira, dia 12, e, ainda, no domingo, 14 de outubro, foi realizada uma matinê infantil no Palais, com novas exibições da comédia, “O filme cômico de maior sucesso do ano pelo extraordinário Charles Chaplin”⁶⁵. *Carlito "garçon" de hotel* foi exibido também no Cinema Paris, entre os dias 12 e 14 de outubro, e nos dois dias seguintes, no Cinema Mattoso, da Rua Mariz e Barros, altura da Praça da Bandeira.

Não encontramos lançamentos (ou relançamentos) de filmes de Carlitos nos cinemas da cidade em 1917 no período posterior ao das apresentações de Cardo Charlot. No Palais, Sestini aproveitou o mês de outubro para investir no nome Chaplin, provavelmente instigado pela voga de Cardo no Phenix. Na semana anterior ao lançamento de *Carlito "garçon" de hotel*, lançou a única produção com Sydney Chaplin que recebeu algum destaque no meio exibidor carioca: a comédia da Keystone, *O pirata submarino (A Submarine Pirate, 1915)*.

Segundo David Robinson (2011, p. 133), Sydney chegou aos estúdios de Sennett em novembro de 1914, e inventou para si um personagem de nome Gussle, “com enchimentos que o deixavam com a forma grotesca de uma pera”: “Ele usava um curioso e pequeno chapéu de marinheiro e um bigode, paletó apertado e uma bengala que parecia uma homenagem ao irmão mais novo”. O filme lançado por Sestini, no qual uma variação desse personagem aparece, um garçom que se faz herói, foi o último filme de Syd pela Keystone; depois, ele passaria a fazer participações nas comédias do caçula. No anúncio de sua estreia, o Palais veiculou um texto com amplos elogios à produção, frisando a sua “consagração universal”.

Era ressaltado ainda o alto custo de produção do filme, 300 contos de réis, “de nossa moeda”, por conta das filmagens no submarino cedido pela Marinha de Guerra dos Estados Unidos, que na trama do filme é usada pelos vilões para atacar a embarcação carregando um suprimento de barras de ouro onde o personagem de Syd trabalha. Os gastos do filme, porém, teriam sido válidos, e o Palais aclamava: “Chaplin é Chaplin, e à sua vontade curvam-se todos, na mesma passividade com que se deixam subjugar pela sua graça”. Constava, ainda,

⁶⁵ Correio da Manhã, n. 6805, 12 out. 1917, p. 10.

uma fotografia de Sydney, sem maquiagem, com ares de galã⁶⁶.

No contexto carioca de outubro de 1917, é possível que qualquer Chaplin constando nos programas das salas de cinema, seria um trunfo em potencial, devido ao alarde por conta das apresentações do “Carlitos, em carne e osso” no Phenix. O filme de Syd, de acordo com o Palais, em suas últimas exhibições, era coroado como “O maior sucesso da semana”, e anunciado, com um exagero promocional típico dos cinemas cariocas de então, como “O filme mais cômico que tem vindo ao Rio”⁶⁷. A fita de Syd logo perderia esse posto, já que o mesmo era dito, na semana seguinte, sobre o filme de seu irmão.

Podemos supor que a distinção entre os dois irmãos, apesar da aparente convicção do Palais, de que “Chaplin é Chaplin”, não devia ser muito clara, em meio aos Chaplins e Carlitos que vinham aparecendo no Rio de Janeiro desde Billie Ritchie. Para promover as exhibições de *O pirata submarino* em seu programa, o Cinema Paris se valeu de uma fotografia, sem maquiagem, não de Syd Chaplin, mas de Charles, acompanhada da seguinte legenda: “Syd Chaplin, o célebre artista cômico, o artista mais caro do mundo que acaba de fechar o contrato com uma fábrica para posar oito filmes, pela fabulosa quantia de um milhão de dólares”⁶⁸. Esse interesse pelo salário de Charles Chaplin, como vimos, seria mais uma vez ressaltado, na promoção do Cinema Palais para *Carlitos “garçon” de hotel*.

No Rio de Janeiro, as confusões nos anúncios dos programas de salas de cinema e de teatro envolvendo o nome de Chaplin e de seu personagem, se davam tanto de forma acidental, quanto de forma proposital, utilizadas deliberadamente com intuitos promocionais, por vezes escusos, como, por exemplo, promover um filme de Syd Chaplin deixando uma brecha para que o público pudesse tomá-lo como sendo um filme de Chaplin, Carlitos.

É provável que em 1917 ainda houvesse incerteza sobre quem, afinal, era Charles Chaplin. Pouco havia sido publicado na imprensa de forma mais precisa a seu respeito. Contudo, de 1918 em diante, a imprensa especializada, e os exibidores da cidade e seus publicistas, passariam gradativamente a dar mais atenção a Charles Chaplin (ainda que o tratando por vezes também pelo apelido Carlitos), procurando diferenciar o “original” de seus “rivais”, bem como o ator de seu personagem.

Em fins de setembro de 1917, a *Revista da Semana* publicou uma matéria sobre os maiores salários entre pessoas que atuavam em diversas profissões. Segundo o texto, a indústria cinematográfica ocupava a quinta posição entre as principais dos Estados Unidos,

⁶⁶ Correio da Manhã, n. 6797, 4 out. 1917, p. 12.

⁶⁷ Correio da Manhã, n. 6799, 6 out. 1917, p. 10.

⁶⁸ Correio da Manhã, n. 6798, 5 out. 1917, p. 10.

atrás das indústrias de estradas de ferro, de tecidos, de metalurgia e de petróleo; vindo a automobilística na sexta posição. Entre os mais altos salários do mundo, destacava-se o de “Charlie Chaplin”: 670 mil dólares por ano. Mary Pickford, ficava em segundo lugar, com um ordenado anual de 365 mil dólares. O presidente, Woodrow Wilson, ganhava 75 mil; e Enrico Caruso, o tenor italiano, 300 mil por ano.

Apesar do espanto demonstrado pelo articulista, diante do fato inimaginável de “que o ator cômico Charlie Chaplin ganha mais do dobro do que Caruso e quase dez vezes mais do que o Presidente dos Estados Unidos”, a matéria dizia ser simples a explicação para tais discrepâncias: “Charlie e Caruso ganham centenas de milhares de dólares porque dão a ganhar milhões aos seus empresários. E só por isso”. Ainda assim, a revista não ousava, por um “natural sentimento de pudor”, comparar os honorários do “opulentíssimo Charlie aos dos grandes cargos políticos do Brasil. O confronto seria imoral”⁶⁹.

Em março de 1918, com o surgimento do periódico especializado *Palcos e Telas*, “revista teatral-cinematográfica” sediada no Rio de Janeiro, passou a ser mais constante a publicação de matérias informando o público sobre Charles Chaplin, sua biografia, sua carreira, seus honorários, sua rotina, seus relacionamentos amorosos, e seus filmes. Logo no primeiro número, a revista trazia uma pequena matéria intitulada “‘Carlitos’, o rei do riso, fala de sua estreia”. Assim começava o texto: “Charlie Chaplin, o Carlitos, como o cognominaram, e que é hoje o mais caro artista de cinema, acaba de publicar um artigo sobre a sua estreia no mundo dos filmes”⁷⁰.

Conforme a matéria, provavelmente baseada em algum artigo publicado em revista norte-americana, ao começar na profissão, Chaplin não tinha a intenção de permanecer nos filmes, pois era, “naquele tempo, a indústria cinematográfica considerada perigosa empresa, e mesmo ninguém previra haver nascido, com a estreia de Charlie, o mais popular dos atores cômicos do nosso tempo”. E seguia o texto contando sobre a chegada de Chaplin nos estúdios da Keystone, “quando fazia a sua segunda ‘tourné’ nos Estados Unidos, como primeiro ator de ‘vaudeville’”. Em sua primeira comédia, dizia-se em *Palcos e Telas*, Chaplin desempenhava um papel “de pequena importância”: “Com o gancho da bengala puxava uma enfiada de salsichas à porta de uma casa de comestíveis, cujo proprietário acarria afastando-o aos empurrões (sic)”⁷¹. “Charlie, porém, tinha as suas ideias”, e encontrou o seu personagem:

⁶⁹ Revista da Semana, n. 34, 29 set. 1917, [p. 51].

⁷⁰ Palcos e Telas, n. 1, 21 mar. 1918, [p. 2].

⁷¹ Tal trecho não corresponde ao primeiro filme de Chaplin na Keystone, *Making a Living* (1914). Entre os primeiros filmes de Chaplin, um Carlitos ladrão de salsichas aparece em *Mabel's Busy Day*, em trama diferente.

Verificara que arrastar uma das pernas, como se estivesse atacado de paralisia, despertava o riso, que os grandes sapatos, e o chapéu pequeno, de abas ridiculamente pequenas, também eram causa de grande hilaridade. Achara o rumo a seguir. As calças compridas e o paletó curto vieram em seguida. Assim o presente Chaplin foi construído aos poucos e conservara-se qual o mesmo, porque o público resente-se com mudanças.

A matéria dizia que o artista se via “condenado” a ser “sempre o mesmo Chaplin, usando os mesmos gestos e atitudes, vestindo a mesma roupa para multiplicar em filmes absurdamente cômicos, as mesmas impagáveis facécias”. Tudo pensando em agradar as suas audiências, começando pelas “crianças seus melhores amigos, pelas mulheres, seus segundos melhores amigos, e finalmente pelos homens”. Ao se apresentar em público descaracterizado, teria sido recebido com frieza, afastando de si “as veleidades de alteração do tipo”.

Como se tornaria de praxe a partir do final da década de 1910, a matéria trazia informações sobre os valores dos contratos de Chaplin. Na primeira semana nos estúdios de Sennett, teria recebido “vinte e cinco libras”, e, “na segunda, trinta”. “Sua popularidade nascente refletia-se já no seu ordenado”. Findo o contrato com a Keystone, assinou com a Essanay, “para a produção de doze filmes pelo salário de £ 134.000 (cerca de 2.700 contos ao câmbio atual)”. Angustiado por ter que lidar com tanto dinheiro, Chaplin teria procurado associações filantrópicas, “às quais enviou grande parte dos seus avultados vencimentos”.

Entre 1916 e 1917, enquanto Chaplin trabalhou para a Mutual, o valor de seu salário, ainda mais alto do que o do período Essanay, gerou também maior ressentimento, e preocupação na imprensa. Na Mutual, Chaplin recebia 10 mil dólares por semana, além do bônus de 150 mil dólares que embolsou ao assinar o contrato. Maland (1989, p. 26-27) diz que, se a ética norte-americana sobre o trabalho e o mérito presumia que aqueles que detiam talentos mereceriam os louros do sucesso, o ordenado de Chaplin parecia “loucamente extravagante”. Se era difícil aceitar artistas de cinema recebendo altos salários, quem diria, um cômico. Em junho de 1917, Chaplin foi contratado pela First National, que lhe oferecera 1 milhão de dólares pela realização de oito comédias, além de um bônus de 75 mil dólares no ato da assinatura. Porém, Chaplin teria que arcar com os custos das produções, o que tornava o contrato menos lucrativo do que o da fase Mutual (MALAND, *ibid.*, p. 32). Isso, porém, não impediu que o contrato do “milhão de dólares” fosse amplamente alardeado na imprensa. Em 1918, *Fon-Fon* comentava: “O fato de ser Charles Chaplin o artista mais caro do mundo é o bastante para confirmar o elogio que Erasmo faz da loucura humana” (fig. 31)⁷².

⁷² *Fon-Fon*, n. 1, 21 dez. 1918, [p. 95].



Fig. 31. O caricaturista Seth atentava para a “loucura” representada pelos altos salários de Chaplin.

Em abril de 1918, mais um filme de Chaplin foi relançado, *The Champion*, como *Carlito é um bicho no muque*, no Phenix. Os filmes exibidos nesse teatro eram então fornecidos pela Agência Geral Cinematográfica Alberto Sestini, a mesma que administrava o Palais, e que havia relançado *Mabel's Strange Predicament*, como *Carlito “garçon” de hotel*, em 1917. O nome da empresa de Djalma Moreira agora aparecia como “Sestini & Djalma”. A fita do “grande cômico norte-americano Charles Chapelin” (sic) era anunciada como sendo da Keystone, e fazia parte de um programa variado de palco e tela⁷³. No primeiro dia de maio o programa esteve em cartaz pela última vez. Até o dia 25 desse mês, porém, o filme foi exibido, consecutivamente, com pequenos intervalos entre algumas das salas, nos cinemas Paris, Mattoso, Modelo, Velo, e Andaraí⁷⁴.

Em junho de 1918 uma fita inédita de Chaplin foi lançada no circuito carioca, o que não acontecia desde novembro de 1916. No anúncio de estreia do novo filme no Cassino Teatro Phenix, a comédia aparecia como *Carlito original*, protagonizado por “Charles Chaplin – o homem que está ganhando um milhão”. Nos dias seguintes, foi anunciado com o título *Carlito na atividade*. É provável que o Phenix frisasse ser o “Carlito original” para distinguir o cômico da fita cinematográfica dos outros Carlitos que passaram pelo seu palco (ainda assim, alguns anúncios de sua exibição utilizaram fotografias de Cardo Charlot). Sobre

⁷³ Correio da Manhã, n. 7003, 29 abr. 1918, p. 5. Na sala de espera e no *foyer*, o público contava com “o insuperável quinteto típico Criollo Etchevern e com a incomparável Orquestra Fuzellas” (sic).

⁷⁴ Correio da Manhã, n. 7004, 30 abr. 1918, p. 10; n. 7005, 1 maio 1918, p. 12; Correio da Manhã, n. 7006, 2 maio 1918, p. 4; n. 7007, 3 maio 1918, p. 4; Correio da Manhã, n. 7008, 4 maio 1918, p. 5; n. 7009, 5 maio 1918, p. 5; Correio da Manhã, n. 7015, 11 maio 1918, p. 5; Correio da Manhã, n. 7028, 25 maio 1918, p. 4. O filme foi exibido no dia 1 de maio no Phenix e no Paris, então, provavelmente existiam ao menos duas cópias.

o filme, tratava-se de *Work*, comédia de Chaplin de 1915, produzida pela Essanay. A fita foi exibida por Alberto Sestini com um drama da Triangle, e variedades no palco⁷⁵.

Alice Gonzaga (1996, p. 102) destaca Sestini entre “outros pequenos distribuidores”. Nas poucas linhas que a autora dedicou ao italiano, nos informa que desde 1907 ele atuava no comércio de filmes no Rio de Janeiro, mas seu “grande salto aconteceu quando se associou a Jules Blum e juntos criaram a Agência Geral Cinematográfica, em 1914”. Em 1918, tendo incorporado cinemas como o Palais, e encomendado a construção do Cinema América, na Tijuca, “repassou a empresa ao cirurgião e pequeno distribuidor Claude Darlot, filho de um dos fundadores da Sul América Seguros”. A relação do italiano com a Triangle e a Keystone data de fins de 1917, no Palais⁷⁶. A Triangle foi a responsável, entre 1915 e 1920, pela distribuição nos Estados Unidos das comédias produzidas por Mack Sennett na Keystone⁷⁷.

Desconhecemos, porém, relações entre a Triangle e a Essanay. De qualquer forma, filmes de Chaplin produzidos pela última foram lançados por Sestini nos programas do Phenix junto com dramas da Triangle. Depois de *Carlito é um bicho no muque* e de *Carlito na atividade*, estrearam no Phenix, em julho de 1918, a comédia *Carlito na praia* (*By the Sea*, Essanay, 1915), exibida também no Palais, como *Carlito à beira-mar*; e em agosto, *Carlito no parque* (*In the Park*, Essanay, 1915)⁷⁸. No Centro, essas comédias foram exibidas ainda no Paris, de Joaquim Couto Pereira, que alugava filmes com Sestini⁷⁹. As fitas de Carlitos ainda eram anunciadas como sendo da Keystone, mesmo se tratando de produções da Essanay.

No primeiro dia de agosto, o Cinema Parisiense celebrava: “Enfim, uma data áurea”. Na ocasião foi lançada a comédia *O casamento de Carlitos*, do “ídolo dos americanos, o cômico milionário, o soberano da gargalhada, o artista ultra-famoso, que ganha 200:000\$000 por cada filme que posa, que recebe a bagatela de 600.000 dólares anuais”. Chaplin vinha acompanhado da “célebre bufã Maria Dressler” (sic) e da “linda e famosa” Mabel Normand, em “seis atos de bom humor e de extravagância”, “Uma hora e tanto de alegria e riso”⁸⁰.

O filme era *Tillie's Punctured Romance*, dirigido por Mack Sennett na Keystone, em fins de 1914. Baseado em uma bem-sucedida comédia da Broadway, *Tillie's Nightmare*,

⁷⁵ Correio da Manhã, n. 7047, 13 jun. 1918, p. 12; e Correio da Manhã, n. 7048, 14 jun. 1918, p. 10.

⁷⁶ Cine-Mundial, out. 1917, v. 2, p. 51; e Cine-Mundial, dez. 1917, v. 2, p. 624. Até o afastamento de Sestini da Agência Geral Cinematográfica, em outubro de 1918, o seu principal importador foi o também italiano Ferdinando V. Luporini. Ver: Cine-Mundial, vol. 3, set. 1918, p. 589.

⁷⁷ Baseados em informações do site *Silent Era* e da enciclopédia organizada por Richard Abel (2006). Ver: <<http://www.silentera.com/PSFL/companies/T/triangleFilmCorp.html>>. Acessado em junho de 2016.

⁷⁸ Correio da Manhã, n. 7092, 28 jul. 1918, p. 5; e Correio da Manhã, n. 7103, 8 ago. 1918, p. 12.

⁷⁹ Conforme Cine-Mundial, v. 2, out. 1917, p. 51.

⁸⁰ Correio da Manhã, n. 7096, 1 ago. 1918, p. 12. O filme foi exibido no Parisiense entre os dias 1 e 4 de agosto. Era possível reservar assentos em sessões desse filme. Ver: Correio da Manhã, n. 7099, 4 ago. 1918, p. 14.

também protagonizada por Marie Dressler, já muito estabelecida nos palcos, o filme foi uma ferramenta para iniciar a carreira da atriz no cinema, aos 46 anos de idade, com Chaplin fazendo papel de apoio. A ideia de produzir um longa-metragem teria sido inspirada pelo projeto que Griffith iniciava na mesma época, e que originou o ainda mais longo, e audacioso, *The Birth of a Nation* (David W. Griffith Corp., 1915) (ROBINSON, 2011, p. 125-126).

O programa do Parisiense exibindo *O casamento de Carlitos* era composto unicamente por esse filme, algo relativamente novo para as salas de cinema do Rio de Janeiro. Foi o primeiro longa-metragem com a participação de Carlitos. Chaplin só voltaria a trabalhar em um filme de seis rolos quando da produção de *The Kid* (Charles Chaplin Production/First National, 1921). As comédias do seu contrato com a First National, iniciado em 1918, só começaram a ser lançadas no circuito carioca em 1920, porém, já despertavam o desejo dos exibidores. Em agosto de 1918, para a estreia do longa da Keystone, o Parisiense, provavelmente de forma proposital, como um chamariz adicional ao programa, dava a falsa informação: “A película sensacional que hoje exibimos pertence à série de 12 que o famoso cômico produziu para o First National Exhibitor’s Circuit (...)”.

Quando do lançamento do longa-metragem da Keystone, o Parisiense de J. R. Staffa estava sendo explorado pela Empresa Darlot & Sarmiento, de Claude Darlot e Henrique Sarmiento, constituída entre abril e maio de 1918. A empresa obteve o contrato de arrendamento desse cinema ao adquirir a Pan American Film Service, que administrou o estabelecimento por um breve período. Em dezembro, o Parisiense lançou a fita de Chaplin, *Uma rapariga... à la mode* (*A Woman*, Essanay, 1915), em que o ator teve ocasião de surgir mais uma vez travestido em cena, com um Carlitos que coloca as roupas da namorada (Purviance), para escapar do furioso pai da moça. Darlot ainda estava encarregado dos programas do Parisiense, mas a parceria com Sarmiento havia findado em novembro.



Snr. Claude Darlot

Fig. 32. Claude Darlot, cujo lema pessoal foi: “Meus amigos, a cinematografia é a minha cachaça!”.

No início de outubro de 1918, Darlot abandonava a carreira de cirurgião para se dedicar integralmente ao cinema, adquirindo a Agência Geral Cinematográfica Alberto Sestini, “pela respeitável soma de 730:000\$000”. A operação incluía o contrato de arrendamento dos cinemas Palais e América. A nova empresa, “fusão grandiosa da homônima Alberto Sestini, da Empresa J. R. Staffa e da Empresa Cinematográfica fundada pelo próprio Snr. Darlot”, passou a se chamar Agência Geral Cinematográfica Claude Darlot⁸¹. A conexão entre o Palais e a Triangle, iniciada com Sestini, se manteve durante a administração Darlot.

Em 1919, quando Darlot assumiu a Agência Geral Cinematográfica, ele se concentrou inicialmente nas comédias de Chaplin da Keystone que ainda não tinham sido lançadas no circuito carioca, já que tinha a exclusividade de lançamento e de distribuição desses filmes assegurada por sua parceria com a Triangle, deixando de lado as fitas da Essanay. O ano de 1918 foi, assim, aquele no qual estrearam na cidade mais filmes de Chaplin da série Essanay: contamos seis no total, quatro deles lançados por Sestini no Phenix, entre abril e agosto.

Em setembro de 1918, uma comédia de Chaplin da série Essanay foi lançada no Cinema Avenida⁸². Pelos anúncios desse estabelecimento, desde pelo menos janeiro de 1917 ele vinha sendo fornecido com os programas da Companhia Películas de Luxo da América do Sul (ou Agência D’Luxo), braço latino-americano da Paramount, que havia estabelecido agência no Rio de Janeiro por volta de julho de 1916⁸³. Em 1918, os anúncios do Avenida traziam o logotipo da Paramount ao lado do nome do cinema.

O filme de Chaplin lançado pelo Avenida intitulava-se *Mendigo batuta*, e teria levado a esse cinema “o Rio em peso”. Possivelmente tratava-se de *The Tramp* (Essanay, 1915). Para Carlos Heitor Cony (1967, p. 70), esse foi “o primeiro clássico da obra de Chaplin”: “Pela primeira vez o espectador, habituado apenas a rir de Carlitos, de repente tem vontade de chorar”. Não conhecemos a impressão que o filme deixou no público carioca em 1918, e não

⁸¹ Informações baseadas em comunicado de Claude Darlot no *Correio da Manhã*, e em matéria biográfica em *Cine-Mundial*. A legenda da Fig. 32 foi retirada dessa última fonte. Ver: *Correio da Manhã*, n. 7762, 1 jun. 1920, p. 12; e *Cine-Mundial*, v. 5, jan. 1920, p. 135. Conforme outra matéria, Claude Darlot, cujo irmão, Henry, cuidava dos negócios da agência em Nova Iorque, nasceu nos Estados Unidos, “de família francesa”, e ainda criança veio para o Brasil, “naturalizando-se”. Ver: *Cine-Mundial*, v. 5, abr. 1920, p. 425.

⁸² Alice Gonzaga (1996, p. 278), informa que a empresa Darlot & Cia. foi a responsável pelas exibições no Cinema Avenida entre 1916 e 1918. Porém, as atividades da empresa nesse cinema não parecem ter passado do ano de 1916, e, em 1918, a empresa Darlot & Cia. não atuava mais no Rio de Janeiro, onde Darlot, como vimos, passou a atuar, primeiro como Darlot & Sarmiento, depois como Agência Geral Cinematográfica Claude Darlot. Entre pelo menos 1917 e 1918, a empresa responsável pelo fornecimento dos filmes dos programas do Avenida foi a Companhia Películas de Luxo da América do Sul, a agência da Paramount no Brasil. Ver, por exemplo, anúncio do Avenida publicado em: *Correio da Manhã*, n. 6526, 6 jan. 1917, p. 12.

⁸³ No início de julho de 1916 era comunicado em nota na imprensa que no Palácio do Catete, em reunião ministerial, foi concedida autorização para funcionar no país a Companhia Películas de Luxo da América do Sul Ltd.. Ver: *Correio da Manhã*, n. 6342, 6 jul. 1916, p. 6. Também em 1916, instalou-se no Rio de Janeiro a Agência Fox, da Fox Film Co. (SOUZA, 2004, p. 328).

encontramos considerações sobre a comédia na imprensa. Porém, sabemos que ele foi reprisado em 1919 e em 1920 em diversas salas, e que, entre aproximadamente 1921 e 1927, existiu um animado bloco de carnaval em Inhaúma, subúrbio do Rio de Janeiro, com o nome *Carlito mendigo*⁸⁴.

Em 1919, Claude Darlot lançou em seus cinemas apenas duas fitas de Carlitos que talvez se tratassem de produções da série Essanay, ambas de 1915: *Carlito no cinema*, provavelmente *His New Job*, primeiro filme de Chaplin na produtora, lançado pelo Palais; e *Carlito na farra*, lançado no Parisiense, que poderia ser a comédia *A Night Out*, segunda produção do cômico pela Essanay, mas que, mais provavelmente, era um relançamento de outra fita de Chaplin, da Keystone⁸⁵. Entre novembro e dezembro de 1919, o recém-inaugurado Cinema Central, da Empresa Gustavo Pinfieldi, que ficava em frente ao Parisiense, no lado par da Avenida Rio Branco, estreou dois filmes de Carlitos da Essanay: *Uma noite no music-hall (A Night in the Show)* e *O herói capataz (Shanghaied)*.

Segundo Charles J. Maland (1989, p. 22-23, traduções nossas), nos Estados Unidos, a partir dos filmes de Chaplin pela Essanay, Carlitos teria alcançado um público mais amplo, ao incorporar elementos românticos e desenvolver o “*pathos*” em seus filmes, tornando o seu personagem menos cru, e consideravelmente menos cruel, do que o bêbado mulherengo das comédias Keystone⁸⁶. Essa mudança de perspectiva teria sido impulsionada por pressões de setores mais “distintos” da sociedade norte-americana, mais conservadores, e ligados, por exemplo, à crítica teatral e à Igreja⁸⁷. Esses “guardiões da cultura” começaram a questionar e atacar a “vulgaridade” dos filmes de Carlitos. Em resposta, a partir de 1915-1916, Chaplin e seus agentes passaram a se esforçar em mostrar o artista imigrante como um jovem sério, estudioso, dedicado, interessado por literatura e música clássica (MALAND, 1989, p. 14-20).

Em alguns dos filmes de Chaplin pela Essanay, Carlitos estaria envolvido em

⁸⁴ Ver, por exemplo, menções ao bloco em: Correio da Manhã, n. 8041, 8 mar. 1921, p. 6; e Correio da Manhã, n. 9891, 16 abr. 1927, p. 6. Em agosto de 1920, o filme de Chaplin foi exibido no Cinema Central com o título *Carlitos mendigo*. Ver: O Paiz, n. 13091, 13 ago. 1920, p. 10.

⁸⁵ Os dois filmes foram anunciados como sendo produções da Keystone. A partir de seus títulos de lançamento, e das poucas informações sobre essas comédias que constavam nos anúncios publicados na imprensa da época, é possível que fossem produções de Chaplin da série Essanay. Porém, levando em consideração que o Palais vinha lançando apenas filmes da Keystone em 1919, talvez a comédia fosse um relançamento de *The Masquerader* ou de *A Film Johnnie*, ambos exibidos por Staffa em 1915 e em 1916, respectivamente. Quanto ao filme *Uma noite de farra*, poderia se tratar de *The Rounders*, lançado em 1916 pelo Parisiense como *Carlito e Fatty no café*, e relançado em 1920 como *Noites de farra!* ou *Carlito na farra*. Os anúncios de 1919, porém, não faziam menção a participação de Roscoe Arbuckle no filme lançado em dezembro por Darlot no Parisiense. Ver: Correio da Manhã, n. 7483, 25 ago. 1919, p. 12; e Correio da Manhã, n. 7591, 11 dez. 1919, p. 14.

⁸⁶ Uma definição bastante simples para *pathos* seria: “qualidade na fala, em escritos, acontecimentos etc. que excita à piedade, à simpatia ou à tristeza”. Conforme o *Dicionário Michaelis*.

⁸⁷ No original, “*genteel*”. Sobre Charles Chaplin e a “*Genteel Tradition*”, ver Maland (1989, p. 14-20).

situações cômicas semelhantes às das fitas da Keystone. Contudo, segundo Maland (1989, p. 20-24), em outros filmes, seriam perceptíveis algumas mudanças, mais significativamente, “no retrato dos relacionamentos de Carlitos com as heroínas de seus filmes”. Essas heroínas foram muitas vezes as personagens de Edna Purviance, com quem Chaplin trabalhou em todas as suas produções de *A Night Out* (Essanay, 1915) até *A Woman of Paris* (United Artists, 1923). Na Essanay, Chaplin também incluiria nas tramas de seus filmes, por exemplo em *Work* e em *The Bank*, algumas questões e assuntos mais “sérios”, “dos quais o mais proeminente foi uma clara representação de conflitos e diferenças de classe” (ibid., p. 23).

Sendo assim, a introdução do amor romântico nos filmes de Chaplin, e a sua aspiração por um certo refinamento de si mesmo, e do personagem Carlitos, o que, de fato, conquistou antes relutantes setores conservadores da crítica norte-americana, não significou necessariamente uma ampla aceitação do *status quo* em suas comédias, e nem as tornou menos populares ou possivelmente empoderadoras em suas leituras. Não é a nossa intenção neste estudo analisarmos os filmes de Chaplin, porém, vale salientarmos a seguinte consideração de Maland sobre as comédias de Carlitos na Essanay (idem, tradução nossa):

Ainda que em filmes posteriores Chaplin manuseie mais efetivamente seus relacionamentos românticos e seu pathos, é importante reiteirar aqui que o romance em Chaplin aumentou o seu apelo para homens que haviam sido rejeitados no amor por conta de insuficiência de riqueza, prestígio ou poder; para mulheres que admiravam o seu espírito afetuoso e carinhoso; e para espectadores com sensibilidades refinadas para os quais o romance ajudou a negar a “vulgaridade” que os assustava [nos filmes da Keystone].

Para Souza (2004, p. 134), inicialmente as exhibições cinematográficas no Rio de Janeiro proporcionaram “uma democratização do espetáculo em realção ao teatro”, mas isso se transformaria em um “problema a ser enfrentado” pelos exibidores, pressionados por setores elitistas da imprensa, a partir da instalação das salas sedentárias no centro da cidade: “O estigma e o preconceito lançados contra determinados setores da população carioca foram armas usadas para afastar das áreas enobrecidas da avenida Central, Ouvidor e adjacências a população pobre ou suburbana”.

Alice Gonzaga (1996, p. 86-88), por sua vez, comenta que em 1907, os adversários de Staffa, por exemplo, “promoviam reparos ao caráter popular” do Cinema Parisiense, mas o italiano “dava de ombros”: “Suas rápidas decisões visavam a incorporação de qualquer tipo de público”. Porém, logo o Parisiense passaria a selecionar o seu público, adotando propostas de jornalistas “ditadores da moda”, como Figueiredo Pimentel, da Gazeta de Notícias. Nos cinemas a diversão era relativamente barata para uma pequena classe média, e o ingresso não

passava de mil-réis. Uma imprensa conservadora e racista, que tinha em seu projeto de “progresso”, o desejo de “embranquecimento” da frequência dos espaços reformados da cidade, reclamava que as “mulatas e crioulas continuavam a se *staffar*” no Parisiense.

Conforme Souza (2004, p. 138), logo os exibidores dos cinemas da Avenida passaram a ter como público preferencial em seus estabelecimentos a “família burguesa, com especial deferência pelas mulheres e crianças”. Esse “cinema burguês e família” se mostrava, para alguns setores da imprensa, uma “boa alternativa perto dos espaços de devassidão, impropriedade e insegurança representados pelos café-concertos, cervejarias e teatros voltados somente para o sexo masculino”. É provável que o público de Carlitos no Rio de Janeiro fosse composto tanto por essas mulheres brancas, jovens, de classe média (ou “burguesas”), solteiras, ou casadas e com filhos (crianças que também iam aos cinemas, e admiravam Carlitos), quanto por esses homens frequentadores de “espaços de devassidão”.

Em abril de 1918, antes dos lançamentos na cidade de filmes de Chaplin pela Essanay, ou de matérias sobre a sua vida amorosa nas revistas de cinema, uma crônica intitulada “Bizarra...” foi publicada no periódico ilustrado *Careta*, contando aos seus leitores sobre uma encantadora senhorita do Rio de Janeiro, que, já tendo amargurado “uma paixão violenta pelo Max Linder... Agora gostava do Carlitos, e a notícia de que ele vai para a guerra foi-lhe um tremendo choque...”. A atuação de Chaplin na guerra, porém, acabou sendo restrita. O cronista de *Careta*, analisando a “bizarra” paixão da moça, dizia que “como toda senhorita” apaixonada, a “moreninha” não falava de outra coisa se não de seu afeto (grifo do texto):

Pois mademoiselle não faz exceção à regra. Que representará para ela um namorado de *fitas*! Será ser ou coisa? Mas ele não lhe fala, não ri para ela, não lhe faz nada. Enfim, ela gosta do Carlitos.

Propala-se que quem ama o feio bonito lhe parece. E quem ama uma figura, um boneco de cinema? Naturalmente sonha. Ora, dizem os entendidos que nada mais delicioso do que querer o impossível. Que coisa mais impossível do que uma linda senhorita ser amada por uma sombra! Ela quis o Carlitos, aí está!⁸⁸

No mesmo mês, uma matéria de *Palcos e Telas* assinada por um articulista chamado Gil Perez (provavelmente um codinome), analisava as qualidades artísticas de dois atores, William S. Hart e Douglas Fairbanks. O primeiro encarnaria na tela “o modelo do ‘cow-boy’

⁸⁸ *Careta*, n. 514, 27 abr. 1918, [p. 23]. Apesar das pressões de alguns setores da imprensa britânica e norte-americana, Charles Chaplin não participou dos conflitos da Primeira Guerra. Segundo o próprio, ele teria se alistado, mas foi rejeitado por seu porte físico: pequeno e magro. Foi considerado desertor por alguns. Acabou participando da campanha *Liberty Bond*, falando em público para arrecadar dinheiro em favor dos Países Aliados. Ver: Maland, 1989, p. 35-41. Na imprensa carioca, algumas notas foram publicadas a respeito da convocação do artista para a guerra. Noticiou-se também a sua participação na campanha *Liberty Bond*. Ver, por exemplo: *Gazeta de Notícias*, n. 171, 22 jun. 1918, p. 3; *Correio da Manhã*, n. 7075, 11 jul. 1918, p. 1; *Palcos e Telas*, n. 28, 26 set. 1918, [p. 4].

trágico”, enquanto o segundo, seria “o ‘cow-boy’ humorístico ideal”. Nenhum dos dois, porém, estaria à altura, “em categoria cinematográfica”, de Charles Chaplin ou de Max Linder. Os cowboys teriam uma tarefa “muito mais simples”: “Os tipos que Hart interpreta despertam interesse instantâneo no público; os de Fairbanks são uma reprodução exata do que todo o norte americano quisera ser ou haver sido”.

Já os dois cômicos, Chaplin e Linder, seriam “a essência do exotismo”, e, assim, se manteriam “tão afastados das tradições e ideias populares como um ídolo chinês, subjugando à força de originalidade, magnetismo pessoal e inimitável arte”. De acordo com a revista, “de um modo geral”, Hart e Fairbanks eram mais admirados do que Chaplin, nos Estados Unidos. Por que então Chaplin recebia os maiores salários? O articulista dava a sua justificativa com um engenhoso exemplo:

Pela mesma razão que atravessamos toda a cidade para ver um lobo ou uma zebra no Jardim Zoológico, encontrando no caminho cavalos e cães de todas as cores e castas que nos agradam muito mais, mas que nem sequer olhamos. Hart e Fairbanks têm êmulos a granel e alguns os seguem muito de perto. Chaplin é único solitário como a majestade no seu trono.⁸⁹

2.3. A tristeza de Chaplin e o *boom* das comédias de Carlitos em 1919

Em dezembro de 1918 foi lançada a primeira edição da revista ilustrada *Para Todos*, publicada no Rio de Janeiro. Antes mesmo da criação do suplemento “Cinema Para Todos”, em fins de 1919, encabeçado por Mário Behring (1876-1933), jornalista, e, à época, funcionário da Biblioteca Nacional (LUCAS, 2005, p. 60), apareceram matérias sobre Charles Chaplin no periódico, na seção “Cinemas e Teatros”. O interesse pelo artista demonstrado nessa publicação permaneceria quando do surgimento de *Cinearte* em 1926, periódico especializado egresso do suplemento “Cinema Para Todos”, e editado por Behring e seu parceiro em *Para Todos* desde 1923, o então jovem Adhemar Gonzaga (1901-1978).

Em abril de 1919, uma matéria publicitária da Agência Cinematográfica Universal publicada em *Para Todos* defendia que sem a maquiagem de Carlitos, Charles Chaplin era um rapaz com uma fisionomia considerada agradável, e poderia até provocar suspiros no público feminino se assim se apresentasse em seus filmes. O material promovia um filme intitulado *Um romance moderno (For Husbands Only)*, Lois Weber/Universal, 1918), protagonizado por Mildred Harris, à época, “Sra. Charlie Chaplin”, lançando a atriz no circuito de cinemas carioca, destacando aquele que foi o principal mote promocional de sua carreira entre fins dos

⁸⁹ Palcos e Telas, n. 3, 4 abr. 1918, p. 2.

anos 1910 e o início da década de 1920: o seu romance com Chaplin.

Conforme a publicidade em *Para Todos*, se o público carioca havia se mobilizado por um “tão intenso movimento de curiosidade” para conhecer os filmes da “esposa de George Walsh”, Seena Owen, deveria proceder da mesma forma para conhecer “a companheira de Carlito, do artista que tão desopilantes risadas nos tem proporcionado sempre”. A Universal, apesar de citar Chaplin na matéria, completava, em defesa de sua “nova estrela”, que Mildred era uma artista de “valor próprio, não vivendo do reflexo das glórias do seu esposo”. Sobre Chaplin, aos que conheciam a sua fisionomia apenas das fitas de Carlitos, dizia-se:

Mas não façam ideia do físico do cômico norte-americano pelas figuras grotescas, pelas posições inimitáveis, pelas contorções funambulescas que ele empresta aos personagens que encarna.

Charlie Chaplin é um rapagão digno de emparelhar com os mais belos galãs americanos dos cine-dramas.

Aparecesse Carlito *ao natural* nos filmes, e certo, teria tantas apaixonadas, quantas por exemplo o George Walsh. (Grifo do texto original).⁹⁰

Em *Palcos e Telas*, comentários semelhantes sobre Chaplin já haviam sido publicados. Em fins de 1918, comentando a fita *Uma rapariga... à la mode*, na qual Chaplin, “sob o vestuário feminimo, aí tem ocasião de mostrar ao público a sua verdadeira fisionomia”, constatava (grifo nosso): “Carlitos *não é tão feio como parecia*; ao contrário, é um artista que se representasse fora dos seus característicos cômicos, a legião de suas admiradoras seria muito maior...”⁹¹. Em outra ocasião, porém, parecia mais convicta dos possíveis encantos do jovem ator, dizendo ser Chaplin “um belo rapaz que sabe rir com alegria”⁹².



Figs. 33 e 34. Charles e Mildred. Fotografias reproduzidas em *Palcos e Telas* e em *Para Todos*, respectivamente.

⁹⁰ *Para Todos*, n. 17, 12 abr. 1919, [p. 20].

⁹¹ *Palcos e Telas*, n. 38, 12 dez. 1918, [p. 5].

⁹² *Palcos e Telas*, n. 26, 12 set. 1918, [p. 4].

Considerar Charles Chaplin um “rapagão” era um exagero. Comparado, por exemplo, com George Walsh, um homem corpulento, de 1,80 metro de altura, Chaplin era mirrado e de pouca estatura. Medindo 1,65 metro, o seu porte físico lhe proporcionou, na imprensa norte-americana, apelidos como “*The Little Tramp*” (O Pequeno Vagabundo), e “*The Little Fellow*” (O Pequeno Camarada). O seu tamanho foi um dos aspectos que deram o tom de ridículo cômico ao seu personagem: um homem mediano com calças e sapatos muito grandes. Justamente por não ser um “rapagão”, Carlitos despertava graça, e compaixão, ao enfrentar vilões e figuras de autoridade interpretados por atores “gigantes”, como Mack Swain, Bud Jamison, Henry Bergman e, ainda mais notavelmente, Eric Campbell, com seus quase 2 metros de altura, pesando 145 kg (ROBINSON, 2011, p. 165).

Quanto ao casamento de Charles Chaplin e Mildred Harris, conforme Maland (1989, p. 41), durante os anos na Keystone e na Essanay, os relacionamentos de Chaplin pouco interessaram a imprensa nos Estados Unidos. Entre 1918 e 1920, contudo, isso mudou. Chaplin, aos 29 anos de idade, se envolveu com Mildred Harris, de 17 anos, em um relacionamento conturbado, que afetou negativamente a ambos, tanto no âmbito pessoal, quanto em suas carreiras. A imprensa carioca acompanhou e relatou, ainda que sempre com atraso, as notícias sobre o envolvimento entre os dois artistas, da união ao divórcio. Enquanto o assunto rendeu, distribuidores e exibidores se valeram dele para promover Mildred.

A revista *Palcos e Telas* anunciava em março de 1919, que “apesar de contestados os primeiros rumores”, Chaplin e Harris haviam de fato se casado no dia 23 de outubro de 1918⁹³. Em setembro, anunciava-se o nascimento do primeiro filho do casal, a 7 de julho, que, conforme a revista, se chamava “Charles Chaplin Junior”: “Mãe e filho se achavam em 19 de julho em excelentes condições”. Em tom amistoso e de pilhéria, dizia-se que em suas primeiras 24 horas de vida, “Carlitos Junior” recebeu “900 telegramas e uma proposta de contrato como ‘star’ logo que atinja a 6 meses de idade”⁹⁴. O atraso na publicação da notícia, e a pouca veracidade nela contida àquela altura, nesse caso, foi um tanto infeliz: o menino Norman Spencer Chaplin, nascido prematuro, faleceu apenas três dias após o seu nascimento, tendo o seu funeral realizado a 11 de julho de 1919 (ROBINSON, 2011, p. 704).

Para Todos, ainda que tenha tratado o assunto com atraso ainda maior, se mostrou mais afortunada em sua abordagem, não repetindo o mesmo equívoco. Em outubro, informava que Chaplin, “que como toda gente sabe é casado com uma das mais lindas atrizes de cinema, Mildred Harris, cujo retrato já figurou nestas páginas” (ver fig. 33), havia passado pela alegria

⁹³ *Palcos e Telas*, n. 50, 6 mar. 1919, [p. 8].

⁹⁴ *Palcos e Telas*, n. 77, 11 set. 1919, [p. 9].

da paternidade, malogrando-se, porém, “as esperanças depositadas no herdeiro de um dos mais célebres comédicos existentes, pois o petiz só teve 72 horas de vida”⁹⁵.

Em novembro de 1919, *Palcos e Telas* publicou uma matéria de duas páginas, intitulada “A tristeza de Carlitos”, traduzida e transcrita do periódico de cinema *La Pelicula*, de Buenos Aires, que, por sua vez, alegava ser aquele material baseado em correspondência chegada à redação, enviada de Nova Iorque, e escrita por um amigo do casal Chaplin e Harris, que quis, contudo, se manter anônimo. A matéria, em forma de diário, trazia observações do suposto amigo íntimo sobre o relacionamento dos dois artistas, relatando os seus encontros com o casal entre outubro de 1918 e agosto de 1919. O texto era dividido em cinco encontros, representando cinco momentos distintos do casal: a confirmação do enlace; a felicidade incompleta e o desejo de terem um filho; a alegria do nascimento da criança; a dor por conta do falecimento do pequeno; e a consolação do jovem casal no amor que nutriam entre si, com a esperança de virem a ter outro filho.

A matéria apresenta alguns elementos da imagem de Chaplin que seriam desenvolvidos na imprensa especializada do Rio de Janeiro nos primeiros anos da década de 1920, sobretudo em “Cinema Para Todos”, e que estariam atrelados também ao seu personagem, sobretudo em produções da Mutual e da First National. O relato em forma de diário publicado em *Palcos e Telas* retratava Chaplin como um jovem de “sorriso melancólico”, cujo estado natural era uma “habitual tristeza”, e que se mostrava surpreendido por sua própria trajetória: “Quem havia de dizer a mim, pobre palhaço de circo, que eu haveria de chegar a ser o comédico mais bem pago do mundo e marido de uma... Mildred?!”. Tal qual o seu personagem a partir da Essanay, Chaplin, diante das adversidades da vida, seguiria em frente, pois amava, e era amado, por Mildred. O amigo comentava: “Devia até sentir-se orgulhoso de sua felicidade, quando uma rajada de divórcios desmorava tantas casas. Carlitos serenou um pouco. Sim... Restava-lhe Mildred... (...)”⁹⁶.

O suposto lenitivo encontrado no romance com Mildred, porém, logo começaria a se mostrar abalado. Em dezembro de 1919, em uma nota em *Para Todos* comentava-se: “Consta que o casal Charles Chaplin – Mildred Harris, cuja união se fez há pouco mais de ano, não vive em plena harmonia. Que haverá?”. A matéria de *Palcos e Telas* sobre a tristeza de Chaplin, terminava com o relato de uma cena de amarga ironia. Abatido pela perda do filho, Chaplin, prostrado à beira da porta de sua casa, era avistado por dois transeuntes, que comentavam entre si: “Olha ali! Aquele que está parado àquela porta é Carlitos, o rei do

⁹⁵ Para Todos, n. 43, 11 out. 1919, [p. 22].

⁹⁶ Palcos e Telas, n. 86, 13 nov. 1919, [p. 12].

riso!!!”. Como assinalado por Charles J. Maland (1989, p. 18-20), esse retrato de Chaplin condizia com a imagem que o próprio ator desejava criar para si, buscando afastar-se da vulgaridade de seu personagem nos tempos da Keystone.

Na análise de Maland (ibid., p. 24, tradução nossa), ao final do período de Chaplin na Essanay, entre fins de 1915 e o início de 1916, a sua imagem nos Estados Unidos era composta não apenas por um Carlitos mais suave e romântico dos filmes, mas também pelo retrato de um jovem ator e diretor, “sério, trabalhador, ambicioso e modesto”, com aspirações artísticas elevadas. Segundo Robinson (1984, p. 45, tradução nossa), os primeiros relatos mais precisos sobre o “sistemático e doloroso” método de filmagem de Chaplin foram publicados entre 1918 e 1920. O artista costumava filmar a mesma cena repetidas vezes, testando diversas variações para as suas ideias visuais, não se contentando facilmente com os resultados: “Chaplin rodaria 36.000 pés de filme para uma fita que acabaria com 1800 pés”.

Em julho de 1919, a revista ilustrada carioca *Eu Sei Tudo* publicou uma matéria com a seguinte chamada: “Uma visita a Charles Chaplin: o exterior e o interior de seu ‘studio’ – A legenda do milhão de ‘dollars’ – Como trabalha Carlitos”⁹⁷. Tratava-se de uma entrevista, supostamente realizada pela própria revista. O artigo não era assinado e não conseguimos identificar o seu autor, mas ele trazia uma fotografia do repórter com Chaplin (ver fig. 35).

O repórter iniciava dizendo que a primeira coisa que viu ao entrar no estúdio do artista foram os seus sapatos (grifo nosso): “um par de sapatos enormes, velhíssimos e estragadíssimos, colocados à porta de seu camarim, os famosos sapatos que um dia, provavelmente, *hão de figurar num museu de cinematografia (...)*”. Aqueles sapatos, por si só, conforme o repórter de *Eu Sei Tudo*, eram o suficiente para gerar um enredo de um filme de Carlitos. Logo em seguida, caminhando pelo estúdio, teria mais um “momento sensacional” ao entrar no camarim de Chaplin e se deparar com “sua calça e seu casaco, também rotos e andrajosos, juntamente com seu característico chapéu e sua bengala de bambu”: “É inútil dizer que fiquei profundamente impressionado, vendo de perto essas maravilhas (...)”.

Após algum tempo de espera, Chaplin chegou ao estúdio. Assim o descrevia o autor do artigo: “O homem pequenino, de cabelos anelados, que me apertou as mãos, não oferecia muita semelhança com o Carlitos das películas. Sem o hirsuto adorno no lábio superior, sem o vestuário esfarrapado, é um rapaz elegantíssimo”. Em relação aos próprios filmes, era um perfeccionista: “Com muita frequência, repete uma mesma cena, dezenas de vezes. Obedece a seu próprio critério e, certamente, não se poderia encontrar outro mais exigente”. Nessa

⁹⁷ *Eu Sei Tudo*, n. 26, jul. 1919, p. 25-28.

matéria, talvez pela primeira vez na imprensa carioca, a palavra “genial” foi utilizada para qualificar Chaplin. Ainda sobre o seu método de filmagem, lia-se (grifo nosso):

Em primeiro lugar Carlitos dirige a execução de seus próprios filmes, em vez de ter um diretor de cena, que sempre descobre meios de perder tempo. Carlitos dá as ordens, diretamente, aos fotógrafos e a seus companheiros de trabalho. Os filmes de Carlitos nunca são escritos de antemão; vão-se elaborando conforme o *genial cômico* vai imaginando os episódios que os constituem. (...)

Durante muitos dias trabalha sem a mais ligeira ideia do que vai ser o desenlace. Às vezes, são os próprios cenários que lhe sugerem ideias, e ele, imediatamente, as põe em prática, desempenhando o trabalho de pantomima repetidas vezes, antes de conseguir que os fotógrafos o cinematografem⁹⁸.

Chaplin não estava interessado em fazer muitos filmes, e assim, supostamente ganhar ainda mais dinheiro, mas em tornar as suas produções “verdadeiramente boas”. Para isso, não podia mais seguir o ritmo dos tempos da Keystone de um filme por semana. Os lucros viriam do êxito de seu trabalho. Dizia o artista ao entrevistador: “Sou um bom rapaz, porém me cansei de trabalhar para os outros ganharem. Se meus filmes são capazes de dar um milhão de dólares aos intermediários, vou fazer que esse milhão seja para mim”⁹⁹. Chaplin começou a dirigir os seus próprios filmes ainda na Keystone, em 1914, mas precisava se adequar às políticas da empresa, seguindo o padrão de lançamentos semanais determinado por Mack Sennett. Entre 1915 e 1916, dirigiu todos os filmes de seu contrato com a Essanay. Na Mutual, logo em seguida, Chaplin passou a ter ainda maior controle de sua produção, dirigindo e realizando os seus filmes através de sua empresa, a Lone Star Film Company.



CARLITOS E O AUCTOR D'ESTE ARTIGO

Fig. 35. O repórter da revista *Eu Sei Tudo* acompanhado de Charles Chaplin em seu estúdio.

⁹⁸ *Eu Sei Tudo*, n. 26, jul. 1919, p. 27.

⁹⁹ *Idem*. As observações nessa matéria são bem próximas das descrições do método de trabalho de Chaplin encontradas ao longo do estudo biográfico de David Robinson (2011). Robinson, por sua vez, tem na base de seus apontamentos sobre o assunto um artigo publicitário de meados de 1916, provavelmente redigido por Terry Ramsaye, chefe de imprensa da Mutual.

Aqui, a observação, ainda que de forma bastante pontual e limitada, de algumas considerações de Richard Dyer (1998, traduções nossas) de seu trabalho sobre as estrelas de cinema¹⁰⁰, será interessante para pensarmos a imagem estelar de Chaplin no Rio de Janeiro em fins dos anos 1910. Buscando a origem do estrelismo no cinema, Dyer, citando Richard Schickel (SHICKEL, 1974, p. 27 apud DYER 1998, p. 9) salienta que fazem parte dessa história os relatos sobre como “certos atores alcançaram graus imprescindíveis de popularidade e prosperidade quase da noite para o dia no período 1915-1920”. Conforme Richard Dyer (ibid., p. 35-36), a imagem estelar de um artista é manifestada não apenas por seus filmes, mas por “todo tipo de texto midiático” a seu respeito.

Conforme Dyer (ibid., p. 10-19) as estrelas não são apenas um “fenômeno de produção”, mas um “fenômeno de consumo”, ou seja, as estrelas só existem a partir de sua interação com as suas audiências, e são também por elas construídas. Segundo o autor, diversos estudos sobre estrelismo defendem uma “tese da manipulação”, conforme a qual os consumidores não têm poder ou autonomia diante dos produtos oferecidos pela indústria, no caso, filmes e seus artistas. Os produtores e os publicistas dos estúdios teriam, de acordo com essa tese, o total controle de seus textos (ibid., p. 12).

Para Dyer, porém, a produção e a circulação dos significados desses produtos é algo que foge ao controle dos estúdios. Em nosso trabalho, acreditamos que a imagem estelar de Chaplin no Rio de Janeiro não foi a mesma de Los Angeles ou de Nova Iorque, por exemplo, ainda que tenha sido certamente influenciada pelos materiais publicitários que vinham dos estúdios matrizes e das revistas norte-americanas. Também foi diferente a promoção local de seus filmes e a ordem em que foram lançados. E, ainda que tenhamos poucas informações precisas a respeito, foi distinta a recepção do público. Segundo Dyer, o estrelismo não é meramente textual, mas intertextual e contextual. Charles J. Maland (1989, p. xv, tradução nossa), resumindo a noção de estrelismo proposta por Dyer, argumenta:

A noção de estrelismo, conforme as observações de Dyer em *Stars*, sua excelente investigação sobre o estrelismo, pode ser examinada a partir de duas diferentes, ainda que relacionadas, perspectivas. Uma abordagem ideológica ou sociológica concentra-se no estrelismo enquanto uma característica dominante e provavelmente sintomática da sociedade moderna. Uma abordagem textual ou semiótica concentra-se no estrelismo enquanto uma parte da forma que os filmes criam significado. As duas abordagens, Dyer argumenta, são interdependentes. Pode-se compreender o alcance social das estrelas apenas se a pessoa entender como o sentido ou a significação dessas estrelas é realizado em filmes (e em jornais, revistas, anúncios e outros textos da mídia que divulgam ou comentam sobre elas). Reciprocamente, uma vez que todos os textos são criados em contextos, e

¹⁰⁰ O estudo de Dyer foi publicado pela primeira vez em 1979. Utilizamos aqui sua segunda edição, de 1998.

uma vez que a imagem de uma estrela muda ao longo do tempo, a abordagem textual para o estudo do estrelismo deve ser informada por uma abordagem contextual sensível à mudança histórica.

Baseado no estudo de Dyer (1998, p. 60-63), Maland (1989, p. xv) elenca os seguintes aparatos formando o “todo tipo de texto midiático” envolvido na criação e na sustentação das estrelas em uma determinada cultura, tendo em mente as mídias consumidas nas primeiras décadas do século XX: os filmes nos quais as estrelas aparecem; materiais promocionais sobre as estrelas e os seus filmes, desenvolvidos pelos estúdios a elas ligadas e enviados para jornais, revistas e salas de cinema; material publicitário – ou “O que a imprensa acha” de uma determinada estrela; e críticas e comentários sobre as estrelas e os seus filmes publicados na imprensa diária, ou em periódicos especializados, mais ou menos independentes da imagem que os estúdios buscam construir e assegurar para as suas estrelas¹⁰¹.

No Rio de Janeiro, conforme Hernani Heffner (2011, p. 10), na virada dos anos 1910 para os anos 1920, a “consolidação do espetáculo cinematográfico como lazer de massas começou a despertar a atenção das grandes casas editoras que, em geral, vinham dedicando espaços relativamente pequenos e inconstantes ao cinema em suas publicações”. Em revistas como *Para Todos* e *Palcos e Telas*, como vimos, a carreira profissional e a vida pessoal de Chaplin, entre outros artistas de cinema, passou a ganhar destaque, tanto através de editoriais e matérias de produção própria, quanto de traduções de artigos de periódicos estrangeiros.

Nessas revistas, em fins dos anos 1910, o termo “estrela” já vinha sendo utilizado para se referir aos artistas de cinema. Em uma de suas definições para “estrelismo”, Dyer (1998, p. 36, traduções nossas) diz: “O estrelismo é uma imagem da forma como as estrelas vivem. Na maioria das vezes, esse estilo de vida generalizado é o cenário estabelecido para a personalidade específica da estrela e os detalhes e eventos da vida dele/dela”. Esse cenário ajudaria a distinguir as estrelas de seus personagens, ainda que “os papéis e/ou performances de uma estrela em um filme fossem tomados como reveladores da personalidade da estrela” (ibid., p. 20). Dyer (ibid., p. 97) salienta porém que, afinal, as personalidades dos artistas eram também construções, conhecidas somente a partir de textos midiáticos. Essas tensões entre personagem e artistas ficariam mais acirradas na imprensa carioca em relação a Chaplin e Carlitos nos anos 1920. Em fins da década de 1910, porém, a imagem estelar de Chaplin no Rio de Janeiro já se tornava mais complexa.

¹⁰¹ Vale salientar que não seguimos neste trabalho a distinção que Dyer (1998, p. 60-61) faz entre material promocional e material publicitário. Usamos “promoção” para qualquer material de cunho publicitário, tendo ou não tendo sido gerado diretamente pelos estúdios produtores ou pelas matrizes das distribuidoras dos filmes.

O quadro geral do estrelismo, para Dyer (ibid., p. 36), é organizado em torno de temas como “consumo, sucesso e vulgaridade”. Além desses três temas, são constantes nas imagens das estrelas os tópicos “amor”, “casamento” e “sexo”. Como indica o autor (ibid., p. 42-43), um dos “mitos” relacionados às estrelas de cinema é o do sucesso, amplamente ancorado no ideal do Sonho Americano, “orquestrando diversos elementos contraditórios”: “qualquer um” pode alcançar o estrelato, mas apenas se demonstrar ser talentoso ou “especial” de alguma forma, tiver sorte, e “trabalhar duro”, se portando como um profissional. “O estrelismo como um todo sugere que esses quatro pontos são verdadeiros” enquanto chaves para o sucesso. Conforme o autor, as estrelas sempre são “o mais alguma-coisa-ou-outra do mundo”.

Na imprensa carioca, em 1919, a imagem de Chaplin estava envolta por todos esses elementos. Matérias biográficas publicadas até então, como já destacamos ao longo deste estudo, destacavam sua origem humilde como “palhaço de circo”, sua sorte ao ser contratado pela Keystone, o desabrochar de seu talento quase mágico ao se transformar em Carlitos, sua obstinação em sempre melhorar a si mesmo e ao seu trabalho, sendo sério enquanto diretor, e reservado em sua vida pessoal. Os superlativos faziam parte de seus atributos. Ele era não apenas o cômico mais engraçado de todos, mas também o artista mais bem pago do mundo.

O personagem de Chaplin era “sempre o mesmo”, ainda que em constante e gradual transformação em suas dimensões particulares e motivações¹⁰². Conforme Dyer (ibid., p. 98), “tentativas das estrelas em mudar podem ir de encontro a fracassos na bilheteria”. Como vimos, durante o período silencioso, segundo a imprensa, em seus filmes, Chaplin estaria fadado a ser sempre Carlitos. Por outro lado, essa repetição pode ter sido um dos motivos do apelo de Carlitos para as audiências. Assim observa Dyer (idem, grifo do texto): “Isso é provavelmente melhor explicado considerando as aparições das estrelas como sequenciais. (...) Porque as estrelas estão sempre aparecendo em diferentes histórias e cenários, *elas* precisam permanecer praticamente os mesmos a fim de permitirem reconhecimento e identificação”. No caso de Chaplin, em sua maquiagem e em seu figurino, ele permaneceu estritamente o mesmo em quase todos os seus filmes, desde os tempos da Keystone.



Fig. 36. Chaplin posando como Carlitos, e Chaplin descaracterizado. *Para Todos*, dezembro de 1919.

¹⁰² Para uma ampla discussão sobre os conceitos de “personagem” (*character*) ver Dyer (1998, p. 89-131).

Poderíamos arriscar que, já em fins dos anos 1910, para o público e para a imprensa carioca, aquele bigodinho e aquele figurino, de certa forma *eram* Carlitos. Em 1919 a promoção do personagem de Chaplin atendia elementos básicos elencados por Dyer (1998, p. 109-113) necessários para que a audiência formasse uma presciência sobre um personagem. Conheciam o seu nome desde 1915, com a adoção de “Carlito” nos filmes do Parisiense. A sua aparência, como já salientamos, já era bem conhecida do público, e até mesmo extrapolava Chaplin, ainda que o artista fosse tido como o Carlitos “original”. Além da aparência, ou seja, de sua maquiagem e figurino, Carlitos *era* o seu gestual: o seu andar com os pés voltados para fora, o balançar de sua bengala, os seus rodopios inesperados, e, com a chegada dos filmes da Essanay, um sorriso encabulado, com o dedo entre os dedos, os ombros levantados e os olhos apertados.

Como já salientado anteriormente neste estudo, Charles J. Maland (1989, p. 9), baseado em Richard Dyer, afirma que um artista de cinema só se torna uma estrela quando a imprensa e o público passam a se interessar não apenas pelo personagem da tela, mas também pela pessoa que o interpreta. No final da década de 1910 o nome Charles Chaplin passou a fazer parte da promoção dos filmes de Carlitos, e também a figurar com frequência nas páginas das revistas que se dedicavam a tratar sobre cinema. Em maio de 1918, por exemplo, *Palcos e Telas* trazia o cronograma de atividades diárias de Chaplin. Um ciclo que se iniciava às 7 horas da manhã, para ser fechado às 23h30min, a não ser quando o artista despertava às 3 horas da madrugada, para tomar nota de alguma ideia sugerida por “um extravagante sonho”.

O material parecia inspirado por um artigo de meados de 1916, provavelmente redigido por Terry Ramsaye, chefe de imprensa da Mutual, e comentado e reproduzido na íntegra por David Robinson (2011, p. 204-208)¹⁰³. Na matéria de *Palcos e Telas*, era informado que às 9h30min, um motorista particular apanhava Chaplin no clube onde o artista residia em Los Angeles, “e em seguida miss Purviance em caminho para o estúdio”. Conforme Robinson (2011, p. 208), Chaplin e Edna costumavam ser vistos juntos em jantares, e iam juntos de carro até os estúdios Lone Star para ensaios e filmagens. Porém, isso era omitido, “com delicadeza”, na versão original do artigo de Ramsaye sobre o cotidiano do artista: “Durante os anos em que ficou na Mutual, o relacionamento com Edna foi conduzido com a máxima discrição”.

Essa vontade implícita da imprensa carioca de adicionar uma dose de romance ao cotidiano de Chaplin foi suprida a partir de 1919, com as notícias de seu casamento com

¹⁰³ *Palcos e Telas*, n. 11, 30 maio 1918, [p. 2]. Sobre o artigo de Ramsaye, é o mesmo que citamos anteriormente em nota sobre matéria publicada em *Para Todos* acerca dos métodos de trabalho de Chaplin.

Mildred Harris. Segundo Richard Dyer (1998, p. 46, tradução nossa), o amor é um tema central nas revistas dedicadas aos fãs de cinema: “O amor então deixa de ser uma questão de relações físicas e práticas e torna-se uma experiência metafísica”. Dyer sugere que, ainda que essa visão metafísica do amor fosse promovida nos filmes norte-americanos e também em artigos nas revistas de cinema, nesses periódicos, porém, “o que emerge com muito mais força (...) é uma preocupação com os *problemas* do amor” (grifo do texto).

Mais uma vez, a imagem estelar específica de Charles Chaplin se encaixa nessa característica geral do estrelismo. Na imprensa carioca, a narrativa sobre o seu relacionamento com Mildred foi pontuada de complicações, da morte do filho logo no início do casamento, aos problemas entre marido e esposa nos primeiros anos da década de 1920. Dessa narrativa emergiu um Chaplin envolvido em tristeza. No Rio de Janeiro, apenas nos anos 1920, com a introdução no circuito exibidor dos filmes da Mutual e da First National, esse Charles Chaplin melancólico seria complementado mais perceptivelmente por um Carlitos propenso a se relacionar romanticamente com as mocinhas de Edna Purviance, a sofrer por desilusões amorosas, geralmente atribulado por situações envolvendo conflitos de classe.

No Rio de Janeiro, esse Carlitos havia sido pouco explorado nos anos 1910, e mesmo os seus filmes pela Essanay lançados nos cinemas eram anunciados como produções da Keystone. É possível que as matérias tratando da faceta romântica e melancólica de Chaplin em alguma medida tenham antecipado a percepção de um refinamento desse artista, mas o que o público carioca conhecia amplamente era o popular e vulgar Carlitos da Keystone.

Desde o último dia de março de 1919, Claude Darlot manteve regularmente comédias de Carlitos nos programas do Palais e do Parisiense. Em sua maioria ou totalidade, os filmes de Chaplin em cartaz nos cinemas administrados por Darlot em 1919 foram produções da Keystone. A Agência Geral Cinematográfica anunciava que somente o Palais “pode oferecer ao mundo infantil carioca, os filmes que lhes agrada”, pois detinha a exclusividade das produções de Carlitos e de Chico Boia.

Foram lançados ou relançados por Darlot em 1919, conforme o *Correio da Manhã*:, os seguintes filmes de Chaplin: em março-abril, *Carlito na rosca* (*Dough and Dynamite*, Keystone, 1914); em abril, *Dois casais encrencados* (*Mabel's Married Life*, Keystone, 1914); em abril-maio, *Dois heróis* (*The Knock-Out*, Keystone, 1914); em junho, *Carlito e Chico Boia na farra* (*The Rounders*, Keystone, 1914); em julho, *Carlito sonhando* (*His Prehistoric Past*, Keystone, 1914); em agosto, *Carlito no cinema* (talvez *His New Job*, Essanay, 1915, ou alguma fita similar da Keystone); em setembro, *Músicos vagabundos* (*His Musical Career*,

Keystone, 1914); em outubro-novembro, *Carlito na contrarregra* (*The Property Man*, Keystone, 1914); e em dezembro, *Uma noite na farra* (*A Night Out*, Essanay, 1915, ou reprise de *The Rounders*), e *Bobote em apuros* (*Caught in a Cabaret*, Keystone, 1914).

Ao longo desse ano, as fitas de Carlitos, conforme os anúncios publicados no *Correio da Manhã*, depois de projetadas no Palais e no Parisiense, passaram ainda pelos cinemas Paris, Ideal e Guarani, no centro da cidade; América, Velo e Mattoso, na Tijuca; Smart e Boulevard, em Vila Isabel; Modelo, do Riachuelo; e Americano, de Copacabana. As comédias de Chaplin da série Essanay lançadas pelo Cinema Central também foram exibidas em algumas dessas salas. O recorte a partir do *Correio da Manhã* nos dá uma amostra apenas dos principais cinemas da cidade, aqueles que tinham condições de pagar pela publicação de seus programas nas páginas do jornal. Funcionavam então 80 salas de cinema no Rio de Janeiro (GONZAGA, 1996, p. 337). Somando as salas que anunciavam os seus programas regularmente na imprensa, provavelmente não chegaríamos nem à metade desse montante.

Tendo como base apenas as salas que anunciavam no *Correio da Manhã*, calculamos um total de aproximadamente 140 dias com filmes de Chaplin nos programas dos cinemas da cidade em 1919. Para o ano anterior, contamos 55 dias. Esse *boom* de exibições e lançamentos de comédias com Carlitos atingiria o seu ápice no Rio de Janeiro em 1920.

3. CARLITOS, “UM SENTIMENTAL PROFUNDO”: Chaplin conquista o circuito exibidor e a crítica cinematográfica carioca (1920-1922)

Em fins de janeiro de 1919, *Palcos e Telas* lançou um “concurso de popularidade” para saber quais eram “os atores e as atrizes de teatro e de cinema mais populares no Brasil” naquele momento. Eram quatro as categorias para votação dos leitores: melhor ator e melhor atriz de teatro; e melhor ator e melhor atriz de cinema¹. Na última contagem de votos, realizada em 10 de março, Charles Chaplin contava com apenas um voto, na categoria “ator de cinema”, muito distante dos galãs que figuravam entre os primeiros colocados².

Em setembro de 1919, foi a vez de *Para Todos* lançar o seu primeiro “concurso cinematográfico”. O intuito era apurar “quais são verdadeiramente as estrelas e os *estrelas* (sic) cinematográficos favoritos do público”. Das “gentis leitoras”, a revista queria saber “qual o mais belo ator de cinema”, “qual o que melhor representa”, e “qual o mais elegante”. Já dos leitores, “qual a mais bela atriz”, “qual a que melhor representa”, e “qual a que melhor se traja”³. Passados dez dias desde a abertura do concurso, entre as cartas justificando as escolhas dos leitores, constava o apelo de um rapaz de nome Mário Certo: “Para mim o mais belo e que melhor representa é Carlito, Charles Chaplin, que não vejo figurar na votação com grande desgosto. O cinema deve ser a escola da alegria. É o meu candidato.” Quando da publicação da carta, o nome de Chaplin sequer figurava nas listas dos artistas concorrentes, estando em posição indefinida, entre os “outros com menos de 100 votos”⁴.

Para a infelicidade do admirador de Carlitos, ao final da votação, cujo resultado foi divulgado no dia 10 de janeiro de 1920, o seu escolhido não figurava na lista de artistas com até mil votos, ficando entre os “outros” participantes, sem divulgação do número exato de indicações recebidas. O envolvimento dos leitores nessa enquete foi maior do que no concurso de *Palcos e Telas*, mas, entre os mais votados, constavam alguns dos mesmos artistas, e Chaplin, mais uma vez, ficou de fora da disputa pelas primeiras colocações⁵.

¹ *Palcos e Telas*, n. 45, 30 jan 1919, [p. 7].

² *Palcos e Telas*, n. 52, 21 mar. 1919, [p. 19]. William Farnum, com 304 votos; George Walsh, com 290; e Charlie Ray, com 218.

³ *Para Todos*, n. 40, 20 set. 1919, [p. 29]. Essa divisão das categorias pensando o gênero dos votantes não foi seguida pelos leitores e leitoras: as moças escolheram as suas atrizes, e os rapazes, os seus atores favoritos.

⁴ *Para Todos*, n. 45, 25 out. 1919, [p. 27].

⁵ *Para Todos*, n. 56, 10 jan. 1920, [p. 27]. Os vencedores foram os seguintes. Como mais “mais bela atriz de cinema”, Norma Talmadge, com 1871 votos, seguida por Dorothy Dalton, 1695, e Mae Murray, 1581 votos. Norma Talmadge também foi escolhida como “a que melhor representa”, com 1825 votos, seguida por Pearl White, 1303, e Mary Pickford, 1293. Entre os atores, nas categorias “mais belo” e “mais elegante”, Wallace Reid, com, respectivamente, 1558 e 1315 votos. William Farnum foi escolhido como sendo “o que melhor representa”, com 1465 votos.

Um novo concurso foi lançado por *Para Todos* logo em seguida. Dessa vez, as categorias eram apenas duas, escapando das ambiguidades do concurso anterior: “Qual o seu ator favorito? Por que?” e “Qual a artista de sua predileção? Por que?”. Resultados divulgados em meados de maio, os mesmos nomes se repetiam, e a participação dos leitores aumentava. Entre os atores masculinos, o 12º colocado, contava com 925 votos, não constando informações sobre os demais concorrentes⁶. A última vez em que Chaplin apareceu na lista foi na contagem publicada a 10 de abril, em 26º lugar, empatado com diversos outros artistas, com 50 votos⁷. Como justificativa de voto de um leitor do Rio de Janeiro, identificado como J.R., lia-se: “Nossos votos são para Carlito. Podem dizer que é um palhaço. Quem reparar bem no seu trabalho verá que o mais fino humorista raro conseguirá os efeitos cômicos que ele consegue com tanta simplicidade de meios”⁸.

No final da década de 1910, dificilmente alguém no Rio de Janeiro, caso se interessasse por cinema, desconheceria Carlitos. A presença do personagem nos palcos e nas telas entre 1918 e 1919, como vimos, foi regular. E aqueles que liam as revistas voltadas à “arte muda”, começavam a conhecer não apenas o personagem do bigodinho, bengala, chapéu e andar engraçado, mas também o artista por trás daquela maquiagem e daquele figurino. O que explicaria então, os poucos votos recebidos por Chaplin nos concursos organizados em *Palcos e Telas* e em *Para Todos* entre março de 1919 e maio de 1920?

Nesses concursos as categorias geralmente suscitavam que os votantes se valessem de conceitos como “beleza” e “elegância” em suas escolhas. As categorias restringiam o horizonte de opções dos leitores, repetindo-se os mesmos resultados ao final, figurando entre os vencedores aqueles que eram as mocinhas e os heróis galãs do cinema norte-americano de então. Charles Chaplin não era um galã, apesar de seu “belo sorriso”, e dos relatos sobre a sua vida amorosa com Mildred Harris. Mesmo o Carlitos dos filmes da Essanay e da Mutual, com sua dimensão romântica, era ainda um vagabundo desajeitado e frágil, com suas roupas de medidas desproporcionais. E o Carlitos da Keystone era ainda mais distante dos mocinhos dos filmes de aventura e dos faroestes, geralmente um bêbado, invasivo, e “bizarro”⁹.

Quando as categorias pareciam mais simples, como no caso do segundo concurso de *Para Todos*, poderíamos arriscar que talvez um preconceito em relação a atores cômicos os mativessem afastados do pódio quando o público pensava em “melhores” atores, homens e

⁶ *Para Todos*, n. 74, 15 maio 1920, [p. 26]. William Hart (10956 votos), William Farnum (9061 votos), Wallace Reid (8856 votos); e Dorothy Dalton (7986 votos), Norma Talmadge (7481 votos), Pearl White (7318 votos).

⁷ *Para Todos*, n. 69, 10 abr. 1920, [p. 25].

⁸ *Para Todos*, n. 62, 21 fev. 1920, [p. 26].

⁹ Uma discussão sobre o “grotesco” no personagem de Charles Chaplin é empreendida em Bean (2011).

mulheres, dando preferência àqueles que atuavam em gêneros mais “sérios”, que demandariam maior comprometimento dos artistas em relação às suas performances na tela. Em setembro de 1920, em nova enquete lançada por *Palcos e Telas*, Chaplin finalmente ficaria no topo. No dia 13 de janeiro de 1921 foi divulgado o resultado final do concurso, e, com a adição da categoria “melhor cômico”, aparecia em primeiro lugar Carlitos (21.364 votos), seguido de Max Linder (14.864 votos), e Chico Boia (10.857 votos)¹⁰.

Apesar das matérias mostrando um jovem Chaplin compenetrado em seu trabalho, e melancólico na vida pessoal, e do vislumbre do mais afável Carlitos das comédias da Essanay, em fins dos anos 1910, o público e a imprensa do Rio de Janeiro, em geral, provavelmente ainda viam Charles Chaplin apenas como um cômico, talvez o melhor entre eles, mas, ainda assim, apenas um cômico.

Em março de 1919, uma nota no *Correio da Manhã* anunciava, com surpresa, o resultado de um desafio proposto nos Estados Unidos por um exibidor que se dispôs a premiar quem não desse risada em uma exibição do filme “*Armas ao ombro!*”. Tratava-se de *Shoulder arms*, de 1918, produção de Chaplin de seu contrato com a First National, ainda sem previsões de estreia no Rio de Janeiro em 1919. A dimensão trágica, e reflexiva, dessa comédia, um comentário sagaz de Chaplin sobre a Primeira Guerra Mundial, parecia ainda impensável para a imprensa carioca. Como resultado da “curiosa experiência” do exibidor norte-americano, saiu “vencedora” uma moça, Anna Veillete, que manteve-se séria durante toda a projeção do filme. Explicando-se, disse sobre Carlitos: “Rir de que, se constantemente o vejo metido em dificuldades, de que não pode sair? Ao contrário, ele me causa pena, vítima de sua constante má sorte”, terminando a sua constatação com um “Pobrezinho!”¹¹.

Entre 1920 e 1922, porém, enquanto eram lançadas na cidade as produções de Chaplin de seus contratos com a Mutual e com a First National, a imprensa especializada carioca insistiria de forma mais incisiva que havia algo a mais em Carlitos, investindo em matérias que retratavam Chaplin não apenas como o rei do riso, ídolo da criançada, ou como o romântico artista milionário, diretor obstinado, mas como um sentimental, um filósofo, e, finalmente, um ator-autor portador de um gênio artístico elevado e universal. Conforme David Robinson (1984, p. 61, tradução nossa), ao final da década de 1910:

(...) o público do mundo inteiro havia elevado Charles Chaplin a um *status* e a uma idolatria que nenhum artista em qualquer outro meio havia jamais conhecido anteriormente. Os anos 1920 veriam a consolidação de sua reputação entre os intelectuais e os críticos de todas as nações.

¹⁰ *Palcos e Telas*, n. 147, 13 jan. 1921, [p. 10].

¹¹ *Correio da Manhã*, n. 7330, 24 mar. 1919, p. 4.

3.1. Comédias da fase Mutual no Cinema Palais e a chegada das primeiras produções da série First National

O contrato de Chaplin com a Mutual Film Corporation foi iniciado em 1916, logo após o fim de seus trabalhos na Essanay. Chaplin realizou comédias sob demanda para a Mutual, através de sua produtora própria, a Lone Star Film Corporation. A Mutual funcionou como financiadora e distribuidora nos Estados Unidos dos filmes que o artista realizou até 1917. Para Maland (1989, p. 26), o grau de independência conquistado nesse período possibilitou que Chaplin fizesse os seus filmes do modo que desejava, com autonomia e mais tempo para as filmagens. Em suma, afirma o autor: “O período Mutual é claramente um período de maturação e de criatividade para Chaplin” (MALAND, 1989, p. 32, tradução nossa).

Maland (ibid., p. 29, tradução nossa) aponta essa fase como mais uma etapa do “refinamento” de Carlitos: “Durante o período Mutual Chaplin continuou a explorar as questões mais sérias em suas comédias, algo que ele havia iniciado em filmes da Essanay como *The Bank* e *Police* (...)”. Os dois filmes da Essanay citados por Maland, produções de 1915, ainda eram desconhecidos no Rio de Janeiro no início dos anos 1920. Outro aspecto do “refinamento” de Carlitos que foi desenvolvido nas comédias da Mutual foi a relação do personagem de Chaplin com as mocinhas de Edna Purviance. Maland (ibid., p. 31, tradução nossa) defende que a busca de Carlitos por amor romântico foi de suma importância para a continuidade da popularidade dos filmes de Chaplin:

Tivesse Chaplin ficado no âmbito dos pastelões da Keystone, ele nunca teria sobrevivido em Hollywood por tanto tempo: ou as audiências teriam se cansado do personagem ou Chaplin teria esgotado a centelha de criatividade pantômica que ele havia aguçado nos teatros de variedades britânicos, ou ambos. Porém, ao adicionar à comédia o elemento do amor romântico, fosse ele correspondido ou não, Chaplin tocou o âmago daquilo que tornou a arte narrativa popular durante séculos.

No Rio de Janeiro, os filmes Chaplin para a Mutual foram lançados por Claude Darlot no Cinema Palais. Como já dissemos, essas produções chegaram ao circuito carioca através de Morris Winick, o representante da Triangle. Em fins de maio de 1920, porém, conforme anúncio publicado no *Correio da Manhã*, Winick passou a Darlot os direitos de exploração dos filmes de Chaplin pela Mutual, e de ao menos duas comédias da fase Essanay, *The Bank*, intitulada provisoriamente *O Banqueiro*, e *O Granadeiro*, provavelmente *Triple Trouble*¹².

Sabemos que em 1920 os filmes importados pela agência da Triangle tinham as suas

¹² *Correio da Manhã*, n. 7762, 1 jun. 1920, p. 5.

cartelas traduzidas no Rio de Janeiro. Quando do lançamento das fitas de Carlitos da série Mutual, Vasco de Abreu ainda era o tradutor dos títulos do cômico exibidos no Palais, apelidando Edna Purviance como “Titina”, e Eric Campbell, “Grandalhão”¹³. Diferentemente do que ocorria nos lançamentos na cidade de filmes de Chaplin pela Keystone, as produções do artista da fase Mutual não foram anunciadas destacando o nome dessa marca. A promoção de filmes de Carlitos frisando a empresa para a qual Chaplin trabalhava foi uma prática retomada nos lançamentos de seus filmes pela First National Exhibitors Circuit.

O primeiro filme de Chaplin pela Mutual exibido na cidade foi *O conde* (*The Count*, 1916) lançado no Cinema Palais a 15 de março de 1920. No mesmo dia o filme entrou em cartaz também no Cinema Ideal¹⁴. Até janeiro de 1921, esse padrão foi seguido à risca, e, acompanhando a programação desses dois cinemas, a impressão que temos é a de que o Ideal, então administrado pela Empresa Manoel Pinto, tinha Darlot como fornecedor. Assim, os filmes de Chaplin da fase Mutual estreavam conjuntamente nesses dois cinemas. O *status* de lançador, contudo, ficava com o Palais. As estreias simultâneas indicam que em 1920 Darlot costumava ter em estoque ao menos duas cópias de cada filme de Carlitos¹⁵.

Em suas memórias, Pedro Nava (1973, p. 298)¹⁶ faz diversas referências a Chaplin e a Carlitos, porém, um dos mais interessantes relatos que temos em sua obra sobre a exibição de algum filme do cômico no Rio de Janeiro, é o relato sobre a sua relação com o filme *O conde*. Quando a comédia foi lançada na cidade, em março de 1920, Nava contava 16 anos de idade. A lembrança de Nava sobre essa produção o transporta aos tempos em que cursava o Colégio Pedro II. Na hora do recreio, em meio a músicas gozando os professores e os funcionários, e às escondidas, pornografia e assuntos “de safadeza”, às vezes, conversava-se sobre cinema¹⁷:

¹³ Conforme A Cena Muda, v. 25, n. 2, 9 jan. 1945, p. 16-17; e Cinearte, n. 459, 15 mar. 1937, p. 4. Ver também anúncio do Cinema Palais publicado em: Correio da Manhã, n. 7789, 28 jun. 1920, p. 10.

¹⁴ Correio da Manhã, n. 7685, 15 mar. 1920, p. 5 e 12. *O conde* ficou em cartaz no Palais entre os dias 15 e 21 de março, e no Ideal, do dia 15 ao dia 17 de março, reprisado no final de semana, entre os dias 19 e 21 de março.

¹⁵ Segundo Dam Kamin (2008, p. 178-179, tradução nossa), a partir de 1916 Chaplin passou a filmar simultaneamente com duas câmeras posicionadas lado a lado. Kamin afirma que, por conta grande popularidade dos filmes de Chaplin, no período Mutual eram feitas centenas de cópias para as suas comédias, “então, em alguns casos três ou até quatro versões dos filmes eram preparadas, utilizando alternadamente as melhores tomadas de cada uma das duas câmeras”. O negativo montado da “câmera A” seria usado para gerar as cópias destinadas ao circuito norte-americano, e o da “câmera B” seria enviado para a Europa, geralmente Londres, onde ganharia intertítulos traduzidos e adaptados, gerando outras cópias, essas distribuídas pelos países da Europa.

¹⁶ Citado a partir da compilação gentilmente organizada por Carlos Roberto de Souza. Como já salientado pelo pesquisador em suas anotações, não constam informações em *Palácios e Poeiras* sobre um Cinema Metrôpole na Rua do Matoso. Também não foram encontradas referências a um filme intitulado *Suborno ou Os Defraudadores do povo* em edições dos anos 1910 e 1920 de periódicos cariocas.

¹⁷ Nas escolas do Rio de Janeiro, apontar alunos como fãs de determinados artistas ou até mesmo como semelhantes fisicamente com figuras do cinema, talvez fosse uma brincadeira comum entre jovens e crianças no início dos anos 1920. A revista *O Tico-Tico* contava com uma coluna intitulada “Na berlinda”. As listas com os nomes daqueles que estavam “dando o que falar” eram enviadas pelos leitores. Para as crianças, os motivos para

Eu falava tanto em Carlito e seu filme *O Conde*, quanto o Sílvio de Carvalho numa maravilha vista no Metrópole, o cinema de Matoso esquina da Praça da Bandeira, filme chamado *Suborno ou Os Defraudadores do povo*. Saturamos de tal modo com esse assunto que acabamos apelidados eu, de *Conde* e o De Carvalho de *Defraudador*.

Depois de *O conde*, no início de abril, o Cinema Palais lançou mais um filme da série Mutual: *Carlitos sai do xadrez* (*The Adventurer*, 1917). Intitulado *Carlitos dá o fora do xadrez*, no Ideal. Essa diferença entre os títulos de exibição dos filmes de Carlitos foi característica no período em que constaram simultaneamente nos programas do Ideal e do Palais. Não sabemos se as diferenças se estendiam às cartelas dos filmes, ou se ficavam limitadas aos anúncios publicados no *Correio da Manhã*. O anúncio do Palais trazia uma breve descrição do filme:

Ele desta vez foge do xadrez por vias subterrâneas, e sua figura pitoresca surge à flor da terra, provocando a seriedade alheia! Carlitos sai do xadrez – Uma pochade muitas vezes superior ao Conde, em que Carlitos, com os infundáveis recursos, chega a ser Comendador! Mas um sorvete cai-lhe nas mãos como uma fatalidade e faz Carlitos perder a linha!... Quem viu o Conde não poderá deixar de ver o querido cômico, nesta estupenda criação.¹⁸

The Adventurer foi o último filme de Chaplin para a Mutual. O filme foi exibido no Palais entre os dias 5 e 11 de abril, e no Ideal, de 5 a 7 de abril, sendo reprisado em matinê no domingo, dia 11. Darlot também programou reexibições da comédia no Parisiense na semana seguinte, sábado e domingo, 17 e 18 de abril, e no último sábado do mês, dia 24¹⁹.

Em sua edição de 17 de abril de 1920, o caderno “Cinema Para Todos” trazia um editorial assinado pelo “Operador” (provavelmente Mário Behring), tratando sobre os programas das salas de exibição do Rio de Janeiro. Na análise do cronista, era digno de destaque o sucesso obtido pelos dois filmes de Chaplin da fase Mutual lançados no Palais até aquele momento, “se bem não sejam as últimas produções do celebrado cômico ianque”.

Ainda sobre *Carlitos sai do xadrez*, no mesmo número de *Para Todos*, na seção “Os filmes da semana”, que avaliava os programas em cartaz nos cinemas da cidade, para além da cotação positiva dada ao filme de Chaplin (um “Bom”²⁰), o “Operador n. 3” comentava:

se estar na berlinda eram amplos, e às vezes até mesmo elogiosos. Em suma, não era preciso muito para que alguém se tornasse alvo da turma da escola ou do bairro. Nas listas enviadas para O Tico-Tico por vezes apareciam meninos que estavam “dando o que falar” porque gostavam de Carlitos, ou porque eram Carlitos, isso é, por gostarem de imitar os trejeitos do personagem. Ver lista na qual um aluno, ou uma aluna, relacionava seus colegas de classe a 17 artistas de cinema, entre eles, Carlitos. O Tico-Tico, n. 788, 10 nov. 1920, [p. 6].

¹⁸ Correio da Manhã, n. 7705, 4 abr. 1920, p. 5.

¹⁹ No domingo, 25 de abril, Darlot reprisou no Parisiense outra comédia de Carlitos, *Músicos Vagabundos* (*His Musical Career*, Keystone, 1914), lançada no Palais em setembro de 1919.

²⁰ As cotações em “Cinema Para Todos” eram então: “Bom”, “Quase bom”, “Sofrível” e “Medíocre”.

E agora, fechando estas notas ligeiras, sobre os filmes da semana, devemos lembrar o sucesso ruidoso que Charles Chaplin acaba de fazer nos últimos filmes em que se tem exibido, no Palais.

Ainda no último “Carlitos sai do xadrez” foi extraordinária a concorrência que o interessante artista levou ao cinema.

E, acreditamos que foi Charles Chaplin o grande sucesso da semana.

Pelo menos era nele que se falava.²¹

Em outras ocasiões em “Cinema Para Todos” não faltariam palavras duras e críticas negativas aos programas do Palais e ao seu administrador, Claude Darlot; assim, a análise feita do sucesso dos filmes de Chaplin nesse cinema poderia ser tomada como possivelmente isenta, e não como uma nota emitida a pedido do próprio exibidor, com caráter promocional, como costumava acontecer, por exemplo, nas páginas do *Correio da Manhã*. Para o faroeste com o *cowboy* William Desmond exibido no Palais no mesmo programa em que aparecia *Carlitos sai do xadrez*, constava a seguinte cotação em “Cinema Para Todos”: “Sofrível”.

Até setembro de 1920 foram lançados no Palais, entrando em cartaz simultaneamente no Ideal, mais sete filmes de Carlitos da fase Mutual. Exceto por *O imigrante* (*The Immigrant*, Mutual, 1917), lançado em maio, e considerado um filme “Quase bom”, as comédias dessa série avaliadas em “Cinema Para Todos” ao longo de 1920 receberam cotações favoráveis²². Em junho, quando da estreia de *Carlito vai patinar* (*The Rink*, 1916), a fita ganhou um “Bom” na avaliação da seção cinematográfica de *Para Todos*²³. Além disso, comentava-se que, entre os quatro filmes cômicos que complementavam os programas dos cinemas da Avenida Rio Branco na semana de 7 a 13 de junho, o filme de Chaplin, no Palais, foi “o mais aplaudido”²⁴. Em julho, apesar da avaliação positiva para o filme *O guarda noturno* (*Easy Street*, Mutual, 1917), um “6” (que substituíam a cotação “Bom”)²⁵, a crônica de “Cinema Para Todos” fazia a sua ressalva aos programas de Darlot, comentando:

Dos filmes que ainda merecem algum comentário só resta “O guarda noturno”, de Charles Chaplin, no Palais.

Carlitos tem feito ultimamente a fortuna desse cinema.

E, a empresa, defendida pelo extraordinário excêntrico, atira ao público as velhas produções que o museu cinematográfico do Sr. Darlot conserva

²¹ Para Todos, n. 70, 17 abr. 1920, [p. 28].

²² Para Todos, n. 75, 22 maio 1920, [p. 23]. Exibido no Palais entre os dias 10 e 16 de maio.

²³ O filme foi exibido no Palais entre os dias 7 e 13 de junho, e reprisado em matinê infantil no domingo 20 de junho. No Ideal foi exibido com o título *Carlitos patinador*. Em 1916, o imitador Carlito Patinador se apresentou no Rio de Janeiro pela primeira vez alguns meses antes de Chaplin realizar o filme *The Rink*.

²⁴ Para Todos, n. 79, 19 jun. 1920, [p. 29]. Eram as seguintes as outras comédias em cartaz nos cinemas da Avenida Rio Branco na ocasião: no Cinema Avenida, *Querer é poder*, com Chico Boia; no Pathé, *Aventuras de um alfaiate*, comédia da Fox Sunshine Comedies; e no Parisiense, *Tudo por amor*, fita da Keystone. Os três filmes receberam a cotação “Sofrível” em “Cinema Para Todos”.

²⁵ As novas cotações em “Cinema Para Todos” iam de “1” a “12”, sendo o “1” equivalente ao “mediocre”; o “6” equivalente ao “bom”; e o “12”, uma nova apreciação, significando que se tratava de um filme qualidade “extra”.

avaramente há longo tempo...²⁶

A análise de “Cinema Para Todos” nos dá a entender que àquela altura, em meados de 1920, o principal atrativo dos programas do Palais não eram os seus dramas, mas as comédias de Carlitos, que seriam uma das maiores fontes de renda dessa sala de exibição. A reprimenda em relação às “velhas produções” exploradas por Darlot talvez fosse concernente também aos filmes de Chaplin. Pelo que conseguimos verificar, os dramas exibidos no Palais em 1920 costumavam ser produções de 1916-1919. Já os filmes de Chaplin pela Mutual, como já informamos, eram de 1916-1917. Assim, é provável que essas fitas de Carlitos, apesar de inéditas no Rio de Janeiro, estivessem entre as mais “velhas” exibidas no Palais em 1920²⁷.

O desagrado de “Cinema Para Todos” não era fortuito. Ainda que as comédias de Carlitos da fase Mutual estivessem aparentemente satisfazendo o público carioca, recebendo boas cotações na imprensa especializada e brindando a bilheteria do Palais, os cronistas de *Para Todos* ansiavam pelas produções de Chaplin de seu contrato com a First National.

Desde o início de 1920 vinha sendo anunciada na imprensa carioca, e acompanhada de perto por *Palcos e Telas* e pela seção cinematográfica de *Para Todos*, a chegada de um representante da First National no Rio de Janeiro. Os relatos sobre a chegada do agente Roberto Natalini e de sua inserção entre os distribuidores e exibidores locais são por vezes confusos, quando colocados no contexto maior das disputas do setor no início dos anos 1920, e, aqui, iremos nos deter no papel de Natalini como introdutor na cidade dos primeiros filmes de Chaplin da fase First National, aqueles de seu contrato de “um milhão de dólares”.



Fig. 37. O representante da *First National* na América do Sul, Roberto Natalini, c. 1920.

²⁶ *Para Todos*, n. 84, 24 jul. 1920, [p. 17].

²⁷ Em 1920 o Cinema Palais exibiu ainda duas comédias de Chaplin da fase Keystone, de 1914: *Carlito na contrarregra* (*The Property Man*), em janeiro, e *Carlito banca o tirano* (*Mabel at the Wheel*), em junho.

Palcos e Telas e “Cinema Para Todos” relataram com interesse os passos de Natalini no Rio de Janeiro. Em fevereiro era anunciada pelo “Operador n. 2”, a partir de matéria do jornal *A Noite*, a formação de um “truste” cinematográfico “com o fito de impedir os negócios que intentava realizar no Brasil o Sr. Roberto Natalini, um dos maiorais desse gênero de comércio na República Argentina”²⁸. O truste em questão era a Junta dos Importadores, cuja formação e importância para o meio exibidor carioca já foi esboçada por Alice Gonzaga (1996, p. 119-127). Em *Palácios e Poeiras*, porém, Natalini é ignorado, permanecendo obscura a sua atuação no circuito carioca, salvo referências mínimas em trechos do livro.

Conforme Roberto Natalini em fevereiro de 1920, seria de exclusividade de sua empresa a exibição e a comercialização no Brasil dos filmes da First National, entre eles, “os quatro filmes de Charles Chaplin (Carlito), que custaram mil contos cada um e os quatro de Mary Pickford pagos por igual preço”. Segundo “Cinema Para Todos”, naquele momento cópias de “Uma vida de cachorro” e “Armas ao ombro”, “duas verdadeiras obras primas de humorismo”, já se achavam no Rio de Janeiro²⁹. Constava que para cada filme da empresa de Natalini “(...) virá uma cópia especial com as legendas em português, para o Brasil (...)”³⁰.

Nas páginas da revista *Cine-Mundial* o perfil que se traçava do “italo-argentino”³¹ Roberto Natalini era o de uma personalidade de destaque no meio cinematográfico sul-americano. Em 1920, já acumulava uma década nos negócios de cinema, tendo começado em Montevideú, fundando empresa com seu nome. Logo conseguiria concessão de exclusividade na exploração dos filmes da First National na Argentina, Uruguai e Paraguai, iniciando os seus trabalhos com a fita de Chaplin “*Vida de perro*” (*A Dog's Life*). Além dos escritórios centrais em Montevideú e em Buenos Aires, teve sucursais em Rosário de Santa Fé (Rosário, Argentina), Tucumán (Argentina) e Córdoba (Argentina), a partir das quais distribuía os seus filmes para as cidades de interior. Em 1920 instalou, finalmente, uma central no Rio de Janeiro, escritório na Rua Chile (Rua da Ajuda), número 7, Centro; e uma sucursal em São Paulo, à Rua Paulo Sousa, 86³².

No Rio de Janeiro, Natalini iniciou os seus trabalhos associando-se a um obscuro Luiz Sica (ou Sicca), formando a Empresa Artística Cinematográfica Natalini & Sica. Se não conseguisse um cinema na Avenida Rio Branco, Natalini arrendaria um teatro, e nele exibiria os seus filmes por conta própria. Essa possibilidade inicialmente foi descartada, e, durante a

²⁸ Para Todos, n. 60, 7 fev. 1920, [p. 22].

²⁹ Natalini teria atuado em 1920 também em São Paulo. Conforme *Palcos e Telas*, n. 99, 12 fev. 1920, [p. 3].

³⁰ Para Todos, n. 60, 7 fev. 1920, [p. 22].

³¹ Em Para Todos, n. 61, 14 fev. 1920, [p. 21], Natalini é identificado como “o empresário italo-argentino”.

³² *Cine-Mundial*, v. 5, jan. 1920, p. 119.

primeira semana de fevereiro de 1920, correu a notícia de que os seus filmes seriam exibidos no Cinema Central, em acordo estabelecido com Gustavo Pinfildi. Natalini, porém, recuou, e retomou o seu plano inicial. “Cinema Para Todos” comentou: “(...) com a surpresa nossa, o Sr. Roberto Natalini fez ao público uma declaração de que ele próprio iria exhibir, no Teatro Phenix [que removeu o “Cassino” de seu nome], as fitas de sua propriedade exclusiva”³³.

Conforme “Cinema Para Todos”, Natalini havia adquirido diretamente em Nova Iorque, “por grande preço”, os filmes que oferecia na América do Sul. No Brasil, a intenção de Natalini era passar a exclusividade sobre essas produções a qualquer exibidor que se mostrasse interessado. O agente chegou ao Rio de Janeiro em dezembro de 1919, mas, a exemplo do que ocorreu com Pinfildi, as negociações com os exibidores locais inicialmente foram malogradas³⁴. Além das produções pela First National de Charles Chaplin e Mary Pickford, o “novo importador” prometia filmes de outras fábricas, incluindo produções de Griffith, e de “fábricas italianas e francesas”. *Palcos e Telas* previa que os preços das sessões no Phenix seriam “especiais” e “muito altos”, dado o custo elevado das produções, “salvo a se tratar de fitas usadas, já gastas por uma larga exploração na Argentina”³⁵.

Em fins de março, “Cinema Para Todos” anunciava o início do “ano cinematográfico” de 1920 no Rio de Janeiro, passado o período de carnaval. O destaque entre as estreias previstas para o circuito carioca eram as produções de exclusividade de Natalini. Na mesma edição, constava uma lista com os melhores filmes norte-americanos do ano anterior, 1919, segundo as “notícias da imprensa e pelas críticas dos profissionais” de periódicos estrangeiros: *Broken Blossoms* (D. W. Griffith Productions e United Artists), com Lillian Gish; *O taumaturgo* (*The Miracle Man*, Paramount), com Lon Chaney; *Macho e fêmea* (*Male and Female*, Paramount), dirigido por Cecil B. DeMille; e o filme de Chaplin, *Shoulder Arms* (Charles Chaplin Productions e First National). Comentava-se em “Cinema Para Todos”:

Não conhecemos ainda nenhum desses grandes filmes. Sabemos entretanto que *Broken Blossoms* está em negociações e talvez o vejamos brevemente no Odeon (vá lá a indiscrição).

Os dois filmes da *Paramount* acham-se já em viagem para aqui. *Armas ao ombro* pertence ao Sr. Roberto Natalini, que necessariamente o exhibirá em breve; e o trabalho de Charles Chaplin, com *Uma vida de cachorro*, considerados as suas obras primas.³⁶

Esses dois filmes de Chaplin eram destacados em 1921 pelo crítico francês Louis

³³ Para Todos, n. 61, 14 fev. 1920, [p. 21].

³⁴ Idem.

³⁵ *Palcos e Telas*, n. 99, 12 fev. 1920, [p. 3].

³⁶ Para Todos, n. 67, 27 mar. 1920, [p. 24]. *Shoulder Arms* não é uma produção de 1919, mas entrou na lista mesmo assim. O filme de Chaplin foi lançado nos Estados Unidos em outubro de 1918.

Delluc (1890-1924) como as suas maiores realizações até aquele momento, ultrapassando os limites do puramente cômico com a sua combinação de graça e *pathos* (KORNHABER, 2015, p. 155). Sobre *A Dog's Life*, Delluc dizia ser esse filme “a primeira obra de arte completa que o cinema teve”, e, considerava *Shoulder Arms* “algo acima da arte do cinema” (DELLUC, 1921, p. 94 apud KORNHABER, 2015, p. 156, tradução nossa). Já Maland (1989, p. 32) sustenta que em *A Dog's Life*, Chaplin colheu os frutos do amadurecimento da fase Mutual.

O início dos trabalhos da empresa Natalini & Sica ocorreu no dia 21 de abril de 1920, na esteira dos lançamentos de filmes de Carlitos da série Mutual no Cinema Palais. Como já anunciado, o programa entrou em cartaz no Teatro Phenix, que reabria as portas depois de um período inativo. A exibição dos filmes ficou a cargo da própria empresa de Natalini. Foram programados *J'Accuse*, épico da Pathé sobre a Grande Guerra, produção de 1919, dirigida por Abel Gance, e *Vida de cachorro (A Dog's Life, 1918)*, o primeiro filme de Chaplin de seu contrato com a First National. O programa contava também com espetáculos de palco ao gosto de Djalma Moreira, que ainda era o administrador do Phenix em 1920³⁷.

O programa inaugural de Roberto Natalini e Luiz Sica no Phenix abria com a projeção do filme francês *J'Accuse* que, devido à sua extensão, algo em torno de 5250 e 4350 metros, foi dividido para ser exibido em duas partes (“Primeira Época” e “Segunda Época”). Foi exibida com *Vida de cachorro* apenas a primeira parte do filme de Abel Gance, sendo a segunda lançada no Phenix em novo programa, no dia 29 de abril³⁸. O filme de Chaplin foi promovido por Natalini como “a obra prima de Carlito”, com o logo da First National em destaque.

Anunciava-se que a duração total do programa do Phenix era de duas horas. A primeira sessão acontecendo às 19h30, e a segunda às 21h30. A comédia de Chaplin era composta por três rolos de filme, sendo “cerca de 50% mais longo que qualquer um de seus filmes da Mutual” (MALAND, 1989, p. 33)³⁹. Os preços dos ingressos, tal qual o esperado por *Palcos e Telas*, eram mais altos, se tomarmos o padrão de 1\$000 das salas de cinema da cidade nos anos 1910: frisas por 10\$000; camarotes de 1ª, por 8\$000; camarotes de 2ª, 6\$000; poltronas, 1\$500; e um assento nas gerais, a parte mais popular do teatro, por 1\$000⁴⁰.

³⁷ Correio da Manhã, n. 7722, 21 abr. 1920, p. 5.

³⁸ Segundo o *IMDb*, o filme de Abel Gance tem 2 horas e 46 minutos de duração. Existiram diferentes versões desse filme. A primeira versão, seria dividida em 4 episódios, com um total de 5250 metros. Foi reduzido para 3 episódios, com 4350 metros, e, em 1921, apareceu nos Estados Unidos uma versão reeditada, e ainda mais curta. Na versão lançada em DVD em 2008, restaurada pela Lobster Films Studios, com colaboração do Nederlands Filmmuseum e da empresa Flicker Alley, chegou-se a 3525 metros. Conforme consta na Wikipédia: <[https://en.wikipedia.org/wiki/J%27accuse_\(1919_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/J%27accuse_(1919_film))>. Acessado em abril de 2016.

³⁹ A duração da cópia de *Vida de cachorro* visionada para esta dissertação era de aproximadamente 35 minutos.

⁴⁰ Ao longo dos anos 1920, conforme apontado por Freire (2012, p. 102-111), e Gonzaga (1996, p. 126), o preço dos ingressos das salas lançadoras aumentou progressivamente, atingindo o valor de 5\$000 quando da abertura



Fig. 38. Detalhe do anúncio do programa inaugural de Natalini & Sica no Teatro Phenix.

No Teatro Phenix, *Vida de cachorro* teria sido inicialmente programado para ficar em cartaz até o dia 25 de abril, um domingo. A sua exibição, no entanto, foi estendida por mais três dias, supostamente atendendo aos pedidos do público. A Empresa Natalini & Sica parecia querer conquistar os espectadores do Rio de Janeiro com elogios, e, ao mesmo tempo, presenteá-los. Assim foram anunciadas em publicidade veiculada no *Correio da Manhã* as sessões extras do filme de Chaplin no Phenix:

Um desenvolvimento intelectual, um desenvolvimento moral, um desenvolvimento estético e um desenvolvimento industrial – são os quatros sinais indicadores de uma sociedade inteligente que sabe querer. Às vontades de uma sociedade assim avançada na civilização, obedece-se, com acatamento.

É o que ora faz a Empresa Artística Cinematográfica, mantendo em programa a *Vida de cachorro* de Carlito em obediência à vontade da boa e generosa sociedade carioca, manifesta em dezenas de pedidos.

Continuemos pois, a rir, e riamos amplamente, com a alma em festa, diante desse artista a quem os céus mimosearam com a valiosa oferenda de espalhar a Alegria mundo em fora, onde haja um cinema!⁴¹

dos primeiros cinemas da Cinelândia em 1925-1926. Freire (2012, p. 103-104), comentando tal contexto de elevação de preços dos ingressos na vizinha Niterói, resume: “A elevação nos preços dos ingressos não resultaria apenas das crescentes despesas dos exibidores, das dificuldades da indústria europeia devido à guerra, da alta do dólar e do aumento dos impostos, sendo decorrente também de novos valores impostos pelas agências distribuidoras norte-americanas. Os altos preços para locação das cópias dos principais lançamentos eram justificados, em geral, pela propagada qualidade excepcional das grandes produções de Hollywood, que passaram a ser classificadas em categorias como extra, super, especial, etc. (...)”.

⁴¹ *Correio da Manhã*, n. 7727, 26 abr. 1920, p. 5. No dia 26 de abril, uma segunda-feira, apesar da manutenção do filme de Chaplin em cartaz, foram renovados os espetáculos de palco, bem como o drama de abertura do programa, saindo a primeira parte do épico francês de Abel Gance, e entrando uma produção da World Picture, intitulada *O pirata social* (*The Social Leper*, 1917).



Fig. 39. Edna, Scraps e Carlitos em *Vida de cachorro*. Fotografia reproduzida em *Para Todos* em fins de 1920.

No dia de sua estreia no Phenix, o filme de Chaplin foi exibido também no Cinema Paris, que tinha entre os seus administradores Manoel Pinto, o mesmo do Cinema Ideal, que exibia em 1920 os filmes de Carlitos lançados por Claude Darlot no Palais. *Vida de cachorro* voltou a ser exibido no Paris entre os dias 26 e 28 de abril⁴². Entre 24 e 27 desse mês, o filme esteve em cartaz também no Cinema Politeama, do Largo do Machado. Ou seja, nos dias 26 e 27 de abril, *Vida de cachorro* era exibido em três salas: Phenix, Paris e Politeama⁴³.

Sendo assim, Natalini provavelmente trabalhou com ao menos três cópias desse filme. Segundo “Cinema Para Todos”, como já destacamos, para cada um dos filmes do catálogo da empresa de Natalini, haveria uma cópia com as cartelas já traduzidas para o português. É improvável que esses filmes tenham sido exibidos em algum cinema com legendas em inglês ou em espanhol. Supomos que, ou todas as cópias de *Vida de cachorro*, apesar do informado em “Cinema Para Todos”, já chegaram ao Rio de Janeiro legendadas, ou as cópias sem as cartelas em português foram traduzidas antes de serem exibidas. É possível, ainda, que a terceira cópia do filme tenha sido feita no Brasil, por conta do sucesso do filme no Phenix.

Em *Vida de cachorro*, Carlitos é um sem-teto desempregado, um andarilho cujo caminho cruza com o de um cãozinho de rua, um vira-lata de nome Scraps (que ao final do filme descobrimos ser uma fêmea). O espectador acompanha as desventuras da dupla em busca de algo para saciarem a fome, evitando as investidas de um policial mal-encarado. Em um cabaré, Carlitos conhece uma melancólica cantora, interpretada por Edna Purviance.

⁴² Correio da Manhã, n. 7727, 26 abr. 1920, p. 7.

⁴³ Correio da Manhã, n. 7728, 27 abr. 1920, p. 5.

Desgostosa com o seu trabalho, é demitida após se negar a “flertar” com um cliente, por ordem de seu patrão. Apaixonado pela moça, Carlitos decide tomar um novo rumo na vida, sugerindo que eles se casassem. Para isso, faria uso da pequena fortuna contida em uma carteira de dinheiro encontrada por Scraps, enterrada no terreno baldio onde Carlitos dorme. Os bandidos que enterraram a carteira no local, porém, conseguem tomá-la de volta das mãos de Carlitos. Depois de uma engenhosa luta entre Carlitos e os vilões, com o dinheiro reconquistado, Carlitos, Edna e Scraps (que ganha uma ninhada de filhotes) têm um final feliz em uma pequena fazenda no campo.

A análise de *Palcos e Telas* sobre o programa de reabertura do Teatro Phenix foi positiva: segundo a revista, o evento foi realizado com “chave de ouro”. O espetáculo de estreia teria causado “a mais agradável das impressões”, atraindo “enorme concorrência e o mais elegante público desta bela cidade”⁴⁴. Já a opinião do caderno de cinema de *Para Todos* foi diferente, ainda que confirmasse a grande concorrência do público ao Phenix, e a qualidade satisfatória de *Vida de cachorro* enquanto filme cômico. Em “Os Filmes da Semana” constava um “Bom” para a comédia de Chaplin, e, para o drama de guerra de Abel Gance, o implacável “Sofrível”. A avaliação do “Operador n. 3” para a semana de 19 a 25 de abril foi inteiramente dedicada à estreia de Roberto Natalini e Luiz Sica no Phenix.

O texto iniciava questionando a decisão de Djalma Moreira de reabrir as portas do Phenix para dedicar-se, sobretudo, à exibição de filmes. Contudo, concluíam que, ao contrário das empresas de cinema, que dispunham de “capitais fabulosos”, tendo, ainda, “todos os elementos indispensáveis ao triunfo certo, real”, o ramo teatral, por sua vez, era “sempre problemático na realização dos seus sucessos”. Com a estreia da Empresa Natalini & Sica, o Phenix “apanhou magníficas enchentes” em sua reabertura, atingindo nas duas sessões noturnas a lotação máxima das frisas e dos camarotes de primeira ordem. Conforme o cronista de *Para Todos*: “Nunca vimos assim o Phenix, em suas temporadas teatrais”.

Então o público não ia ao teatro e vai agora ao cinema, desmentindo a lenda de que seja o Phenix uma casa de diversões, retirada do centro movimentado, perdida, no fundo de uma travessa escusa, e provando, mais uma vez, como, entre nós, está de tal maneira arraigada a arte muda.

O cronista, porém, perguntava: “Mas foi afinal esse público compensado?”. E a sua resposta era: “Absolutamente não”. Sobre o filme de Abel Gance, resumia: “É medíocre a produção cinematográfica”, em um sentimento de desaprovação em relação à cinematografia europeia, sobretudo a francesa e a italiana, que se tornaria por vezes comum na imprensa

⁴⁴ *Palcos e Telas*, n. 109, 22 abr. 1920, [p. 7].

especializada carioca nos anos 1920. “Cinema Para Todos” afirmava que apesar de alguns interesses “técnicos”, *J’Accuse* sofria dos males que seriam comuns às produções francesas: “cenários de teatro, fazendo paisagens pintadas e armando trainéis e panos de fundo”, com interpretações “vulgares”, salvo o desempenho do veterano ator Maxime Desjardins. Sobre o filme de Charles Chaplin, comentava-se (grifo do texto):

Positivamente não foi feliz a estreia da empresa Natalini & Sica, no Phenix. O que ela anunciou como uma das obras primas de Carlitos – *Vida de cachorro* – pertencente à série das tais produções de um milhão de dólares (900 contos), é produção comum às do extraordinário cômico norte-americano, tão nosso conhecido.

Vida de cachorro nada tem de mais original senão o que estamos habituados a admirar em Carlitos – os seus passinhos característicos, suas corridas, seus trambolhões, suas caretas, etc., etc., através de ruas e de praças, por dentro de cabarés e de restaurantes baratos.

Tudo isso continua a fazer em *Vida de cachorro*, com a diferença de que, em vez daquela célebre bengalinha que sempre o acompanha em suas peripécias, é desta vez um pobre cachorro quem *paga o pato*.

O filme na sua construção é até econômico. Não nos parece mais dispendioso dos que já conhecemos do mesmo artista.

Mas o público riu e é o bastante; somente tem rido sempre e até com melhor vontade em outros filmes que não custaram tanto dinheiro – um milhão de dólares!!!⁴⁵

Palcos e Telas, que já havia emitido as suas impressões sobre o programa de reabertura do Teatro Phenix e de estreia de Natalini e Sica no Rio de Janeiro, retomou o assunto em resposta à crônica de “Cinema Para Todos”. Sob o título “Há cada uma neste mundo...”, *Palcos e Telas* fez em sua página editorial uma intervenção em prol de Natalini, e, sobretudo, uma tentativa passional de defesa de Charles Chaplin e seu filme:

A estreia da Empresa Natalini & Sica, no Phenix, deu ocasião a uma série de disparates da parte de um pretensioso Sarcey cinematográfico de cacaracá⁴⁶, que vale a pena destacar por simples desfastio... Em todos os assuntos que ele abordou, se nota lamentável ignorância – se não é má fé (...) Toda a gente sabe que depois de Carlitos ter posado uma série de oito comédias por oitocentos mil dólares [os doze filmes para a Mutual], assinou contrato para outras oito, por um milhão de dólares, com a First National Exhibitors’ Circuit, de que já se editaram “Vida de cão”, “Armas ao ombro”, “Ao sol”, e “Um dia de prazer”. Só por isso entende o homem que o Carlitos deve ter mais graça em tais filmes, e que as comédias dele podem muito bem ser feitas em restaurantes luxuosos, porque o milhão de dólares dá para isso à vontade! Se o pseudo-crítico conhecesse o terreno em quer pular (sic), compreenderia que o milhão de dólares é uma espécie de recompensa a Carlitos, pela exclusividade de seu trabalho durante um certo prazo, isto é, enquanto não fizer essas oito comédias – que são de sua autoria – não tomará parte em qualquer outro filme para ninguém...

Mas, o “eminente” não ficou só por aí... Meteu-se a dizer, à guisa de lição

⁴⁵ Para Todos, n. 72, 1 maio 1920, [p. 24].

⁴⁶ Provável referência ao crítico de teatro Francisque Sarcey (1827-1899), em uma comparação debochada.

para quem não entender de câmbios, que um milhão de dólares representa novecentos contos da nossa moeda! Um dólar por nove tostões!⁴⁷
E aquela “estreia que anunciou”; e aquele “nada tem de mais original senão”; aquele “em vez da bengala é desta vez”!...
E dizer que Natalini atravessou mares e gastou fortunas, para aguentar no Brasil “quiríticos” (sic) desta ordem!⁴⁸

No parecer de *Palcos e Telas*, “Os modernos filmes de Carlitos nobilitam-no das estopadas da Keystone”. A revista destacava em *Vida de cachorro*, “um de seus mais discutidos filmes”, “As cenas da bandeja de pastéis e da escamoteação da carteira”, que seriam “imortais de graça e de ‘Chaplinismo’” (grifo nosso)⁴⁹. Já em meados de 1918, quando do lançamento do filme em Nova Iorque, *Palcos e Telas* publicara uma nota intitulada “Charlie Chaplin – diretor”, afirmando, baseada na crítica norte-americana, ser em *Vida de cachorro* “notável o progresso feito por Chaplin que abandona as palhaçadas por comicidade mais fina, e é sob esse novo aspecto, engraçadíssimo”⁵⁰. Os filmes do artista de seu contrato com a First National foram coproduzidos através da empresa Charles Chaplin Productions.

Charles J. Maland (1989, p. 34, tradução nossa) afirma que em *Vida de cachorro*, Chaplin reitera de forma mais “consciente” tendências que já eram evidentes em seus filmes da fase Mutual. Na First National, Chaplin continuou a explorar o romance entre Carlitos e as mocinhas interpretadas por Edna Purviance. Em *Vida de cachorro*, estabelece a história do filme em um cenário de pobreza urbana, continuando a se valer de temas mais “sérios” abordados em suas comédias da Essanay e da Mutual. Com isso, nos Estados Unidos, se “reforçou a tendência da imprensa de apresentar Chaplin como um artista sério”. Os filmes de Chaplin foram se tornando gradualmente mais longos, e mais “sofisticados” estruturalmente. Sobre *Vida de cachorro*, Maland (ibid., p. 33, tradução nossa) comenta: “Desde a cena de abertura do filme Chaplin usa paralelos visuais e narrativos para conectar Carlitos e Scraps”.

De certa forma, o fraco impacto gerado por *Vida de cachorro* sobre “Cinema Para Todos” pode ter se dado por conta dessa proximidade, observada por Maland, entre o primeiro filme de Chaplin pela First National e as comédias que o cômico realizara para a

⁴⁷ Sobre a questão de conversão do dólar, tomemos como guia um artigo de *Para Todos*, publicado em setembro de 1919. Nele dizia-se que 3 milhões de dólares equivaliam a 12 mil contos de réis. E que Chaplin ganhava por ano o equivalente a 4 mil contos de réis. Ou seja, seguindo essa conversão, 1 milhão de dólares equivaleriam a 4 mil contos (4000:000\$000). Já na crônica de maio de 1920 sobre *Vida de cachorro*, o cronista de *Para Todos* dava como o equivalente a 1 milhão de dólares, 900 contos de réis (900:000\$000), gerando o deboche do editorial de *Palcos e Telas*. Ver: *Para Todos*, n. 40, 20 set. 1919, [p. 14].

⁴⁸ *Palcos e Telas*, n. 111, 16 maio 1920, [p. 3].

⁴⁹ *Palcos e Telas*, n. 110, 29 abr. 1920, [p. 13]. Na cena da bandeja de pastéis, Carlitos afana e come aos poucos o quitute, até deixar a bandeja vazia, sempre que o dono do trailer que as vende se vira de costas. A cena da carteira é o momento em que Carlitos retoma o dinheiro das mãos dos vilões do filme, no cabaré.

⁵⁰ *Palcos e Telas*, n. 17, 11 jul. 1918, [p. 7].

Mutual, comédias essas as quais, por suas vezes, desenvolviam o Carlitos romântico da Essanay. É também possível que essa insatisfação não se desse apenas por conta de uma decepção com o filme de Chaplin, mas por um descontentamento com a empresa Natalini & Sica. Em 1921, dizia-se em *Para Todos*: “Do First Circuit só passaram filmes do Carlito, e assim mesmo mutilados”⁵¹. Tendo em mente essa indicação de filmes mutilados, podemos nos questionar se as cópias de Natalini foram impressas para a exibição no Rio de Janeiro, ou se foram utilizadas cópias já exploradas na Argentina, possibilidade já apontada por *Palcos e Telas*, às quais foram incluídas, através de emendas nos materiais, as cartelas em português.

O segundo filme de Chaplin da série First National a ser lançado na cidade, *Ombro armas* (*Shoulder Arms*, 1918), pode ter proporcionado aos cronistas de “Cinema Para Todos” uma sensação maior de mudanças entre as antigas comédias de Chaplin e as suas novas produções. Conforme Maland (ibid., p. 39, tradução nossa), *Shoulder Arms* em alguns aspectos “foi um desvio para Chaplin. Era o filme mais longo que ele tinha dirigido até aquele momento, e continha mais ação, particularmente no rolo final, do que era comum para um filme de Chaplin”. O filme estreou no Rio de Janeiro apenas em setembro de 1920. Enquanto isso, fitas de Carlitos da fase Mutual foram lançadas mensalmente no Palais⁵².

Em fins de agosto de 1920 surgiram na imprensa carioca notícias de desentendimentos entre Roberto Natalini e Luiz Sica. Conforme a carta de um leitor de “Cinema Para Todos”, de nome Pedro B. Leal, do Rio de Janeiro, Natalini seria um “pirata internacional”, uma dessas “aves de ambição” que encontram “acolhida em nosso seio e aqui conseguem fazer farta colheita do dinheiro dos incautos”. O leitor, baseado em matérias publicadas na imprensa de Buenos Aires⁵³, informava que Luiz Sica, “estranho inteiramente ao meio cinematográfico, cujos negócios tantas complicações oferece”, teria sido o responsável pelo pagamento do contrato de exploração no Brasil dos filmes da First National anunciados por Natalini⁵⁴. Dizia a carta que depois da “triste estreia” da Empresa Natalini & Sica, “com alguns filmes

⁵¹ Para Todos, n. 149, 22 out. 1921, [p. 36]. Seriam também “algo deterioradas” as cópias dos dois filmes de Chaplin pela First National lançados no Odeon em 1921. Ver: Para Todos, n. 158, 24 dez. 1921, [p. 17].

⁵² Os filmes de Chaplin da série Mutual lançados no Palais em 1920, sobre alguns dos quais já tratamos no corpo do texto, foram os seguintes, conforme o *Correio da Manhã*: *O conde*, em março; *Carlitos sai do xadrez*, abril; *O imigrante*, maio; *Carlito vai patinar*, junho; *Vida de caixeiro* (*The Floorwalker*, 1916), nos últimos dias de junho; *O guarda noturno*, em julho; *Carlito pau d’água elegante* (*One A.M.*, 1916), fins de julho; e *Carlito no belchior* (*The Pawnshop*, 1916), em setembro. Esses filmes estrearam simultaneamente no Cinema Ideal.

⁵³ As primeiras matérias acusando a manobra de má fé de Natalini teriam sido publicadas em jornal de Buenos Aires chamado *El Mensajero*, que continuou a tratar sobre o assunto nas edições dos dias 25 e 27 de agosto, conforme carta de Luiz Sica publicada na imprensa carioca. Ver: A Rua, n. 237, 29 set. 1920.

⁵⁴ Nas referências a Luiz Sica no *Almanaque Laemmert*, consta que em 1918 ele era um “agentes comercial”. Em 1924 estava ligado ao setor de importação e exportação, trabalhando com “comissões, consignações e representações” com especialidade em “pedras preciosas”, “artigos de novidades” e “fantasias”. *Almanaque Laemmert*, ano 74, v. 4, jan. 1918, p. 1179; e *Almanaque Laemmert*, ano 80, v. 1, jan. 1924, p. 1789.

franceses de menor valia e velhas produções americanas que nem *A vida de cachorro*, de Carlito, conseguiu salvar”, o Teatro Phenix, “não nos dando filme algum dos anunciados”, voltou a fechar as suas portas. Natalini, por sua vez, sem o conhecimento de seu sócio, teria ido para Buenos Aires quitar antigas dívidas, usando capital obtido com as exhibições do Rio de Janeiro. O comentário da redação de “Cinema Para Todos” sobre a carta foi o seguinte:

Ouvimos há dias do Sr. Sicca a narrativa de como fora embrulhado em todo esse negócio cinematográfico pelo seu ex-sócio Sr. Natalini, que não só nenhum pagamento havia efetuado para a efetivação do contrato do First Circuit, coisa que só foi feita com os capitais do Sr. Sicca, como ainda ao partir para Buenos Aires na ausência do sócio, enfermo, apossara-se dos dinheiros da sociedade e com eles fora restabelecer seus créditos abalados lá pelo Rio da Prata. Publicando a carta acima [de Pedro B. Leal] e esta nota julgamos devidamente esclarecido o assunto.⁵⁵

No início de setembro, Natalini anunciou na imprensa a dissolução da sociedade com Luiz Sica. Natalini informava que continuaria a atuar no meio cinematográfico carioca, com a esperança de ainda ser merecedor da confiança “dos seus amigos e clientes”⁵⁶. O Phenix só reabriu em outubro, e Natalini voltou aos seus planos de parceria com Gustavo Pinfieldi. Assim, o segundo filme de Chaplin pela First National, *Ombro armas*, estreou no Cinema Central no dia 29 de setembro, com o subtítulo *Carlitos vai pra guerra*. A comédia foi exibida com o drama *Seus sonhos de criança* (*The Girl o' Dreams*, American Film Company, 1918), em um “programa monstro como jamais se exibiu no Rio de Janeiro”, conforme o desmesurado anúncio do Central. Os preços dos ingressos tiveram um aumento significativo “em virtude do elevado custo” das produções em cartaz: poltronas a 2\$ e camarotes a 10\$⁵⁷.

Depois de alguns dias com *Ombro armas* em cartaz no Cinema Central, foi amplamente anunciado na imprensa carioca que Natalini, em contrato celebrado no dia 2 de outubro, havia transferido para a Companhia Brasil Cinematográfica, de Francisco Serrador, “todos os direitos de exclusividade para a exploração (...) em todo o território nacional” dos filmes de Charles Chaplin de seu contrato com a First National⁵⁸. Sobre a operação, lia-se em *Palcos e Telas*: “Não é preciso encarecer a importância da transação que é evidente. Assim a largas passadas o Dr. Francisco Serrador vai erigindo a empresa que dirige e administra em uma das mais poderosas organizações cinematográficas da América do Sul”⁵⁹.

⁵⁵ Para Todos, n. 88, 21 ago. 1920, [p. 28].

⁵⁶ Correio da Manhã, n. 7863, 10 set. 1920, p. 6. Luiz Sica teria sido “pago e satisfeito dos seus haveres”.

⁵⁷ Correio da Manhã, n. 7882, 29 set. 1920, p. 12.

⁵⁸ Ver anúncio da Companhia Brasil Cinematográfica em: Correio da Manhã, n. 7886, 3 out. 1920, p. 16.

⁵⁹ Palcos e Telas, n. 133, 7 de out. 1920, [p. 5]. Natalini continuou no ramo de distribuição cinematográfica no Rio de Janeiro, com o “Programa Natalini”, porém, sua atuação no circuito carioca de cinemas a partir de então ficou restrita a um papel menor. Ver nota publicada em: Palcos e Telas, n. 165, 26 maio 1926, [p. 8].

Declaração ao commercio cinematographico do Brasil



O abaixo assignado, concessionario para o Brasil e Argentina, dos films de Charles Chaplin, da série de UM MILHÃO DE DOLLARS, por contrato celebrado hoje com a COMPANHIA BRASIL CINEMATOGRAFICA, proprietaria do CINEMA ODEON, transferiu a esta Companhia todos os direitos de exclusividade para a exploração destes films em todo o territorio brasileiro, sendo, portanto a referida Companhia Brasil Cinematographica sómente, quem poderá explorar no Brasil os referidos films e a quem deverão ser dirigidos todos os pedidos.

Rio de Janeiro, 2 de Outubro de 1920.
ROBERTO NATALINI.

Aos Srs. Exhibidores da Capital

A Companhia Brasil Cinematographica, concessionaria, para o Brasil, dos films de CHARLES CHAPLIN da série de "Um milhão de dollars", e do film "OS SEUS SONHOS DE CRIANÇA", da escultural artista AUDREY MUNSON, previne que os films HOMBRO ARMAS e VIDA DE CACHORRO, de CHARLES CHAPLIN, e o film OS SEUS SONHOS DE CRIANÇA, serão lançados em linha EXTRA ESPECIAL.

Sendo estes films do programma EXTRA, de um custo elevadissimo, só poderão ser exhibidos a preços especiaes.

Aos Srs. Exhibidores dos Estados

Para os nossos Agentes em S. Paulo, Recife e Porto Alegre, serão enviadas brevemente cópias destes films, podendo os senhores EXHIBIDORES dos ESTADOS dirigirem os seus pedidos aos nossos representantes nas referidas Agencias.

Fig. 40. A Companhia Brasil Cinematográfica anunciava a sua exclusividade sobre os novos filmes de Chaplin.

Os filmes de Chaplin *Vida de cachorro* e *Ombro armas*, na Companhia Brasil Cinematográfica, passaram a fazer parte da "Linha Excelsior": "A Companhia Brasil Cinematográfica tem a exclusividade desses filmes no Brasil que são, para quem os exhiba, *verdadeira mina de dinheiro*" (grifo nosso)⁶⁰. A empresa de Francisco Serrador, fazendo uso de imagem de Carlitos, dava o seguinte "conselho" aos exibidores (grifo nosso) (fig. 41):

Gostaria de ver as suas finanças equilibradas, não é assim? Pois siga este conselho que lhe dou, e no qual está o único meio para ganhar muito dinheiro: Vá, sem demora, aos escritórios da Companhia Brasil Cinematográfica, que é a única que lhe pode oferecer os meus filmes da série Um Milhão de Dólares e verá que *só ele tem o mágico poder de abarrotar os seus salões*.⁶¹

Anunciando *Ombro armas*, a Companhia Brasil Cinematográfica comentava: "Carlitos revela neste trabalho mais uma modalidade do seu talento e dos seus incomparáveis dotes artísticos. Carlitos comove e faz rir ao mesmo tempo"⁶². Segundo Maland (1989, p. 39, tradução nossa), a intenção de Chaplin era se valer da comédia e de "uma ternura suave para apelar ao seu público". O filme foi exibido no Cinema Central até o dia 5 de outubro⁶³.

⁶⁰ Palcos e Telas, n. 136, 28 out. 1920, [p. 15].

⁶¹ Correio da Manhã, n. 7888, 5 out. 1920, p. 12. A Companhia Brasil Cinematográfica foi fundada em 1917, no Rio de Janeiro, por Francisco Serrador. O seu foco de atuação foi inicialmente essa cidade, diferentemente da Companhia Cinematográfica Brasileira, baseada em São Paulo. Com a criação da Cia. Brasil Cinematográfica deixou de existir a filial carioca da Cia. Cinematográfica Brasileira. Ver: Gonzaga, 1996, p. 103.

⁶² Correio da Manhã, n. 7886, 3 out. 1920, p. 16.

⁶³ No Cinema América (então Cine-Teatro América), da Tijuca, *Ombro armas* foi exibido com acompanhamento



V. Exa. é Exibidor?

Gostaria de ver as suas finanças equilibradas, não é assim?

Pois siga este conselho que lhe dou, e no qual está o único meio para ganhar muito dinheiro:

Vá, sem demora, aos escriptorios da
Companhia Brasil Cinematographica, que é a unica que
lhe pode fornecer os meus films da série

UM MILHÃO DE DOLLARS

e verá que só elle tem o magico poder de abarrotar os seus salões. E, como os pedidos são muitos, se V. Exa. não aproveitar esta occasião unica, até o dia 11 do corrente, não verá o esplendido saldo que lhe prometto para este mez, e que outros mais espertós tratarão de procurar para si.

Charles Chaplin

P. S. — Esquecia-me de dizer aos Srs. Exibidores dos Estaos que dentro em breve lá estarei para lhes fazer ver como se ganha dinheiro. E não é máu preventrem-se desde já, dirigindo-se aos representantes das Agencias da COMPANHIA BRÁSIL CINEMATOGRAFICA para que elles lhes marquem o dia em que poderão annunciar a minha chegada.

Em tempo: — E' bom lembrar a V. Exa. que eu só trabalho por muito dinheiro.

Fig. 41. Carlitos convida os exibidores a agendarem para seus programas os filmes de exclusividade de Serrador.

Na sátira de Chaplin sobre a Primeira Guerra Mundial, Carlitos surge em cena como um atrapalhado recruta norte-americano em treinamento. Cansado de tanto marchar, depois dos exercícios militares adormece em seu alojamento. Aparece em uma trincheira profunda, em meio a explosões, uniformizado e equipado para a guerra. Seu capacete parece o chapéu-coco que costuma ostentar sobre a cabeça. E seu equipamento de batalha é também curioso, incluindo um ralador de queijo e uma ratoeira pendurada junto ao peito, amarrada em um botão de sua farda. Contracenando com seu irmão Sydney, Charles Chaplin aborda em seu filme a solidão dos soldados nas enlameadas trincheiras da Europa. Carlitos precisar lidar com

de orquestra formada por “nove professores”, em sessões a “preços comuns”, com os ingressos mais baratos custando 1\$000. Ver: Correio da Manhã, n. 7894, 11 out. 1920, p. 7.

as privações da guerra e com a saudade dos pequenos prazeres dos tempos de paz. O retrato de Chaplin dos soldados alemães não intenta estimular o ódio em relação aos inimigos de guerra de Carlitos (MALAND, *ibid.*, p. 39), ainda que alguns deles surjam de fato como os vilões do filme. No entanto, haveria entre os soldados de ambos os lados em *Ombro armas* “uma camaradagem dos homens comuns que transcende a rivalidade dos governos e dos exércitos” (ROBINSON, 2011, p. 247). Edna surge na última parte do filme, como uma camponesa vivendo em casa destruída. A jovem ajuda Carlitos se tornar herói, capturando o *Kaiser*. Ao final, porém, o recruta Carlitos é acordado em seu alojamento. Era tudo um sonho.

Segundo David Robinson (2011, p. 246) Chaplin “tinha metamorfoseado os horrores da guerra da vida real em um motivo de riso; nesse caso, não havia público que apreciasse mais o filme do que aqueles homens que tinham visto e sofrido aquela realidade”. Apesar da massiva cobertura da imprensa carioca sobre a guerra, e da exibição nas salas de cinema, entre 1914 e 1918, de muitos filmes documentários e ficcionais sobre os conflitos na Europa, a participação do Brasil na Primeira Guerra Mundial foi meramente diplomática, sem envolvimento relevante nos campos de batalha. Lançado no Rio de Janeiro quase dois anos depois do armistício, o foco da promoção de *Ombro armas* na cidade não foi a relação da comédia com a guerra passada, mas a sua relação com os próprios filmes de Chaplin. O chamariz de *Ombro armas* no Rio de Janeiro parece ter sido o seu papel de destaque na filmografia de Chaplin, e a própria novidade que o filme representava no circuito carioca, ansioso por suas produções de “um milhão de dólares” para a First National.

A cotação de *Ombro armas* em “Cinema Para Todos” foi “8”, algo entre o “Bom” representado pela nota “6”, e a nota máxima “12”, emitida para filmes considerados “Extra”. Na crônica dos filmes em cartaz, lia-se: “Foi Carlitos o herói da semana. Se, entre os programas da Avenida, não constasse o interessantíssimo filme *Ombro armas!*, os *habitués* do cinema não teriam visto outra produção que lhes recompensasse o tempo e o dinheiro”⁶⁴. O cronista não se estendia em suas considerações sobre o filme. Na edição anterior, porém, comentava-se em “Cinema Para Todos” (grifo do texto):

(...) *Ombro armas!* é considerado a obra prima de Charles Chaplin, Carlito – o seu filme de mais sucesso; sobre ele publicamos já, não há muito, em nossas colunas, várias apreciações de críticos parisienses, com os mais calorosos elogios. (...) É o 2º filme do famoso contrato de *um milhão de dólares*, e está causando um ruidoso sucesso entre o nosso público.⁶⁵

⁶⁴ Para Todos, n. 95, 9 out. 1920, [p. 30].

⁶⁵ Para Todos, n. 94, 2 out. 1920, [p. 20]. Não conseguimos encontrar em *Para Todos* as referidas apreciações da crítica parisiense. Na edição do dia 16 de outubro, porém, como discutiremos a seguir neste capítulo, foi publicado um ensaio do jornalista francês Jean Galtier-Boissière no qual consta uma análise de *Shoulder Arms*.



Fig. 42. Edna e Chaplin em cena de *Shoulder Arms*. Fotografia reproduzida em *Para Todos* em outubro de 1920.

Em 1920 foram exibidos no Rio de Janeiro ao menos 28 filmes de Chaplin, sendo 11 deles até então certamente inéditos. Não conseguimos identificar os títulos originais de alguns desses filmes, e descartamos outros anunciados como sendo de Carlitos por acreditarmos se tratarem de filmes de imitadores. Essas fitas estiveram distribuídas pelos programas de 24 salas de exibição, somando um total em torno de 230 dias com filmes de Chaplin em cartaz, tomando como base apenas as salas que anunciavam no *Correio da Manhã*. Segundo Alice Gonzaga (1996, p. 337) funcionavam 85 salas de exibição na cidade em 1920. Conforme Randal Johnson (1987 apud SOUZA, 1988, [p. 29]), nesse ano o Brasil importou 18.500 quilogramas em filmes vindos dos Estados Unidos, contra 2800 da Itália, e 1600 da França.

A cinematografia norte-americana manteria o seu pleno domínio no circuito carioca da década de 1920 em diante⁶⁶. Provavelmente 1920 foi o ano no qual os filmes de Chaplin ocuparam de forma mais massiva as salas de cinema do Rio de Janeiro. Para 1921, contamos 24 filmes do artista sendo exibidos, oito deles inéditos, ao longo de 154 dias, e para 1922, 11 filmes, quatro deles inéditos, em um total de 122 dias em cartaz. Apesar das quedas nos números relativos às exibições de filmes de Chaplin, esses dois anos foram também significativos na trajetória local do artista, sendo lançada a sua produção mais aguardada até então, o longa-metragem *The Kid* (First National, 1921), com desdobramentos na promoção e na recepção crítica de seus filmes, e transformações em sua imagem estelar.

⁶⁶ Para uma breve análise a respeito da presença da cinematografia norte-americana na América do Sul nos anos 1920, ver Thompson (1985, p. 139-140). Sobre a ocupação dessa cinematografia no circuito exibidor brasileiro até fins dos anos 1930, ver Souza (1988).

3.2. O papel de “Cinema Para Todos”

Na imprensa carioca, o primeiro movimento mais evidente da crítica cinematográfica para uma nova leitura de Carlitos talvez tenha se dado na edição de *Para Todos* lançada em 21 de fevereiro de 1920, na qual foi publicada, em seu suplemento de cinema, a tradução de um ensaio de duas páginas sobre Carlitos, assinado pelo crítico francês Louis Delluc. Quando o texto foi veiculado em “Cinema Para Todos”, a temporada cinematográfica estava prestes a começar, e a chegada de Roberto Natalini com os filmes *Vida de cachorro* e *Ombro armas* já havia sido anunciada. Nas páginas de “Cinema Para Todos” ocorriam as votações de seu segundo concurso de popularidade cinematográfica, e, justamente quando da publicação do ensaio de Delluc, foi divulgada a carta do leitor carioca J. R., já citada na introdução deste capítulo, afirmando ser Chaplin não apenas um mero palhaço, mas um artista que mereceria ser cotado entre os melhores do cinema, sendo o “mais fino humorista”⁶⁷.

Ismail Xavier (1978, p. 50-54) destaca Louis Delluc, ao lado do italiano Ricciotto Canudo (1877-1923), como uma das principais figuras entre os pioneiros defensores do “cinema como arte” na França durante o período silencioso. Segundo o autor, o interesse de Louis Delluc pela “dimensão popular do cinema” o levou à defesa das produções norte-americanas, através de elogios a essa cinematografia que se tornariam “lugar-comum da crítica”. Pensando o momento de emergência da crítica de cinema e das primeiras teorias cinematográficas “durante e logo após a Primeira Guerra Mundial” (ibid., p. 30), Ismail Xavier esboça o seguinte cenário (grifo nosso):

Os homens que pensaram o cinema durante a segunda década do século, principalmente depois de 1914, o fizeram a partir do contato com uma prática complexa e diversificada em seus vários gêneros e orientações de trabalho. O período da guerra é o momento de consolidação de Griffith e da ascensão de Chaplin junto ao público e à crítica europeia; é o momento das transformações no cinema russo e o da tomada de consciência dos franceses em relação à sua situação no contexto internacional modificado pela guerra. Quanto às conquistas no plano da “linguagem”, contar história era um ofício já exercido sem grandes problemas pelo cinema. Seus procedimentos narrativos e conotativos haviam atingido o grau de desenvolvimento testemunhado por um filme como *The Birth of a Nation*. Dentro de um contexto já complexo para admitir a identificação de gêneros e tendências nacionais, havia as atualidades, os documentários “antropológicos”, os melodramas e a comédia. Esta, passando por Max Linder, destacava a figura de Chaplin, fundamental para a assimilação do cinema pelos grupos sofisticados, ligados às artes e à literatura (XAVIER, 1978, p. 29).

⁶⁷ Para Todos, n. 62, 21 fev. 1920, [p. 26].

Conforme Donna Kornhaber (2015, p. 144-147), voltado para a crítica teatral durante os primeiros anos de sua carreira, trabalhando para o periódico parisiense *Commoedia Illustré* Delluc começou a se interessar por cinema em 1916, aos 26 anos de idade, ao assistir um filme de Cecil B. DeMille e algumas comédias de Carlitos, aconselhado pela atriz Ève Francis, que viria a se tornar sua esposa⁶⁸. A partir de 1916, ainda em *Commoedia Illustré*, Delluc passou a se dedicar quase exclusivamente ao cinema em seus textos. Foi editor da revista de cinema *Le Film*, em 1917; criou a primeira coluna regular sobre cinema em um jornal francês, em 1918, no periódico *Paris-Midi*; e fundou duas revistas dedicadas ao assunto, *Le Journal du Ciné-Club*, em 1920, e *Cinéa*, em 1921.

Em 1921, Delluc publicou na França um livro inteiramente dedicado a Charles Chaplin, seus filmes e seu personagem, intitulado *Charlot*⁶⁹. Para David Robinson (1984, p. 41, tradução nossa), esse livro foi “a primeira monografia séria sobre um artista de cinema na história da crítica cinematográfica”, no que é seguido por Kornhaber (ibid., p. 142, tradução nossa): “O *Charlot* de Delluc foi de muitas maneiras o primeiro de sua espécie: tanto o primeiro livro estudando Chaplin e sua obra, quanto, de maneira ainda mais ampla e talvez mais significativa, o primeiro livro com um estudo crítico de qualquer artista de cinema”. Kornhaber (ibid., p. 141, tradução nossa) observa:

O estudo de Delluc sobre o cômico mais famoso do mundo seria sem remorsos algo sério, uma investigação não apenas do intensivo método de trabalho de Chaplin mas de seu lugar seminal na história nascente do novo meio cinematográfico e sua importância para a própria compreensão desse meio enquanto uma forma de arte digna de ser estudada com seriedade.

Não conseguimos encontrar a origem do ensaio de Delluc veiculado em “Cinema Para Todos” em fevereiro de 1920, mas antes de *Charlot*, o crítico já analisava Chaplin nas revistas com as quais colaborava, e já havia inclusive publicado em 1919 uma coletânea intitulada *Cinéma et cie*, trazendo uma seleção de seus ensaios e revisões críticas, voltadas sobretudo para os filmes e os artistas norte-americanos, entre eles Chaplin, estampando, ainda, um desenho de Carlitos em sua capa. A análise do crítico francês sobre Chaplin e seu personagem, como veremos, parece ter influenciado significativamente “Cinema Para Todos” em sua atitude em relação ao cômico, e essa influência pode ser sentida nos editoriais, críticas e ensaios publicados em suas páginas entre 1920 e 1922. No artigo de Delluc reproduzido no início de 1920, lia-se sobre Carlitos:

⁶⁸ Robinson (1984, p. 41) sugere que o filme de DeMille assistido por Delluc na ocasião foi *The Squaw Man* (Jesse L. Lasky Feature Play Company, 1914). Já Kornhaber (2015, p. 144), afirma ter sido *The Cheat* (Jesse L. Lasky Feature Play Company, 1915).

⁶⁹ Nesta dissertação iremos abordar o livro de Delluc principalmente a partir da análise de Kornhaber (2015).

(...) Se ele não fosse encantador, extremamente encantador, faria rir muito menos pela ousadia clownesca que ele concebe. O antagonismo sorrateiro que choca esse encanto físico e essa aparente excentricidade dão nascimento a esse riso brusco, como diante de uma coisa impossível. Porém evidente. De tudo isso, nada foi deixado ao acaso.

Essas *nuances* fisionômicas são demasiado perfeitas para não provirem de um admirável técnico. Certamente, não era necessário somente inventar tão fortes e sutis oposições, era mistér aplicá-las. (...)

Notem bem que a composição geral da silhueta é tão equilibrada como o rosto. Uma combinação curiosíssima de elegância e de desleixo, de esnobismo, de ingenuidade, de ironia, de brutalidade, de alegria, precisa-se e harmonisa-se pelos detalhes do vestuário e desse mobiliário ambulante que compreende o chapéu, a bengala, o cigarro, o lenço, uma flor, um penny, um dólar. Tudo é dosado com esquisito rigor algébrico. (...)

Essas precauções refinadas de *auto-mise-en-scène*, esse cálculo exato do efeito, decomposto em vários efeitos, essa ordem excepcional levariam a acreditar na presença de uma vontade imperiosa. Quanto a mim penso que não é nada disso.

Na verdade a vontade se manifesta nesses pontos que assinalo, assim como na carreira de Chaplin. A energia toma grande parte na evolução desse pequeno ator inglês, que em tão poucos anos se transformou no mais famoso comediante da tela norte-americana, e talvez no maior artista do mundo teatral contemporâneo. A energia, porém, não é necessariamente vontade, isto é esforço consciente.

Com o seu talento e mais voluntarioso que fosse, Chaplin seria um magnífico humorista que indubitavelmente não seria menos ilustre, mas deixando de exhibir o gênio que por vezes demonstra.

Chaplin é sensível. Eis a sua grande força. Descobrir sentimentalismo e sensibilidade em uma máquina de fazer rir, eis o monstro que se nos defronta. (...)

É esse o motivo porque certos dias em que rimos com Carlito nos levam a apanhar de relance a sua melancolia. É por isso também que ele por vezes assume aspectos verdadeiramente trágicos. (...)

Uma personalidade tão simpática como a de Carlito é universal e internacional. Baseada sobre sentimentos humanos pode ser compreendida por públicos de todos os países, de todas as raças, de todas as religiões, de todas as épocas.⁷⁰

No ensaio de Louis Delluc em “Cinema Para Todos”, dimensões da imagem estelar de Chaplin manifestadas no Rio de Janeiro em 1919 eram ressaltadas, reafirmadas e complexificadas. O Chaplin diretor perfeccionista era celebrado como o “admirável técnico”, preocupado de maneira refinada com a “*auto-mise-en-scène*”, concentrado no “cálculo exato do efeito”, pensando sempre em seu público e em sua arte. O talento técnico, porém, não seria o seu grande diferencial, mas o seu “sentimentalismo”, o misto de alegria e melancolia em seus filmes e em seu personagem. O principal diferencial de Chaplin em relação aos demais cômicos do cinema seria a sua sensibilidade diante dos sentimentos humanos. E daí viria a sua pontencial “universalidade”. Chaplin seria um artista compreendido pelas audiências “de

⁷⁰ Para Todos, n. 62, 21 fev. 1920, [p. 22-23].

todos os países, de todas as raças, de todas as religiões, de todas as épocas”. O Chaplin milionário não estava em foco em Delluc. E Carlitos não era apenas aquele personagem “impossível”, capaz de “desopilar fígados” e “fazer rir até aos mais sisudos”, como costumava ser anunciado, mas fruto de “nuances fisionômias” dosadas com “esquisito rigor algébrico”.

No início do texto Delluc afirmava: “Chaplin tem qualquer coisa a dizer. Se não ele não viria. E no meio da multidão sentimos que ele tem qualquer coisa a dizer. O que?”. Ao longo do ensaio o autor deixa essa pergunta suspensa. A resposta talvez estivesse nos seguintes trechos: “Nele vivem as paixões que em uma só se fundem: a paixão. O sentimento, a alma, o coração, que obstáculos para um matemático da alegria!”. Chaplin não nos falava pela lógica, mas pelo lirismo: “ele deixa em nós a impressão de um lirismo estranho”. Apesar do “grotesco” na composição do rosto de Carlitos, com o seu bigodinho ridículo, esse suposto enfeitiçamento dotaria o personagem de uma espécie de simplicidade que encantara o público.

Os comentários sobre Chaplin apresentados no ensaio publicado em “Cinema Para Todos” em 1920 são condizentes com a análise de Delluc empreendida no livro *Charlot* em 1921. Conforme Kornhaber (2015, p. 153), Delluc via nos filmes de Chaplin uma síntese daquilo que o cinema poderia ser. Analisando Chaplin, Delluc o comparava a grande nomes da música, da pintura e da literatura, como um indicativo de que o cinema poderia ser tão respeitado pela crítica quanto essas outras formas de expressão e arte. Através de Carlitos, Chaplin era capaz de “pintar e modelar e esculpir” a si próprio, tornando os seus filmes “uma arte pictórica viva” (DELLUC, 1921, p. 12 e 14 apud KORNHABER, 2015, p. 153). A “*auto-mise-en-scène*” citada no ensaio de “Cinema Para Todos” era o que dava volume ao personagem Carlitos. O sucesso dos filmes de Chaplin estava no “expressivo personagem que ele possuía dentro de si enquanto um ator e a sua atenção cuidadosa para apresentá-lo diante da câmara na construção de seus filmes” (KORNHABER, *ibid.*, p. 153).

A defesa desse cuidado com a *mise-en-scène* nos filmes de Chaplin estava relacionada com a concepção de Delluc de fotogenia, desenvolvida em livro publicado em Paris em 1920. Conforme Robert Stam (2006, p. 50), em Delluc, a fotogenia era tomada como sendo a “lei do cinema”. A fotogenia, assim, seria o atributo específico e definitivo da arte cinematográfica, ou, em sucinta definição de Stam (2006, p. 50), “a quintessência inefável que diferenciava a magia do cinema das outras artes”⁷¹. Para Delluc, o cinema trabalhava com a “estilização da vida real” através da tecnologia, e, seria, por isso, “a única arte verdadeiramente moderna”

⁷¹ Desenvolvendo a ideia de fotogenia no cinema ao longo dos anos 1920, o realizador e ensaísta polaco-francês Jean Epstein, assim a definia: “Com a noção de fotogenia nasceu a ideia de arte cinematográfica. Como definir a indefinível fotogenia senão dizendo que está, para o cinema, como a cor está para a pintura e o volume para a escultura, ou seja, que é o elemento específico desta arte” (apud STAM, 2006, p. 50).

(ibid., p. 51). Kornhaber (2015, p. 148, tradução nossa) nos explica que, para Delluc, “*photogénie* é a ampliação da beleza já existente no mundo (...) A *photogénie* em Delluc centra-se na ideia do potencial simbólico incorporado no interior de certos objetos, que lhes permitiriam ir além de uma relação categoricamente indicial com a câmara”. Delluc tomava Carlitos como o exemplo mais bem acabado no cinema de um desses “objetos” fotogênicos. Aí estaria a genialidade por vezes demonstrada por Chaplin: ser capaz de mostrar essa beleza diante da câmara, de extrair de si próprio, através de Carlitos, a sua fotogênia.

No ensaio reproduzido em “Cinema Para Todos”, porém, não encontramos correlações entre Chaplin e figuras ilustres das artes, ou investidas para o desenvolvimento de uma genealogia de Carlitos, procedimentos que seriam alguns dos aspectos mais insinuantes da argumentação de Louis Delluc no livro *Charlot*. Comparações de natureza similar, no entanto, são encontradas em outro ensaio publicado na revista, apresentando uma leitura de Chaplin perceptivelmente influenciada pelas considerações de Delluc. Tratava-se de um ensaio assinado pelo jornalista e filósofo francês Jean Galtier-Boissière (1891-1966), publicado em “Cinema Para Todos” ainda em 1920, em meados de outubro, logo após as exibições de *Ombro armas* no Central. O ensaio se estendia por quatro páginas inteiras da revista. Galtier-Boissière dizia que Carlito “tem alguma coisa de *Gavroche* e de *D. Quixote*” (grifos do texto):

De *Gavroche* a destreza, a insolência, a audácia e o pouco caso; é parente entretanto do herói de Cervantes por seu idealismo, sua tocante ingenuidade, sua louca temeridade, o amor às ilusões que, únicas, fazem suportável a vida e a vontade de conservá-las até o fim⁷².

O autor seguia com as suas analogias. Galtier-Bossière comparava os movimentos de Carlitos aos de um brinquedo articulado, citando o filósofo francês Henri Bergson (1859-1941): “As atitudes e os movimentos do corpo humano são risíveis quando esse corpo faz pensar em um simples boneco mecânico”⁷³. O autor dizia que Chaplin, partindo da “palhaçada cinematográfica, estudou em seguida o cômico do contraste”, e citando novamente Bergson, afirmava ser de caráter cômico “todo o incidente que chama a nossa atenção sobre o físico de uma pessoa, quando é a moral que está em jogo”⁷⁴. Essa concepção de comédia estava na base dos filmes de Chaplin de forma consciente. O próprio refletia, em artigo publicado na imprensa norte-americana em 1918 (e reproduzido por Louis Delluc em seu livro de 1921):

⁷² Para Todos, n. 96, 16 out. 1920, [p. 21]. O menino Gavroche é um travesso personagem do romance *Os Miseráveis*, de Victor Hugo.

⁷³ Idem. A passagem de Bergson é do livro *Le Rire*, de 1899. Em edição portuguesa recente, aparece da seguinte forma: “As atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na medida exacta em que esse corpo nos faz pensar numa simples mecânica” (BERGSON, 1993, p. 33 apud SILVA; ANTUNES, 2010, p. 250).

⁷⁴ Para Todos, n. 96, 16 out 1920, [p. 22]. Outra citação de Bergson retirada do livro *Le Rire*.

Todos os meus filmes são construídos em torno da ideia de eu me meter em confusão e de assim me dar a chance de ser desesperadamente sério em minha tentativa de parecer tão normal quanto um cavalheiro. Por isso, não importa quão desesperada seja a situação, sempre sou sincero quando aperto minha bengala, endireito o chapéu ou arrumo a gravata, mesmo que tenha acabado de aterrissar de cabeça. (...)

[Comentando uma cena do filme *The Adventurer*] Mesmo parecendo simples, esse truque tem dois pontos reais da natureza humana envolvido. Um é a delícia que uma pessoa comum sente ao ver em apuros a riqueza e o luxo; o outro é a tendência do ser humano de experimentar em si mesmo as emoções que vê no palco ou na tela.

Uma das coisas que aprendi rapidamente do trabalho no teatro é que as pessoas em geral se satisfazem em ver o rico levar a pior. A razão para isso, é claro, está no fato de nove décimos das pessoas do mundo são pobres, e se ressentem da riqueza desse um décimo.

Se eu tivesse derrubado o sorvete, por exemplo, no pescoço de uma mulher trabalhadora, ao invés de conseguir risadas, eu teria despertado simpatia pela mulher.

Também porque a mulher trabalhadora não tem dignidade para perder, esse ponto não teria sido engraçado. No entanto, na mente do público, derrubar sorvete no pescoço de uma mulher rica apenas dá ao rico o que ele merece⁷⁵.

Retomando o ensaio de Galtier-Bossière em “Cinema Para Todos”, à maneira de Louis Delluc o autor sugeria paralelos entre Charles Chaplin e os dramaturgos Molière (1622-1673), Georges Courteline (1858-1929) e Rémy de Gourmont (1858-1915), afirmando: “Não. Carlito não é um palhaço, antes um artista profundamente e delicadamente humano”⁷⁶. As referências de Galtier-Bossière em seu ensaio eram literárias, e o filósofo-jornalista buscava aproximar Chaplin principalmente de dramaturgos franceses contemporâneos, dizendo ainda que os filmes de Carlitos, com “todos esses pequenos traços, essas nuances, indicados com tato esquisito, representam, em imagens móveis, o mais espirituoso conto de [Henri] Duvernois [1875-1937] e Tristan Bernard [1866-1947]”. Para Galtier-Bossière, “Carlito é um grande artista porque ele fica sempre muito próximo da vida real”⁷⁷.

Avaliando as comparações e evocações feitas por Delluc em *Charlot*, David Robinson (1984, p. 43) diz que o propósito do autor não era demonstrar de maneira esnobe os seus conhecimentos em história da arte, mas “sacudir” os leitores, sugerindo-lhes uma nova atitude em relação aos filmes de Chaplin. E aqui é válido complementar que, como sustenta Kornhaber (2015, p. 151, tradução nossa), “Quando Delluc diz *Charlot*, ele poderia da mesma

⁷⁵ Transcrito a partir de David Robinson (2011, p. 202-203). O texto assinado por Charles Chaplin, intitulado “What People Laugh At” foi publicado no periódico *American Magazine*, em novembro de 1918.

⁷⁶ Para Todos, n. 96, 16 out. 1920, [p. 23]. Kornhaber (2015, p. 152, tradução nossa) salienta que ao longo de *Charlot*, Delluc compara Chaplin a “figuras diversas como Velásquez, Dürer, Molière, Nijinski, Joana d’Arc e Luís XV – até Napoleão aparece em determinado momento enquanto um ponto de comparação em relação à fama internacional de Chaplin”.

⁷⁷ Para Todos, n. 96, 16 out. 1920, [p. 22].

forma ter tido *Cinéma*, pois ele desejava entender como filmes tão notáveis como os de Chaplin poderiam ser feitos por outros (...)”. Chaplin servia como um paradigma para a defesa do cinema enquanto arte, e como um modelo a ser seguido para que o cinema se tornasse uma arte autônoma e respeitada. Tais reflexões sobre o posicionamento de Delluc em relação a Chaplin nos parecem adequadas para pensarmos tanto o ensaio de Galtier-Bossière, quanto a leitura de Chaplin e seu personagem que começava a ser pleiteada em “Cinema Para Todos”.

Ao final do ensaio de Galtier-Bossière era exaltado algo que Charles J. Maland (1989, p. 23, tradução nossa) aponta em Carlitos como a sua “determinação de seguir em frente contrariando as probabilidades, apesar da penúria e do desapontamento”. Esse aspecto do personagem de Chaplin teria incentivado gradativamente a sua aceitação junto a setores mais “refinados” da crítica e das audiências norte-americanas. Carlitos seria o homem comum que persistia em sua busca apesar das adversidades do caminho. A imagem evocada por Maland é a seguinte: “(...) Carlitos caminhando muito distante da câmera, o que enfatiza a profundidade de campo e o isolamento de Carlitos; ele então salta para frente com um passo ligeiro, endireitando-se e saindo de cena como se renovado”. O ensaio de Galtier-Bossière reproduzido em “Cinema Para Todos” era concluído com as seguintes palavras:

(...) É triste, muito triste mesmo. Carlito sente que não é amado, que não será jamais querido. Ele diverte as mulheres; estas porém nunca o tomam a sério. Pobre Poliche, ele desespera-se. Virando as costas, o braço à altura da cabeça, ele chora suas ilusões perdidas como uma criança... Sua bengalinha na mão, ele parte, chorando o seu ideal perdido e as “pérolas atiradas aos porcos”. Vai-se afastando, estrada fora, com os pés para fora. E subitamente, Carlito Chaplin lembra-se de que é palhaço, que os lugares pagos o foram por gente que queria rir mesmo que ele estivesse triste. E numa pirueta burlesca, os olhos cheios de lágrimas, um sorriso forçado nos lábios, ele exclama:
- Ora! Por uma perdida, dez achadas!⁷⁸

Outro interessante texto sobre Chaplin foi reproduzido em “Cinema Para Todos” em edição publicada no último dia de 1921. Tratava-se de crônica de Benjamin Costallat (1897-1961), articulista e romancista carioca, retirada de seu então recém-publicado livro, a coletânea *Mutt, Jeff & Cia.*, “um dos grandes sucessos últimos de livraria, de que se esgotaram em poucas horas os três primeiros milheiros”⁷⁹. Introduzindo o artigo de Costallat, dizia-se em “Cinema Para Todos”:

(...) extratamos o seguinte curioso artigo sobre o grande cômico de fama mundial que tem provocado tantos comentários literários e até filosóficos.

⁷⁸ Para Todos, n. 96, 16 out. 1920, [p. 23].

⁷⁹ Sobre Costallat, polêmica figura, prolífico cronista do cotidiano carioca dos anos 1920, com um grande interesse pelo cinema, ver estudo de Patrícia de Souza França (2011).

Recentemente ainda, Louis Delluc, em Paris, dedicou-lhe um volume. Benjamin Costallat, com o seu estilo nervoso, estuda a figura do cômico da tela de modo pitoresco, tão pitoresco como o assunto. Entre os vários artigos sobre cinema de *Mutt, Jeff & Comp.*, escolhemos justamente este, para que o leitor o possa comparar com outros que nesta mesma página tem saído sobre Charles Chaplin.⁸⁰

Em Costallat, a definição sumária de Carlitos era reiterada: “Carlito é um sensível. É um emotivo. Um emotivo moderno, que não chora. Se lágrimas ele às vezes tem, são íntimas, profundas, que escorregam como continuação mesma de sorrisos...”⁸¹. Sobre *Ombro armas* dizia: “Ainda há dias, vi Carlito triste. Foi na sua última exibição em que se apresentou fardado, equipado, pronto para a guerra caricatural como todas as guerras (...) Mas, assim mesmo, de vez em quando, Carlito ousava um de seus sorrisos tímidos e irresistíveis (...)”⁸². Para Costallat, Carlitos estava fadado a ser sempre cômico, mesmo em sua tristeza: “Mas a função de Carlito é ser alegre. Mesmo porque não gostaríamos mais dele se fosse triste”⁸³. O cronista afirmava que, apesar de “figura caricatural”, Carlitos era um “personagem real”, um personagem “que já está em nossos hábitos e que não nos espantaria conhecer”, esbarrando com ele “a um canto de rua”⁸⁴. Enfim, Carlitos seria “a síntese cômica do século”⁸⁵.

A partir das produções da First National, a imagem de um Carlitos sentimental, mas ao mesmo tempo travesso, foi constantemente reiterada nos filmes de Chaplin, por exemplo, em *Luzes da Cidade* (*City Lights*, United Artists, 1931). Essa leitura de Carlitos foi sedimentada ao longo da história do cinema, e permaneceu relevante, extrapolando o período do cinema silencioso e o próprio século XX. Em entrevista realizada em fins de 2015, assim respondeu o pesquisador Tom Gunning à pergunta “Quem é o seu personagem de cinema ou figura midiática favorito? Por quê?”:

A figura/personagem que continua a definir o cinema para mim (e o mundo) é Charlie Chaplin. Ele é o meio em si tal qual emergiu, indisciplinado e ativo, poético e violento, caótico e profundamente emocional (sim, sentimental na grande tradição). Sua silhueta é quase o suficiente, e sua imagem em movimento mais que o suficiente, para definir o cinema em qualquer era (tradução nossa).⁸⁶

⁸⁰ Para Todos, n. 159, 31 dez. 1921, [p. 17].

⁸¹ Idem.

⁸² Para Todos, n. 159, 31 dez. 1921, [p. 26].

⁸³ Idem.

⁸⁴ Para Todos, n. 159, 31 dez. 1921, [p. 17].

⁸⁵ Idem.

⁸⁶ Entrevista veiculada na edição de novembro de 2015 do boletim informativo da Society for Cinema and Media Studies (SCMS). Tom Gunning é um prestigiado pesquisador, professor e autor, com especial interesse em história e historiografia do cinema, e em cinema silencioso, entre outras áreas relacionadas.

Em fins de 1921, anunciava-se o lançamento do primeiro *Álbum Cinematográfico do Para Todos* relativo ao ano prestes a se iniciar. Nesse almanaque “indicativo e biográfico dos artistas da tela”, amplamente ilustrado, figurariam “os artistas prediletos do público”. A iniciativa de *Para Todos* era saudada por sua novidade e utilidade: “Nunca se fez isto aqui e tal álbum constituirá um precioso e útil documento ilustrado, o que muito contribuirá para a verdadeira apreciação dos filmes”⁸⁷. Promovendo a publicação, circulou nas páginas da revista *O Tico-Tico* uma ilustração assinada por J. Carlos (1884-1950), na qual apareciam os principais personagens das histórias em quadrinhos veiculadas nesse semanário infantil. No centro da ilustração, alvo dos olhares dos personagens que o rodeavam, estava Carlitos, carregando o estandarte do *Álbum Cinematográfico do Para Todos*, com uma coleira amarrada ao pulso puxando um cachorrinho vira-lata, em referência a *Vida de cachorro*⁸⁸. Na ilustração de J. Carlos para a publicação de *Para Todos*, Carlitos era sinônimo de cinema.

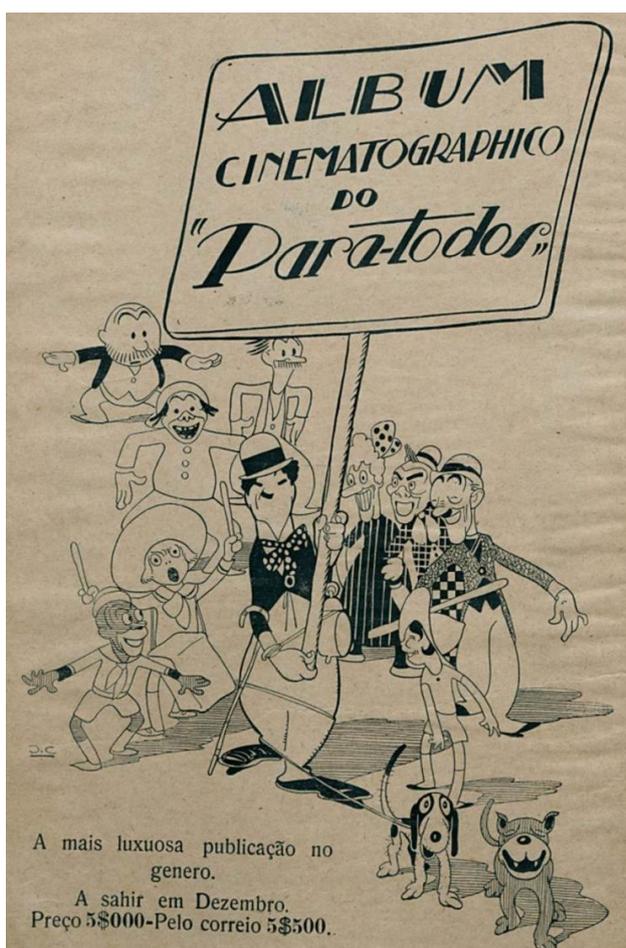


Fig. 43. A ilustração de J. Carlos anunciando o *Álbum Cinematográfico do Para Todos* para o ano de 1922.

⁸⁷ *O Tico-Tico*, n. 839, 2 nov. 1921, [p. 1].

⁸⁸ *O Tico-Tico*, n. 834, 28 set. 1921, [p.3]. Sobre o ilustrador carioca José Carlos de Brito e Cunha, o J. Carlos, que ocupou a função de diretor editorial nos periódicos *Para Todos* e *O Malho*, entre 1922 e 1930, ver: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10405/j.-carlos>>. Acessado em julho de 2016.

As investidas de “Cinema Para Todos” para uma nova leitura de Chaplin e seu personagem, contudo, não foram acolhidas de imediato pelo restante da imprensa. O cronista Jack, que assinava a seção “A arte do silêncio”, na revista *Careta*, em algumas ocasiões ironizou o esforço por parte da crítica em levar Chaplin demasiadamente a sério descrevendo o artista para além de suas qualidades cômicas, ou de sua exorbitante fortuna. O articulista de *Careta* não desgostava do personagem Carlitos, pelo contrário, afirmava ser Chaplin a sua “estrela” de cinema favorita. Jack, porém, não alimentava grandes expectativas em relação ao cômico. O que importava para esse cronista era a capacidade de Carlitos de fazer rir:

Eu, por exemplo, a qualquer um, prefiro Carlito. Charles Chaplin, com as suas loucuras, o seu andar “sui-generis” e o seu impagável bigode. Por quê? – perguntar-me-ão. É que Carlito, ele, só, neste vale de lágrimas, me faz rir, desopilando-me o fígado e afastando de mim, por alguns instantes, a neurastenia que me torna o indivíduo mais ranzinza do universo... (...) ⁸⁹

Em janeiro de 1922, em nota veiculada sob o título “A filosofia de Chaplin”, o cronista Jack se mostrava desconfiado em relação a uma opinião sobre o cômico inglês expressa pelo ensaísta francês Elie Faure (1873–1973), “historiador de todas as idades da arte, sociólogo, autor de várias obras históricas e, enfim, um dos intelectuais mais respeitados da França”. O cronista de *Careta* comentava: “Poucas pessoas, bem poucas, certamente, julgarão o endiabrado Charlie Chaplin capaz de inspirar e servir de exemplo a um filósofo e crítico de arte”. Antes de reproduzir a passagem do livro de Faure, *La danse sur Le feu et l’eau*, de 1920, o articulista dizia: “O que vamos relatar, provará à saciedade que o cômico querido é capaz dessa coisa quase, se não totalmente absurda para todos”.

Faure seguia o protocolo das críticas de Louis Delluc. Sobre Chaplin, afirmava que, “depois de Montaigne, Cervantes e Dostoiévski, é ele o homem que mais tem instalado em minhas opiniões atuais e em que, de dia para dia, assim o espero, se afirma mais a minha liberdade” (sic). Para Faure, Carlitos era “o único poeta destes tempos”, e alegava haver “mais estilo no mais insignificante gesto de Carlito, do que em todas as obras reunidas de todos os institutos da França e de toda a cultura alemã, de um século a esta parte”. Reproduzido o trecho do livro de Faure, o cronista Jack concluía: “E, agora, o que dirão os senhores? A ‘filosofia’ de Carlito, segundo o doutor Faure, é um fato. Só se não... for”⁹⁰.

O posicionamento do cronista de *Careta* não era o de um devoto. A tomada de posição de “Cinema Para Todos” em relação a Chaplin provavelmente não estava relacionada apenas a um interesse genuíno pelo artista, mas também a uma tentativa de aproximação entre os

⁸⁹ *Careta*, n. 643, 16 out. 1920, [p. 36].

⁹⁰ *Careta*, n. 707, 7 jan. 1922, [p. 6].

críticos da revista carioca e as ideias sobre cinema sendo gestadas em Paris. Kornhaber (2015, p. 149, tradução nossa) observa que à época da elaboração de *Charlot*, Louis Delluc havia cunhado o termo *cinéaste*, “uma combinação de cinema (*cinéma*) e entusiasta (*enthousiaste*)”. O termo servia tanto para designar os diretores de cinema que estariam assumindo o papel de autores, “em contraste com o mais prosaico *réalisateur*”, quanto para se referir a membros do elenco e da equipe de um filme envolvidos com o seu processo criativo. Na concepção de Delluc, de forma mais abrangente, “*cinéaste*” poderia incorporar qualquer um interessado em cinema com maior ardor, “algo similar ao *cinéfilo* de hoje”. Esse escopo mais amplo do termo abrangia os “críticos e outros entusiastas em meio ao público em geral”.

Para Delluc, os diretores de cinema, enquanto “cineastas”, deveriam assumir o papel do “criador solitário”, concebendo os filmes de acordo com suas visões criativas refinadas, tornando o cinema verdadeiramente uma arte (KORNHABER, *idem*). Conforme o crítico francês, no início dos anos 1920, Chaplin ocupava no cinema a posição de “primeiro criador de pleno direito. E até agora... o único” (DELLUC, 1921, p. 14 apud KORNHABER, 2015, p. 149). Em “Cinema Para Todos”, tal assunção se daria de forma mais absoluta depois do lançamento de *O garoto* no circuito carioca, quando Chaplin passou a ser celebrado em suas páginas não apenas como um “sentimental”, mas também como um “ator-autor” universalmente aclamado, “criador” de uma “obra genial”⁹¹.

3.3. O garoto

Francisco Serrador, tendo adquirido em outubro de 1920, com Roberto Natalini, os direitos de exploração das produções de Chaplin da série First National, lançou dois desses filmes em 1921, os primeiros de Carlitos a estrear no Cinema Odeon, da Avenida Rio Branco. Ainda em janeiro, entrou em cartaz no Odeon a comédia *Ao sol* (*Sunnyside*, First National, 1919), exibida entre os dias 3 e 10 de janeiro. O filme não recebeu atenção em *Para Todos*. Na revista *Palcos e Telas* constou uma breve apreciação a respeito dessa comédia: “É um dos soberbos trabalhos de Charles Chaplin, desenrolando em três atos originalíssimos os mais extravagantes episódios (sic) da vida rural. O desempenho de Carlito é memorável”⁹². Não encontramos outros indícios que possam nos dar um vislumbre de sua recepção⁹³.

⁹¹ Para Todos, n. 178, 13 maio 1922, [p. 17].

⁹² Palcos e Telas, n. 146, 6 jan. 1921, [p. 12].

⁹³ Gonzaga (1996, p. 121) indica que Serrador esteve mais próximo da revista *Selecta*. Esse periódico, mais ligado a cinema a partir dos anos 1920, não se encontra digitalizado. Para a presente pesquisa, consultamos as

Antes que mais um filme de Chaplin pela First National estrear na cidade no Cinema Odeon, Claude Darlot, no Palais, continuou a lançar as comédias de Carlitos da série Mutual. Em janeiro, exibiu *Carlito bombeiro* (*The Fireman*, Mutual, 1916), que recebeu a cotação “6” em “Cinema Para Todos”⁹⁴. No mês seguinte, lançou *Carlito fiteiro* (*Behind the Screen*, Mutual, 1916). Na revista *A Tela*, editada pelo Centro da Boa Imprensa, órgão ligado à Igreja Católica, constava uma interessante nota a respeito de *Carlito fiteiro*. Conforme Heffner (2003, p. 30), nessa revista “estabeleceu-se uma classificação moral dos filmes, a qual era divulgada para as paróquias do país e em seguida para os fiéis, pregando-se o afastamento do público dos espetáculos ou obras considerados ‘não recomendados’”⁹⁵. Sobre a comédia de Carlitos, comentava-se em *A Tela*: “Esta, infelizmente, quanto ao enredo é muito pobre, e possui algumas cenas equívocas, que nos obrigam a classificá-la ‘com fortes reservas’”⁹⁶.

David Robinson (2011, p. 177) sustenta que o “elemento mais surpreendente” em *Behind the Screen*, “é a sequência que seria a manifestação mais evidente de uma situação homossexual no cinema comercial anglo-saxão antes dos anos 1950”. As “fortes reservas” de *A Tela* talvez fossem relativas a essa sequência, passada em um estúdio de cinema, e assim descrita por Robinson (idem):

Edna se disfarçou de trabalhador com um grande boné escondendo seus cabelos. Charlie chega perto do “rapaz”, que está sentado tocando violão (...) Charlie provoca o “rapaz” quando o pega passando pó no rosto. Nesse momento, chega [Henry] Bergman, que rasgou o fundilho de suas calças em um encontro prévio com Charlie, e pede ao “rapaz” para costurar as calças para ele. Edna instantaneamente desmaia, e o boné cai, revelando seu cabelo. Ela volta a si, implora a Charlie que não a desmascare e recoloca o boné. O brutal contrarregra (Campbell) entra a tempo de pegar os dois se beijando. (...)

Carlito fiteiro ficou em cartaz no Palais entre os dias 28 de fevereiro e 6 de março. No início desse mês, o Parisiense havia sido repassado a Staffa, em sua brevíssima e malograda empreitada de retorno ao circuito carioca. Em poucos meses o italiano declarou falência, leiloando em maio todo o acervo de filmes e equipamentos de sua empresa cinematográfica⁹⁷.

edições de *Selecta* da hemeroteca da Cinemateca do MAM. Por motivos de cronograma e de recorte do *corpus* de pesquisa, investigamos apenas as edições entre 1914 e 1917, não encontrando nada sobre Carlitos.

⁹⁴ Para Todos, n. 111, 29 jan 1921, [p. 21]. Foi exibido no Palais e no Ideal entre os dias 17 e 23 de janeiro. Anunciado no Palais como sendo da “Série Mutual Chaplin Special”. Ver: Correio da Manhã, n. 7795, 20 jan. 1921, p. 12.

⁹⁵ No periódico *A Tela* os filmes eram divididos em “Comédias”, “Instrutivos” e “Dramas”, sendo cotados separadamente. Eram as seguintes as cotações aplicadas para julgar os filmes em cartaz no Rio de Janeiro: “Inofensivos”, “Com reservas” e “Prejudicial”. Sobre o papel dessa revista na história da censura cinematográfica no Brasil, ver o artigo de Hernani Heffner (2003). Uma análise mais detalhada desse periódico é uma tarefa a ser realizada em estudos futuros, nos dando a dimensão da recepção de Chaplin pela Igreja Católica.

⁹⁶ *A Tela*, n. 5, 13 mar. 1921, p. 39.

⁹⁷ Ver: Correio da Manhã, n. 8036, 3 mar. 1921, p. 12; e Correio da Manhã, n. 8112, 19 maio 1921, p. 5.



Fig. 44. O beijo entre Carlitos e “o rapaz” Edna em *Behind the Screen*.

A atuação de Claude Darlot à frente do Palais também não durou muito mais tempo. *Carlito fiteiro* foi o último filme de Chaplin lançado nesse cinema. No dia 17 de abril, um domingo, aconteceu a despedida da Agência Geral Cinematográfica Claude Darlot no Palais. No último programa da gestão Darlot, o Palais reprisou em matinê a fita *Carlito bombeiro*. Na ocasião, anunciava-se que em “muito breve” os filmes da Agência Geral Cinematográfica passariam a ser exibidos no Rialto, “o maior e mais luxuoso Cine Teatro, no coração da Avenida, edificado especialmente para o fim a que se destina”⁹⁸.

Em maio, a Companhia Brasil Cinematográfica lançou pela segunda e última vez no Rio de Janeiro um filme de Chaplin da série First National. Na semana de 2 a 8 de maio o Odeon exibiu a comédia *Uma viagem de prazer* (*A Day's Pleasure*, First National, 1919). Em *Palcos e Telas* alegava-se que o filme “excedeu todas as expectativas, conservando-se em cartaz durante uma semana de ininterrupto sucesso”⁹⁹. Tal qual *Ao sol*, o filme foi ignorado por “Cinema Para Todos”. É possível que os críticos de cinema de *Para Todos* achassem essas duas comédias produções “menores” na filmografia de Chaplin.

Os dois filmes foram realizados durante o conturbado período em que Chaplin e Mildred estiveram casados, e “Chaplin ficou convencido de que o casamento debilitara sua habilidade criativa” (ROBINSON, 2011, p. 249). Segundo Robinson (ibid., p. 251), a produção de *Sunnyside* durou aproximadamente 170 dias, sendo cem deles desperdiçados pela falta de ideias de Chaplin para a produção. Conforme o autor, essa comédia “revela a tensão

⁹⁸ Correio da Manhã, n. 8081, 17 abr. 1921, p. 16. A empresa exibidora de Tibor Rombauer assumiu a administração do Palais até 1926, quando esse cinema deixou de funcionar (GONZAGA, 1996, p. 289).

⁹⁹ Palcos e Telas, n. 163, 12 maio. 1920, [p. 10].

que aconteceu para sua conclusão, e Chaplin e os contemporâneos o consideraram um de seus piores filmes” (ROBINSON, 2011, p. 251)¹⁰⁰. Quanto a fita *A Day's Pleasure*, Robinson (ibid., p. 256-257) nos informa que ela foi rodada em apenas uma semana, alguns meses após a morte do prematuro filhinho do casal Chaplin e Harris, e em meio às filmagens para *The Kid*. A First National, porém, se mostrava impaciente na espera por uma produção inédita de Chaplin, e o artista realizou *A Day's Pleasure* como uma garantia para que pudesse voltar a trabalhar em seu novo projeto. Robinson (idem) diz sobre essa comédia: “Chaplin estava bem ciente de que o que o filme era um paliativo, e nem o público nem os críticos contemporâneos esconderam o desapontamento com *A Day's Pleasure*, assim como com *Sunnyside*”.

Conforme Maland (1989, p. 55, tradução nossa), nos anos 1920, quando Chaplin começou a ser celebrado enquanto diretor de cinema, os seus filmes passaram a ter uma importância ainda mais significativa em sua imagem estelar: “Para a maioria das estrelas os personagens que eles interpretam contribuem centralmente para as suas imagens estelares”. No caso de Chaplin, porém, “os filmes são importantes para a sua imagem estelar tanto a respeito do personagem Carlitos quanto para o tipo de realizador e artista que Chaplin seria considerado”. Para Maland, em *Sunnyside* e em *A Day's Pleasure*, Carlitos poderia ser considerado menos “caloroso e romântico”, e o artista envolvido com essas comédias, “menos talentoso e ambicioso”. Em seu próximo filme, *The Kid*, Chaplin buscou “ressuscitar e aprofundar Carlitos”. Maland (ibid., p. 56, tradução nossa) observa que nessa produção, Chaplin retomou a mistura de comédia e *pathos* “evidente em filmes como *The Vagabond* e *The Bank*”, mas “inteiramente ausente” em *A Day's Pleasure*:

Chaplin aparentemente percebeu que o sentimento era uma das fontes de popularidade de seus filmes. Além disso, ele adicionou outras características ao filme, incluindo algumas pontuais críticas sociais e alguns dispositivos estilísticos “artísticos”, que ajudaram os espectadores e os críticos a verem o filme como uma impressionante conquista artística.

No primeiro dia de outubro de 1921 aconteceu a inauguração do Cinema Rialto, localizado na Avenida Rio Branco, mais precisamente na Rua da Ajuda (então Rua Chile), ao lado do Cinema Parisiense, no número 35. Darlot adquiriu o prédio em fins de 1919, com o intuito de “edificar uma casa de espetáculos absolutamente de primeira ordem”¹⁰¹.

¹⁰⁰ Segundo Robinson (2011, p. 252), no período das filmagens de *Sunnyside*, outro motivo para a “ansiedade de Chaplin, além do seu casamento infeliz”, teriam sido os planos de seu irmão em levar sua mãe, internada em asilo em Londres, para morar na Califórnia definitivamente. A saúde mental de Hannah Chaplin àquela altura já se encontrava bastante debilitada, assunto amplamente tratado na biografia escrita por Robinson. Apesar dos planos de Sydney em 1919, Hannah foi para os Estados Unidos somente em 1921 (ibid., p. 270-271). Consta uma matéria a respeito, traduzida de *Photoplay*, em: Para Todos, n. 141, 27 ago. 1921, [p. 24].

¹⁰¹ Correio da Manhã, n. 7762, 1 jun. 1920, p. 12. O cinema teria capacidade para 1500 espectadores.



Figs. 45 e 46. Fachada do Cinema Rialto no dia de sua inauguração; e o programa inaugural do novo cinema.

O programa inaugural trazia uma produção de Chaplin pela Essanay, de 1915, ainda inédita no Rio de Janeiro, *The Bank*, lançada no Cinema Rialto como *Carlito, herói da vassoura*¹⁰². David Robinson (2011, p. 144) diz que foi a partir desse filme que Chaplin passou a “enfatizar ainda mais o elemento sentimental” em suas comédias, e vai além, afirmando genericamente que nos Estados Unidos foi “dessa época em diante que os críticos e o público sério começaram a descobrir o que o público comum já tinha reconhecido há muito tempo: que Charlie era algo novo e único”. Robinson (ibid., p. 145) assim descreve *The Bank*:

(...) Charlie, o zelador, é infeliz no amor com uma bela secretária, Edna, pois o coração dela tem outro dono (...) o banqueiro cortês. O zelador adormece e sonha que resgata a bela Edna de uma gangue de assaltantes de banco: ele abraça e acaricia seus cabelos, mas acorda e vê que tem o esfregão nos braços. O Charlie recém-desperto, rejeitado, anda de volta para o cofre, passando por Edna e seu banqueiro, que não notam a presença dele. Ele ainda segura em uma das mãos o buquê que ela rejeitou e o joga fora, dá um chute, encolhe os ombros e apressa o andar gingado, enquanto a íris da câmera fecha sobre ele.

Uma comédia com um final triste era algo novo. As cenas em que Charlie, ostentando tragédia nos grandes olhos, observa enquanto Edna desdenhosamente atira fora o símbolo floral do seu amor toca profundamente o patético, algo bastante incomum em filmes cômicos.

¹⁰² Correio da Manhã, n. 8247, 1 out. 1921, p. 12. A comédia ficou em cartaz no Rialto até o dia 9 de outubro. Esse filme vinha sendo anunciado entre as futuras estreias do Palais desde fins de 1920, como *Carlito banqueiro*, mas nunca foi exibido nesse cinema. Ver: Correio da Manhã, 7889, 6 out. 1920, p. 12.

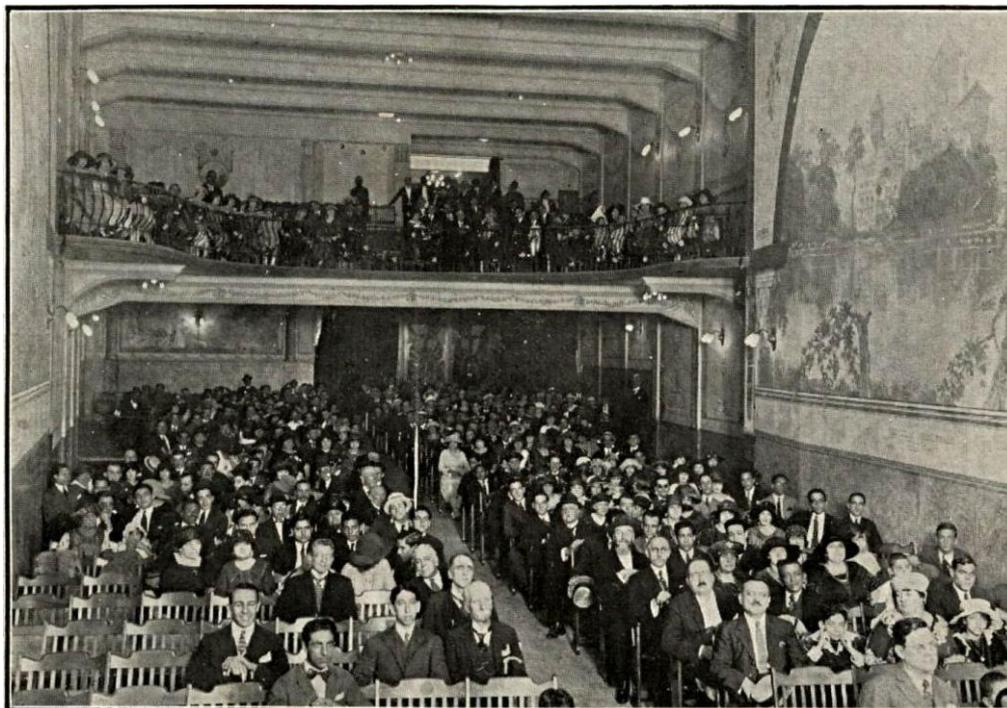


Fig. 47. Aspecto do salão de projeção do Rialto em sua inauguração.

Carlito, herói da vassoura foi o último filme de Chaplin lançado por Darlot no Rio de Janeiro. A Agência Geral Cinematográfica permaneceu na administração do Rialto até meados de março de 1922, quando a Empresa Greco & Stamile assumiu o cinema¹⁰³. Conforme Gonzaga (1996, p. 102) os problemas financeiros da agência de Darlot datariam de fins de 1920. A “aventura” do ex-cirurgião na exibição e distribuição de filmes parece não ter ido além depois de sua saída do Rialto, terminando “em uma rápida concordata e falência”¹⁰⁴.

A estreia seguinte de um filme de Carlitos na cidade aconteceu em dezembro de 1921, no Cinema Odeon, sendo lançado justamente *O vagabundo* (*The Vagabond*, Mutual, 1916), outra produção de Chaplin destacada por Maland (1989, p. 56) por ser um dos principais exemplos da mistura de comédia e *pathos* em seus filmes mais “refinados”. Os críticos de “Cinema Para Todos”, porém, não se mostraram especialmente interessados no filme, cotando a produção com um “5”, algo como o “Quase bom” de seu sistema de avaliação anterior¹⁰⁵.

¹⁰³ Ver: Correio da Manhã, n. 8426, 30 mar. 1922, p. 12. Não sabemos por quanto tempo essa empresa ficou no Rialto. Segundo Gonzaga (1996, p. 295), a Empresa Arrieta assumiu a administração desse cinema em 1922.

¹⁰⁴ Gonzaga (1996, p. 109) indica a leitura do editorial de *Palcos e Telas* de 20 de janeiro de 1921. Na referida crônica, fala-se que a tentativa de concordata se dera entre Darlot e Natalini. Conforme *Palcos e Telas*, Natalini era o maior credor de Darlot. Não conseguimos identificar nesta dissertação as relações comerciais entre essas duas figuras do meio cinematográfico carioca. Sustentamos aqui que o fornecedor dos filmes de Chaplin exibidos por Darlot era Morris Winick, representante da Triangle no Rio de Janeiro. É provável que as relações entre Darlot e Natalini não fossem relativas aos filmes de Carlitos. Ver: *Palcos e Telas*, n. 148, 20 jan. 1921, [p. 3]. Na prestação de contas da Agência Cinematográfica Claude veiculada no *Correio da Manhã* em junho de 1920 não consta nenhuma referência a Natalini. Ver: Correio da Manhã, n. 7762, 1 jun. 1920, p. 12.

¹⁰⁵ Para Todos, n. 159, 31 dez. 1921, [p. 35]. Exibido no Odeon entre os dias 19 e 24 de dezembro.

Àquela altura, o único filme de Chaplin que os críticos desejavam assistir era *O garoto*. Em março de 1921, “Cinema Para Todos” alertava sobre os artistas que iriam “desaparecer” das telas cariocas, entre eles Mary Pickford, Douglas Fairbanks e Charles Chaplin: “As suas produções atuais, pelo preço, estão muito acima das posses de um mercado como o do Rio de Janeiro, é o que parece”. Entre os filmes de Chaplin pela First National adquiridos por Serrador com Natalini em outubro de 1920, não estava incluindo *O garoto*, que nem sequer havia sido lançado nos Estados Unidos àquela altura: “Quando veremos esses filmes, se é que um dia os veremos?”. O prognóstico de “Cinema Para Todos” não era nada animador: “Previnam-se, pois, os nossos leitores, admiradores desses artistas. Digam-lhes adeus, nas últimas produções (bem antigas já) que por nossas telas passarem”¹⁰⁶.

Um dos motivos para a dificuldade na obtenção de filmes talvez fosse a inserção do longa-metragem no circuito carioca, além de uma “extraordinária alta no dólar”¹⁰⁷. Conforme Gonzaga (1996, p. 121), a adoção desse formato de filme, que em fins dos anos 1910 se tornara o padrão da indústria norte-americana, “implicava uma elevação considerável dos custos de produção e da duração dos programas”. A elevação de preços atingiria os setores de importação, distribuição e exibição: “mais dispendiosos, os filmes naturalmente ficavam mais caros para venda ou locação”. Gonzaga (ibid., p. 121) observa que em exibições de filmes considerados produções “extras”, os ingressos passaram a ser mais caros, com os assentos na galeria custando 2\$000, “um aumento de 100%” em relação ao seu valor padrão¹⁰⁸.

Em outubro de 1921, o “Operador”, em editorial de “Cinema Para Todos”, comparava o circuito exibidor de Buenos Aires com o circuito carioca. Àquela altura, *O garoto* de Chaplin estaria sendo exibido “há três meses, sem interrupção, triunfante, nos principais salões de Buenos Aires”. Importado pela Casa Glucksman, o filme foi inserido no circuito portenho com “nada menos de 30 cópias”, enquanto no Rio de Janeiro, “em geral importamos 2 e raramente 3 cópias de um mesmo filme”¹⁰⁹.

O novo filme de Chaplin figurou em listas publicadas em “Cinema Para Todos” com

¹⁰⁶ Para Todos, n. 117, 12 mar. 1921, [p. 19-20].

¹⁰⁷ Nas edições de *Palcos e Telas* ao longo de 1921 a alta do dólar foi um ponto continuamente reiterado para justificar a “crise” pela qual passava o circuito de cinemas carioca, dada a dificuldade em importar filmes norte-americanos. Ver, por exemplo: *Palcos e Telas*, n. 161, 28 abr. 1921, [p. 5]. Como já dissemos anteriormente, o assunto é abordado em Gonzaga (1996, p. 119-127), e discutido por Freire (2012, p. 102-111).

¹⁰⁸ Souza (2004, p. 333) observa que a inserção do filme de longa metragem no Brasil está ligada à chegada das distribuidoras norte-americanas no país em meados dos anos 1910. As transformações na cinematografia aumentaram a pressão pela construção de cinemas mais confortáveis no Rio de Janeiro. Francisco Serrador, com o projeto que gerou a criação da Cinelândia em 1925-1926, tomou a dianteira no movimento para renovar o circuito exibidor carioca, dotando a cidade de novas salas de cinema localizadas na Praça Floriano Peixoto, na parte sul do Centro, no início da Avenida Rio Branco. Sobre o assunto, ver: Gonzaga (1996, p. 127-145).

¹⁰⁹ Para Todos, n. 149, 22 out. 1921, [p. 18].

os destaques da produção cinematográfica de 1920-1921. Em outubro de 1921, reproduzida listagem elaborada pela revista de cinema norte-americana *Classic*, apareciam entre os três melhores filmes lançados nos Estados Unidos, *Madame Dubarry* (Projektions-AG Union, UFA, 1919), dirigido por Ernst Lubitch; *Way Down East* (D. W. Griffith, United Artist, 1920); e o filme de Chaplin¹¹⁰. Afirmava-se na matéria a respeito desse artista:

(...) *The Kid*, magnífica história tragi-cômica, consagrou-lhe definitivamente a fama de melhor ator de cinema *yankee*, pela sua extraordinária interpretação de um papel cômico e dramático a um tempo. Indubitavelmente é Chaplin nosso único artista capaz de competir com alguns dos que os filmes alemães nos fizeram conhecer.¹¹¹

Em dezembro, “Cinema Para Todos” tornou a publicar uma lista de “melhores filmes”, dessa vez reproduzida do jornal *The New York Times*, destacando as produções exibidas nos cinemas dessa cidade nos três primeiros meses de 1921, sendo elas:

The Kid, de Carlito (First Circuit); *The Old Swimmin' Hole*, de Charles Ray (First Circuit); *Os 4 Cavaleiros do Apocalipse*, Alice Terry e Rudolfo Valentino (da Metro); *Sentimental Tommy*, Gareth Hughes e May McAvoy (Paramount), e *Gabinete do Dr. Caligari*, Lil Dagover (Decla-Bioscop).¹¹²

No dia 25 de março de 1922, era anunciada em “Cinema Para Todos” a aquisição do filme de Chaplin para ser lançado no Rio de Janeiro. Sob o título “*The Kid*”, lia-se:

Temos uma excelente notícia a dar aos nossos leitores. A obra prima de Carlito, o filme que a crítica universal já classificou como uma das melhores produções até aqui realizadas e cujo enorme custo só tem permitido que o vejam alguns países privilegiados, já se acha no Brasil e muito breve poderá ser visto pelos amadores do cinema.

Foi nesse filme que estreou uma criança genial, Jackie Coogan, que é justamente quem lhe dá o título.

Muitas vezes destas colunas lamentamos não nos ser dado o prazer de ver essa maravilhosa produção que corre o mundo entre unânimes aplausos.

Regozijemo-nos, pois, com a certeza de que em breve o veremos.

O seu importador é a Companhia Películas de Luxo, representante no Brasil dos filmes Paramount e Realart.¹¹³

No *Correio da Manhã* era informado que o filme havia sido adquirido pela Companhia Películas de Luxo da América do Sul “por um verdadeiro ‘tour de force’”, através de José Augusto Vinhaes Junior, então representante da filial carioca da Paramount. A fita era “ambicionada por todos os importadores, disputada, a peso de ouro, a sua exclusividade”, saindo vencedora a agência distribuidora da Paramount¹¹⁴.

¹¹⁰ Para Todos, n. 147, 8 out. 1921, [p. 20].

¹¹¹ Para Todos, n. 147, 8 out. 1921, [p. 21].

¹¹² Para Todos, n. 155, 3 dez. 1921, [p. 28]. Ver lista da revista *Life*: Palcos e Telas, n. 167, 25 fev. 1922, [p. 25].

¹¹³ Para Todos, n. 171, 25 mar. 1922, [p. 12].

¹¹⁴ Correio da Manhã, n. 8446, 19 abr. 1922, p. 6.

Segundo “Cinema Para Todos”, a Companhia Películas de Luxo teria adquirido a exclusividade de *O garoto* pelo exorbitante valor de 175:000\$000 (175 contos de réis), comentando: “Como se vê, trata-se de uma das produções mais caras até aqui vindas ao Brasil”. Em seguida, retoricamente, questionava-se: “É uma farsa esse filme, como os demais de Carlito, um mero motivo para provocar o riso, para entreter a hilaridade?”. Ao que se respondia em “Cinema Para Todos”: “Não é”¹¹⁵.

Imaginamos que a Companhia Brasil Cinematográfica deva ter se envolvido no “tour de force” para obter a exclusividade do filme de Chaplin. O fracasso em tal empreitada, porém, não deteve os lançamentos de comédias de Carlitos no Cinema Odeon. Em abril, antes que *O garoto* estreasse no Rio de Janeiro, e aproveitando a provável ansiedade despertada no público pelos anúncios da chegada desse filme na cidade, Serrador e Octaviano de Andrade, gerente do Odeon, investiram na popular imagem do Carlitos “Rei do Riso” ao lançarem a fita *Carlito policial* (*Police*, Essanay, 1916): “Apostamos... como haveis de rir, mas à vontade, dando uma boa gargalhada!”¹¹⁶; “Ch. Chaplin continua a ser o dominador! Todos os doentes do fígado saíram curados, nestes dias, por terem visto Carlito no seu mais recente trabalho *Carlito Policial*”¹¹⁷. Alegadamente atendendo a “mais de 10 mil pedidos (sem exageros)”, em abril foi realizada ainda uma reprise de *Ombro armas* no Odeon, com cópia nova do filme¹¹⁸.

Reagindo à exibição de *Carlito policial*, o cronista de “Os filmes da semana”, em “Cinema Para Todos”, afirmava ter sido esse lançamento “um engodo do exibidor”, dando ao filme nota “3”, a pior cotação até então atribuída nessa seção a uma comédia de Chaplin¹¹⁹.

Diariamente entre 5 e 14 de maio constaram no *Correio da Manhã* anúncios promovendo a estreia de *O garoto*, que se daria no Cinema Avenida. O mote central do filme, expresso originalmente em seu primeiro intertítulo, na versão exibida nos Estados Unidos em 1921, era reproduzido nas páginas da imprensa carioca: tratar-se-ia de uma comédia que despertaria um “sorriso, banhado por uma lágrima”, a obra “mais bela, mais interessante, mais engraçada, e mais sentimental, ao mesmo tempo, que o próprio Carlito transportou para o *screen*”, seria, enfim, “o filme mais notável de Carlito”¹²⁰. Em outra peça publicitária, lia-se sobre o filme de Chaplin: “O super-filme que um grande escritor francês classificou de ‘shakespeariano’”, “A dor e o sentimento aliados a mais ruidosa comicidade”¹²¹.

¹¹⁵ Para Todos, n. 178, 13 maio 1922, [p. 29].

¹¹⁶ Correio da Manhã, n. 8438, 11 abr. 1922, p. 12. O filme foi exibido no Odeon entre os dias 10 e 16 de abril.

¹¹⁷ Correio da Manhã, n. 8840, 13 abr. 1922, p. 12.

¹¹⁸ Correio da Manhã, n. 8450, 23 abr. 1922, p. 16. As reprises ocorreram no Odeon entre 23 e 26 de abril.

¹¹⁹ Para Todos, n. 175, 22 abr. 1922, [p. 9].

¹²⁰ Correio da Manhã, n. 8643, 7 maio 1922, p. 5.

¹²¹ Correio da Manhã, n. 8469, 13 maio 1922, p. 5.

CINEMA AVENIDA

Primeiro exhibidor, no Brasil, dos mais célebres films do mundo, os da **Paramount**

HOJE, um film que vae atravessar a semana triumphalmente **HOJE**
A maior, a mais extraordinaria criação do mais famoso comico do «ecran», o ultra querido

CARLITO (Charles Chaplin)

Uma super-produção considerada pela critica europeia e americana como a coroa de gloria do sobano do riso, como a melhor das pelliculas que o comediante sem rival posou para a First National Pictures pela bagatella de um milhão de dollars

O GAROTO (The Kid)

Seis actos de hilariedade, que ferem, tambem, fundamente, a nota emocionante, e em que Carlito é secundado por um petiz genial nos seus cinco annos **JACK GOOGAN**

Uma pellicula cuja exclusividade para o Brasil custou uma verdadeira fortuna e cujas primicias de apresentação couberam ao **CINEMA AVENIDA**, que não mediu sacrificios para obtel-as

HOJE **O GAROTO** **HOJE**
Inegavelmente, o mais custoso e mais sensacional programma do dia, nos cinemas de primeira ordem

Fig. 48. Anúncio de *O garoto*: “Seis atos de hilaridade que ferem, também fundamente, a nota emocionante”.

Em *O garoto*, Chaplin se voltava mais seguramente para o terreno do melodrama, sem com isso, contudo, abandonar a comédia. Michael Woal e Linda Kowall Woal (1994) fazem uma análise pormenorizada do filme sob essa lente. Aqui, iremos apenas pontuar alguns dos aspectos melodramáticos ressaltados por esses autores, com o intuito de pensarmos o impacto causado pelo filme de Chaplin¹²². Para M. Woal e L. K. Woal (ibid., p. 4, tradução nossa) a aproximação de Chaplin do melodrama em suas comédias se deu a partir dos filmes da Essanay, quando o artista passou a dotar o seu personagem de uma “vida interior, uma vida interior movida pelo desejo”, com a introdução de Edna no elenco de suas comédias. Em seu artigo, Woal e Kowall Woal (ibid., p. 7, tradução nossa) afirmam:

O deslocamento de Chaplin em direção ao melodrama culmina com *O garoto*. Centrado em torno de uma mãe solteira forçada a abandonar o seu bebê e o vagabundo que vem a amar e criar o enjeitado, o enredo do filme, o qual eventualmente confere uma inesperada sorte à jovem mãe e une mãe, criança e vagabundo como uma “família”, é um melodrama Dicksoniano na tradição de *David Copperfield* e especialmente *Oliver Twist*. (...) Leal à tendência ideológica do melodrama, *O garoto*, como *O imigrante*, conduz à simpatia através da forte identificação com os impotentes.

Para os autores, os contextos de pobreza urbana nas comédias de Chaplin, e seus comentários sociais, junto ao desejo do vagabundo por amor romântico, e sua impossibilidade de concretização, são aspectos que ressaltam a possibilidade de aproximação do público por meio de uma operação básica do melodrama, a “identificação com o oprimido” (ibid, p. 6,

¹²² Ben Singer (2001, p. 37, tradução nossa) assim nos apresenta uma possível definição geral para melodrama: “Melodrama como geralmente é utilizado hoje se refere a um conjunto de subgêneros que se mantêm próximos ao coração e ao lar e enfatizam um registro de intensificado emocionalismo e sentimentalidade”.

tradução nossa). Em *O garoto*, conforme M. Woal e L. K. Woal (ibid., p. 9, tradução nossa), Chaplin adotou através de seu personagem “um modo de se relacionar com o mundo que era tradicionalmente reconhecido como ‘feminino’”. M. Woal e L. K. Woal (1994, p. 7 e *passim*) atentam que as histórias melodramáticas seriam amplamente voltadas ao público feminino e suas experiências e expectativas, e centradas constantemente em narrativas emocionantes sobre mães e seus sacrifícios em uma sociedade patriarcal.

Chaplin gera simpatia por Carlitos em sua tentativa, de corpo e alma, de se tornar uma dedicada “mãe” para o menino abandonado. O retrato de maternidade investido em Carlitos desperta o forte *pathos* de *O garoto* e sua aproximação com o melodrama, sobretudo na comovente cena na qual o menino Jackie é separado do vagabundo pelo serviço social. Mas o atrapalhado Carlitos arranca também o riso em suas atrapalhadas improvisações enquanto mãe: “O vagabundo de Chaplin se tornou uma carinhosa mãe, com um bigode” (ibid., p. 10). Em “Cinema Para Todos”, quando do lançamento de *O garoto* no Rio de Janeiro, um cronista comentou (grifo do texto): “Assim como vimos Carlito soldado, Carlito caixeiro, Carlito artista, Carlito polícia, Carlito qualquer coisa, vemos n’*O Garoto* Carlito mãe de família”¹²³.

Conforme Maland (1989, p. 56, tradução nossa), “*The Kid* é importante para a imagem estelar de Chaplin em parte por conta de seu vivido retrato de pessoas cruéis e de instituições venais que tornam difícil a sobrevivência do pobre, mas nobre Carlitos”. Maland (ibid., p. 57, tradução nossa) observa que “o método desse filme iria progressivamente caracterizar a obra de Chaplin”, justapondo dois universos morais opostos, “um negativo associado às várias mazelas da sociedade”, e um positivo, representado por Carlitos, o garoto, interpretado por Jackie Coogan, e a mulher, a mãe solteira e abandonada, interpretada por Edna Purviance.

Na semana anterior a da estreia de *O garoto*, “Cinema Para Todos” reproduziu uma resenha crítica do filme, originalmente publicada na revista parisiense *Scenario*. Sob o título “O Garoto superprodução de Carlito em 6 partes (1800 metros) e a crítica francesa”, lia-se:

(...) *O Garoto* marca um progresso sensível na arte cinematográfica... Desde o princípio o filme se impõe por uma apresentação humana, verdadeira, brutal, impressionante, uma apresentação à maneira de Balzac. A Mulher... aquela que cometeu o erro de acreditar no Amor... e que sai do Hospital com o filho que teve do Homem de que foi o passageiro capricho... O Homem... pintor elegante... que só vive para aquilo que chama a “sua obra”... Seduziu a Mulher e com o retrato desta, caído ao fogo por descuido... acende o seu cachimbo... A Mulher assiste a um casamento... depois... não sabendo criar o filho... abandona-o em um automóvel de luxo com um bilhete pedindo compaixão para o enjeitado. O auto é roubado porém por gatunos, que o levam para um lugar abandonado, e o pequeno é atirado à rua, junto a uma lata de lixo. A partir desse episódio o filme se torna *Shakespeariano*. Uma

¹²³ Para Todos, n. 178, 13 maio 1922, [p. 29].

tragi-comédia como só poderia imaginar o genial Homero britânico. Carlito, rei dos vagabundos, descobre a criança, carrega-a, embala-a... depois, pobre demais para tomar o peso, vai pô-la de novo no lugar onde a achou. Mas intervem a Polícia... espia os gestos do vagabundo; Carlito tem medo de que pensem que foi ele quem engeitou a criança... as circunstâncias se multiplicam e se emaranham de tal sorte que ele é afinal obrigado a carregar o pequeno fardo para a mísera mansarda em que reside e onde passa a criá-lo, a acalenta-lo, a alimenta-lo do modo mais fantástico... E intervêm uma série de peripécias até o final. Esse filme tem uma série de *trouvailles* absolutamente geniais. O trabalho inigualável de Carlito, irresistível de graça, angustioso em seu sofrimento; a interpretação extraordinária do “garoto”, criança prodígio, a maior revelação que nos tenha sido dado ver; a escolha do mínimo dos intérpretes; a observação dos múltiplos detalhes, fazem com que esta obra nos dê não somente a impressão da verosimilhança, mas da vida em si, com todos os lados horrendos, suas injustiças, suas angústias e suas palhaçadas. Há tanto gênio no gesto de Carlito, obrigado a levantar-se rapidamente quando está deitado a dormir nu, debaixo das cobertas, utilizando o buraco da colcha para nela enfiar a cabeça e erguer-se de um pulo, com esse *robe de chambre* improvisado, como na máscara da dor que se lhe vê no rosto, aos pés do garoto enfermo, e a despedaçadora indignação revelada em presença da *Lei*, que lh’o quer arrebatá-lo. A fotografia, cheia de relevo e de luz, aureola essa obra, cuja seriação é tão perfeita que poderia dispensar as legendas. Seria mister um volume para indicar tudo quanto e a angústia se disputam o domínio (sic), mas de que cada cena é um achado, cada gesto é cheio de eloquência, onde o espírito merece ser assinalado nessa produção em que não há um resquício de banalidade. *O Garoto*, devemos altamente proclamá-lo, é a feliz inovação de uma fórmula cinematográfica que permite aos apóstolos da Arte Muda aguardar radiosos sucessos para o Amanhã.¹²⁴



Fig. 49. Alguns aspectos de *O garoto* publicados em “Cinema Para Todos” em maio de 1922.

A promoção na imprensa para o lançamento de *O garoto* no Cinema Avenida foi também amplamente baseada no interesse despertado pelo ator-mirim Jackie Coogan. Apesar das notas frisando o aspecto sentimental, refinado e patético do filme, o Cinema Avenida não

¹²⁴ Para Todos, n. 177, 6 maio 1922, [p. 21].

deixou de destacar em seus anúncios aquilo que, talvez para a maior parte do público, continuava a ser o principal encanto de Carlitos, o seu aspecto cômico: “(...) os admiradores cariocas do grande cômico terão o prazer de rir a bandeiras despregadas com as aventuras ultra-fantásticas de Carlito (...)”¹²⁵; “(...) é uma gargalhada contínua. Carlito em ‘*O garoto*’, faz coisas do arco da velha, acompanhado do gracioso petiz Jack Coogan (sic)”¹²⁶.

O filme estreou no Cinema Avenida no dia 15 de maio de 1922. Com aproximadamente uma hora de duração, constituído por seis rolos, *O garoto* foi exibido até o dia 21 de maio, sendo o único filme em cartaz no programa do Avenida durante essa semana. Até o dia 18 de maio, 25 mil pessoas teriam passado por esse cinema para assistir o filme de Chaplin¹²⁷. Conforme Gonzaga (1996, p. 278), o Avenida tinha dois salões de projeção, somando cerca de 200 lugares. No quarto dia de exibição de *O garoto* era anunciado que mais de 32 mil pessoas tinham ido assisti-lo desde a sua estreia¹²⁸. Em “Os filmes da semana”, *O garoto* foi cotado com um “12”, de produção “Extra”. Deixando a sua impressão a respeito do filme, o “Operador n. 3” dizia em “Cinema Para Todos”:

O filme de Charles Chaplin “O garoto”, produzido pela *First National*, é sem dúvida, a maior obra cinematográfica do genial cômico. Não há, em todas as produções que ele tem criado, nenhuma que se lhe possa comparar. Talvez, noutras tenha feito rir mais; porém nunca tanto conseguiu impressionar, sensibilizar o espectador.

Nesse ingênuo romance, velha e conhecida história, a que o encanto do menino Jackie Coogan empresta um brilho desconhecido, Charles Chaplin se nos revela – coisa incrível! – um sentimental profundo.

Seu trabalho, com Jackie Coogan, a cada passo marca bem evidente a minúcia delicada do detalhe. Nada foi esquecido que pudesse despertar ao espectador um pouco de carinho, de afeição, por aqueles dois personagens tão diferentes entre si, cujas vidas, entretanto, o destino havia feito dependentes uma da outra.

“O garoto” é uma produção genial, Charles Chaplin que o imaginou, ensaiou e viveu na tela, não poderá em toda sua vida, como ninguém mais, em cinematografia, produzir obra maior.¹²⁹

Com o lançamento de *O garoto* na cidade, os críticos de “Cinema Para Todos” passaram a portar de maneira ainda mais enfática Chaplin como um “cineasta” na concepção de Delluc, ainda que essa palavra não fosse ainda a utilizada para descrever a atuação do artista em seus filmes. Quando o *Charlot* de Delluc foi publicado em Paris, *O garoto* havia acabado de ser lançado na cidade, e o autor não teve tempo de assistir a “obra-prima” a tempo

¹²⁵ Correio da Manhã, n. 8465, 9 maio 1922, p. 12.

¹²⁶ Correio da Manhã, n. 8465, 9 maio 1922, p. 4.

¹²⁷ Correio da Manhã, n. 8474, 18 maio 1922, p. 12.

¹²⁸ Correio da Manhã, n. 8475, 19 maio 1922, p. 12.

¹²⁹ Para Todos, n. 180, 27 maio 1922, [p. 8]. Na capa dessa edição de *Para Todos* era estampado um retrato de Jackie Coogan. O garoto apareceu também na capa da seguinte edição: Para Todos, n. 207, 2 dez. 1922.

de incluí-la em sua análise de Chaplin. Ainda assim, Delluc já defendia em seu livro que a arte de Chaplin era de caráter introspectivo e pessoal. Chaplin seria “o mais íntimo realizador de filmes” (KORNHABER, 2015, p. 153).

Esse retrato de Chaplin, gestado no Rio de Janeiro através das páginas de “Cinema Para Todos”, desdobrou-se em uma nova dimensão da imagem estelar do artista, mais complexa, atingindo a exibição de seus filmes na cidade, e a forma como esses filmes passaram a ser promovidos. Richard Dyer (1998, p. 152) aponta essa dimensão como sendo pertencente aos artistas que, além de estrelas dos filmes, são os autores dos mesmos. Nessa categoria de estrelas, o modelo mais firmado nos estudos de cinema é o da autoria individual, que propõe “uma única pessoa – geralmente, mas não invariavelmente o diretor – como o autor de um filme”. Essa concepção de autoria no cinema, que encontra em Louis Delluc um de seus primeiros teóricos (cf. KORNHABER, 2015, p. 143), destaca que “são apenas os ‘bons’ diretores” que podem ser considerados autores de fato (DYER, op. cit., p. 152).

Em maio de 1922, dois dias antes da estreia de *O garoto* no Cinema Avenida, “Cinema Para Todos”, em sua página editorial assinada pelo “Operador”, dava a sua apreciação a respeito do novo filme de Chaplin. Reiterando as análises empreendidas nos ensaios sobre Chaplin publicados em suas páginas desde 1920, era feito o seguinte balanço:

(...) O exibidor que quer “um Carlito”, já não o destina tão só à criançada das ‘matinês’ domingueiras. Guarda-o preciosamente para os programas seletos das grandes reuniões (...) A crítica, que o desdenhava a princípio como um palhaço vulgar, dele se apodera, analisa-lhe os gestos, estuda-lhe as atitudes, detalha-lhe os processos, e por fim deixa-se enlevar e no acervo grotesco de cenas que se sucedem, qual mais hilariante, vão catar a intenção, vai encontrar a filosofia...

A filosofia de Carlito!

Foi, cremos, um crítico francês, Louis Delluc, o descobridor da filosofia de Carlito (...)

“O Garoto” é o seu maior filme até aqui. Maior em extensão como maior em valor. É uma obra prima de senso humorístico como uma maravilha de sentimento. Faz rir e comove. Carlito é o autor dos enredos dos seus filmes. Por força que esse artista é um curado, um apaixonado leitor de Dom Quixote. No meio do desgarrado truanesco de suas concepções humorísticas passa por vezes nesse filme um sopro de tragédia (...) Raras obras nos tem dado o cinema como essa, que Cervantes não renegaria... “O Garoto” é uma obra prima de ternura, como é uma obra prima de humorismo; nem lhe falta a nota satírica no entrecho e no desenvolvimento. Carlito faz crítica à Sociedade... Decididamente temos que acreditar a sério na profunda filosofia desse autor-ator.¹³⁰

¹³⁰ Para Todos, n. 178, 13 maio 1922, [p. 17]. Na dedicatória a Mário Behring em *Cinearte* quando de seu falecimento em 1933, destacava-se entre as contribuições desse jornalista para a cinematografia no Brasil: “O primeiro intelectual que se referiu ao Carlito no Brasil e o primeiro que tratou de Cinema com arte e pensamento (...) O primeiro ‘operador’ de *Para Todos* (...) A cotação dos filmes (...) A vinda do ‘Garoto’ (...)”. Ver: *Cinearte*, n. 370, [31] jul. 1933, [p. 5].

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 1922, após as primeiras exhibições no Rio de Janeiro de *O garoto*, o “maior” filme de Chaplin, não restavam muitas produções do artista a serem lançadas na cidade¹. Seus filmes mais recentes realizados pela First National, *Os clássios vadios* (*The Idle Class*, 1921), e *Dia de pagamento* (*Pay Day*, 1922), só foram lançados, respectivamente, em 1925, e em 1924, adquiridos pela Casa Matarazzo, da imponente família ítalo-brasileira². Exceto pelas últimas produções de Chaplin na First National, quase todas as comédias desse artista ainda inéditas no circuito carioca em 1922, eram da fase Keystone³.

O Cinema Odeon, aproveitando o sucesso de *O garoto*, se voltou à filmografia de Chaplin em busca de possíveis novidades, e encontrou duas fitas de Carlitos da série Essanay nunca exibidas na cidade. A primeira foi lançada em julho, com grande campanha promocional: *Carmen* (*A Burlesque on Carmen*, 1915). Lançou, depois, *O explosivo* (*Triple Trouble*, 1918), em novembro. Esses dois filmes estão entre os mais polêmicos e renegados da carreira de Chaplin, tendo sido ambos montados e finalizados sem a participação do artista, e lançados pela Essanay sem a sua autorização (cf. ROBINSON, 2011, p. 148-149).

A reação em “Cinema Para Todos” quando do lançamento de *Carmen* no Odeon foi explosiva, e sua cotação para a comédia de Carlitos foi “3”. O filme constituiria “a maior desilusão que se podia esperar do famoso artista, depois das suas tão notáveis criações, as ultimamente vistas neste mesmo cinema...”. O “Operador n. 3” dizia incisivamente: “‘Carmen’ é uma palhaçada ridícula de festa de feira. Estúpida e maçadora (...)”. Em seguida, porém, o cronista ponderava: “Mas não se entristeçam os admiradores do notável Carlito, o filme é velho... ‘Carmen’, de Charles Chaplin, pertence à série dos seus antigos trabalhos e por isso é assim ridículo e mau”⁴.

Valendo-se da voga Jackie Coogan, Serrador investiu na estreia de dois filmes com o ator-mirim, ambos lançados com títulos que remetiam a *O garoto*. A primeira dessas comédias, exibida no Odeon em junho, foi lançada como *My Boy* (First National, 1921), com

¹ Depois de exibido no Cinema Avenida, *O garoto* entrou em cartaz no dia 22 de maio simultaneamente nos cinemas Ideal e Paris, sendo exibido até o dia 24 de maio. Os programas desses cinemas foram complementados com a exibição de outros filmes. Em setembro, no Rialto, foi exibido novamente como o único filme em cartaz no programa, entre os dias 20 e 24, sendo projetada uma cópia nova. Em seu terceiro dia em cartaz anunciava-se que mais de 10 mil pessoas haviam passado pelo Rialto para assistir, ou reassistir a fita. Ver: Correio da Manhã, n. 8594, 15 set. 1922, p. 5; e Correio da Manhã, n. 8602, 23 set. 1922, p. 12.

² Ver: Correio da Manhã, n. 9201, 14 maio 1924, p. 14; e Correio da Manhã, 11 ago. 1925, p. 14.

³ Em 1923, a Agência Cinematográfica Popular parece ter lançado algumas dessas comédias, constando em lista de seus filmes de Carlitos os seguintes títulos: *Carlitos fotogênico* (talvez *Kid's Autorace at Venice*, Keystone, 1914); *Carlitos e o cronômetro* (*Twenty Minutes of Love*, Keystone, 1914); e *Carlitos jornalista* (provavelmente *Making a Living*, Keystone, 1914). Ver: Correio da Manhã, n. 8802, 1 abr. 1923, p. 7.

⁴ Para Todos, n. 190, 5 ago. 1922, [p. 5].

o subtítulo *O meu menino*. Em outubro, estreou *O garotinho* (*Peck's Bad Boy*, Irving M. Lesser, 1921). Essas comédias familiares parecem ter obtido certo sucesso, principalmente junto ao público infantil. Promovendo *O garotinho*, o Odeon organizou uma competição de imitadores de Jackie Coogan, da qual saiu vencedora uma menina⁵.



Um aspecto da reunião dos imitadores de Jackie Coogan, no Cinema Odeon.

Fig. 50. Crianças reunidas em frente ao Cinema Odeon em concurso de imitadores de Jackie Coogan, em 1922.

Apenas empiricamente, poderíamos arriscar, a partir do contato com os documentos elencados ao longo desta pesquisa, que a base do público de Carlitos no Rio de Janeiro seguia o perfil desejado pelas salas de cinema da Avenida Rio Branco: mulheres brancas, de classe média, e suas crianças, bem como jovens estudantes fãs de cinema, rapazes e moças solteiros em busca de lazer no centro da cidade. Nesse caso, um público que era potencialmente também leitor do que se escrevia sobre cinema na imprensa carioca. Poderíamos tomar esse como sendo o público frequentador de salas de exibição como Parisiense, Palais e Odeon.

Por certo encontraríamos entre os admiradores de Carlitos também homens brancos das classes média e “burguesa”, frequentadores dos cinemas da Avenida Rio Branco. Esse público, porém, não era o único interessado em Carlitos. Com a circulação que os seus filmes alcançaram na cidade, bem como com o surgimento de imitadores de palcos em teatros populares e circos, teríamos também entre os admiradores de Carlitos homens de classes mais baixas, e até mesmo boêmios, como os que poderiam assistir aos filmes do cômico exibidos em cervejarias e cinemas populares não mapeados em nossa pesquisa.

⁵ A Scena Muda, n. 82, 19 out. 1922, p. 3. O primeiro prêmio foi concedido à menina Graciette da Silva Porto.

A constante exibição dos filmes de Chaplin em um cinema como o Modelo, localizado no bairro Riachuelo, subúrbio carioca, nos daria um indicativo de um público formado por homens, mulheres e crianças de perfil sócio-econômico diferente daquele público fotografado nas fachadas dos cinemas da Avenida Rio Branco para as revistas “mundanas”.

Conforme Gonzaga (1996, p. 122), o Modelo funcionou em um barracão improvisado até sofrer uma ampla reforma entre 1923 e 1924, quando foi reinaugurado como cine-teatro, atendendo a “alta sociedade suburbana”. Antes da reforma, porém, é mais provável que o estabelecimento se encaixasse na categoria de “cinema popular”, onde “dispensava-se a regra; em realidade quase todas as regras”, como a do uso do “traje social, paletó e gravata para homens, e *toielettes*, chapéu, luvas e demais acessórios para mulheres”, vestuário “obrigatório” entre os frequentadores dos cinemas “aristocráticos” da Avenida (ibid., p. 86).



Fig. 51. Carlitos enfeitando a árvore de Chiquinho, personagem das historinhas de *O Tico-Tico*. Natal de 1920.

O público infantil, de qualquer maneira, ao menos aquele leitor de *O Tico-Tico*, e potencial frequentador das matinês que Claude Darlot organizava no Palais, se manteve fiel ao Carlitos durante todo o período analisado nesta pesquisa⁶.

Nas páginas de *O Tico-Tico* no início dos anos 1920 encontramos Carlitos como personagens em algumas histórias em quadrinhos, e o vagabundo de Chaplin estava nos traços

⁶ Em setembro de 1921 foi lançada no Rio de Janeiro a revista infantil *O Carlitos*, seguindo os moldes de *O Tico-Tico*, porém, com tiragem menor. O seu primeiro número, ilustrado em sua capa com um desenho baseado no personagem de Chaplin, pode ser consultado na Casa de Rui Barbosa, sendo parte do Acervo Plínio Doyle.

do personagem Carrapicho, criado por J. Carlos em fins de 1919, e o menino Borboleta do cartunista carioca, surgido em outubro de 1922, por sua vez, era muito parecido com o garoto Jackie Coogan (fig. 52 e 53). Entre 10 de outubro de 1923 e 12 de outubro de 1932, o logo de *O Tico-Tico* em sua capa ostentou, entre outros personagens relacionados ao mundo infantil, Carlitos, Carrapicho, e o Borboleta, no traço de J. Carlos (fig. 54)⁷.

Em dezembro de 1922, após as exibições de *O garoto* e títulos similares com Jackie Coogan no Rio de Janeiro, a revista *O Tico-Tico* lançou um concurso de fim de ano com o intuito de conhecer a opinião de seus leitores sobre o “companheiro de Carlitos”. A chamada da revista, infelizmente, ou não surtiu efeito, ou foi abandonada, e nada encontramos a respeito do concurso além de sua convocatória, na qual lia-se (grifo do texto):

Todos os pequenos leitores de *O Tico-Tico* adoram Jackie Coogan. Jackie Coogan foi o grande caso deste ano para a petizada carioca. Será interessante, agora, ao findar de 1922, saber o que pensam os milhares de meninas e meninos que o aplaudiram no cinema e o têm por *mascotte*... *O Tico-Tico* publicará todas as *opiniões* escritas pelos seus amiguinhos sobre o companheiro de Carlito. Aos autores de três, que forem julgados melhores, daremos uma estatueta do garoto.⁸



Figs. 52 e 53. Carrapicho e Borboleta, criações do ilustrador carioca J. Carlos para *O Tico-Tico*.



Fig. 54. Logotipo da revista com Carlitos, Carrapicho e Borboleta, entre outros personagens do mundo infantil.

⁷ A primeira versão desse logotipo começou a circular na revista em 10 de maio de 1922, já com Carlitos figurando entre os seus personagens, no cabeçalho das páginas editoriais de *O Tico-Tico*. Depois, em versão redesenhada, passou para a capa da revista. Ver: *O Tico-Tico*, n. 866, 10 maio 1922, [p. 5].

⁸ *O Tico-Tico*, n. 897, 13 dez. 1922, [p. 10].

Com a adoção de Chaplin e seu personagem pelos críticos de “Cinema Para Todos”, tivemos o provável início das demonstrações de interesse pelo cômico inglês por parte de intelectuais e artistas brasileiros. Em junho de 1922, quando da estreia de *O garoto* em São Paulo, a revista *Klaxon*, ligada ao movimento modernista, trouxe o primeiro de uma série de três artigos sobre o filme de Chaplin⁹. A primeira dessas crônicas, publicada em *Klaxon* sem assinatura, bem como os dois textos seguintes, o segundo assinado como “J. M.”, e o último como “M. de A.”, eram de autoria de Mário de Andrade (1893-1945). Com um estilo próprio, que não nos cabe aqui analisar, as crônicas do escritor paulista a respeito de *O garoto* enfatizavam aspectos já abordados nos ensaios publicados em “Cinema Para Todos”. Mário de Andrade parecia ter entre as inspirações para as suas críticas os mesmos ensaístas reproduzidos em “Cinema Para Todos”, vide a seguinte passagem de sua primeira crônica a respeito de *O garoto*:

A crítica europeia, em geral pouco indulgente para com o cine *yankee*, foi unânime em elogiá-lo. Sua aparição na tela, devida a Carlito diretor, e seu jogo cênico é simplesmente prodigioso. Assim, entre outros, disse J. G. Boissière, autoridade na matéria.¹⁰

A edição de *Para Todos* de 19 de agosto de 1922 trazia em sua capa o retrato de um descaracterizado e compenetrado Charles Chaplin (fig. XX). Em “Cinema Para Todos”, comentava-se: “Seu último filme moderno entre nós passado, *O garoto*, revelou-lhe mais que nenhum outro, o gênio artístico. Que os outros filmes (e são já meia dúzia) posteriores a *O garoto*, não nos fiquem desconhecidos!...”¹¹. Esses filmes não ficaram desconhecidos, mas o número de produções inéditas de Chaplin lançadas no Rio de Janeiro caiu depois do intenso período de estreias e exibições entre 1919 e 1922. A partir de 1923, Chaplin passou a realizar filmes mais longos, e a demorar ainda mais tempo na realização de suas produções, o que diminui consideravelmente o ritmo de lançamentos de suas comédias.

⁹ A relação entre Chaplin, modernidade e modernismo não foi explorada ao longo desta dissertação. Esse é um tópico já analisado por outros autores sob a ótica da influência dos filmes de Chaplin em obras de artistas surrealistas e dadaístas, bem como sob a ótica da análise fílmica (por exemplo, em Woal e Kowall Woal, que em seu artigo de 1994 buscam relacionar as comédias de Chaplin e os conceitos de melodrama, modernidade e modernismo. Sobre melodrama e modernidade, ver também o estudo de Singer indicado em nossa bibliografia). Pensar essas relações no contexto carioca, porém, é um tópico que merece a atenção de pesquisadores em trabalhos futuros, sendo mais um caminho para o entendimento da recepção no Rio de Janeiro dos anos 1920, não apenas de Chaplin, mas do cinema norte-americano em geral.

¹⁰ *Klaxon*, n. 2, 15 jun. 1922, p. 16. Os outros textos de Mário de Andrade em *Klaxon* a respeito de *O garoto* foram publicados nas seguintes edições: *Klaxon*, n. 3, 15 jul. 1922; e *Klaxon*, n. 5, 15 set. 1922, p. 13-14. Sobre a relação de Mário de Andrade com o cinema, ver trabalho de Cunha (2009). Esse pesquisador nos informa que *O garoto* estreou em São Paulo no dia 12 de junho de 1922, no Cine-Teatro República (ibid., p. 28). Aponta, ainda, Louis Delluc entre as leituras de Mário de Andrade sobre cinema (ibid., p. 87 e passim).

¹¹ *Para Todos*, n. 192, 19 ago. 1922, [p. 16].

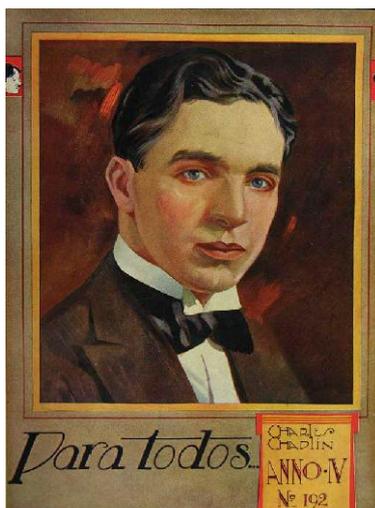


Fig. 55. Charles Chaplin na capa de *Para Todos*, agosto de 1922.

O *Pastor de almas* (*The Pilgrim*, 1923), último filme de Chaplin pela First National, estreou no Rio de Janeiro em julho de 1923, no Cinema Rialto. No ano que correu entre a estreia de *O garoto* e o lançamento de *Pastor de almas* foi anunciada uma nova força cômica na cidade, os filmes de Harold Lloyd, lançados pelo Cinema Pathé. Em dezembro de 1922, Benjamin Costallat, em crônica publicada em “Cinema Para Todos”, anunciava: “Anteontem eram Bigodinho e Max Linder, ontem Carlito e Chico Boia, hoje é Harold Lloyd”¹².

Apesar do prognóstico de Costallat, ao longo dos anos 1920, Chaplin não perdeu o seu encanto junto ao público e à crítica cinematográfica carioca. Em agosto de 1926, a Companhia Brasil Cinematográfica, anunciando a estreia de *Em busca do ouro* (*The Gold Rush*, 1925) no Cinema Glória, dizia se tratar a produção não de uma comédia, mas de “Um drama para rir!”. Em *Cinearte*, seguindo os passos do caderno de cinema de *Para Todos*, do qual a revista se originou, o cronista Álvaro Rocha concedeu ao filme de Chaplin nota “11”, em uma escala de cotação que ia apenas de 1 a 10, comentando:

Não esquecendo o valor como cômico, que reputo superior a qualquer outro do Cinema, sempre apreciei melhor o Charles Chaplin, realizador, diretor, sonhador.

Fui o ver o filme no dia da “*première*” e até agora não posso esquecê-lo. E cada vez que penso sobre o filme, noto um novo aspecto artístico e valioso.

“Em busca do ouro”, é um assombro! Que escutem os que dizem que eu só “meto o pau”. Sei que muita gente sorrirá com este “exagero”, mas na minha opinião o filme é extraordinário e o melhor que vi este ano (...)”¹³

Dois anos depois, em 1928, os jovens intelectuais reunidos no Chaplin-Club, amplamente influenciados pela leitura do *Charlot* de Louis Delluc, expressavam nas páginas

¹² Para Todos, n. 210, 23 dez. 1922, [p. 30].

¹³ Cinearte, n. 31, 29 set. 1926, p. 29.

do periódico *O Fan* a sua admiração por Chaplin. Conforme Santos (2012, p. 110): “A idealização cultivada pelo Chaplin-Club em relação ao diretor criador esclarece em grande parte o porquê da admiração incondicional dos cineclubistas por Charles Chaplin”. Tal leitura de Chaplin e seu personagem, como vimos, foi propagada no Rio de Janeiro nas páginas de “Cinema Para Todos”.

Ainda que essa revista também dedicasse as suas páginas aos causos da vida particular dos artistas de cinema, entre os principais, Charles Chaplin, diferentemente de uma revista como *A Scena Muda* que no início dos anos 1920 se limitava apenas à reprodução de materiais publicitários fornecidos pelas distribuidoras norte-americanas, em “Cinema Para Todos”, tendo o intelectual Mário Behring à frente, encontramos um interesse em instalar no Brasil uma linha de pensamento sobre cinema admitindo-o enquanto arte, influenciado principalmente por autores franceses.

A imagem estelar de Chaplin no Rio de Janeiro girou em torno de apropriações, resignificações e especificidades locais: os filmes lançados em uma ordem diferente daquela de suas estreias nos Estados Unidos; a adoção do nome Carlitos; a sombra de Max Linder; a rivalidade com Billie Ritchie; os imitadores de Carlitos nos palcos cariocas; passando pela relativa autonomia dos exibidores locais na programação e promoção dos filmes; até a defesa em “Cinema Para Todos” de uma leitura de Chaplin e do cinema norte-americano a partir de uma pioneira e combativa crítica francesa. Charles Maland (1989, p. 50-51, tradução nossa), analisando as transformações na imagem estelar de Chaplin nos Estados Unidos do período Keystone ao início dos anos 1920, traça o seguinte resumo:

Inicialmente era baseada quase inteiramente no personagem Carlitos, que apareceu pela primeira vez nos anos Keystone. Ali Carlitos tinha sido rude, às vezes cruel, e frequentemente engraçado. Durante o contrato com a Essanay, contudo, e ainda mais durante os anos Mutual, Carlitos temperou aquela crueldade e se tornou conhecido tanto por suas palhaçadas divertidas, quanto, cada vez mais, por seus anseios de romance e amizade com uma mulher idealizada. Embora ele estivesse quase sempre vulnerável tanto fisicamente quanto fiscalmente, ele mantia sua dignidade e a pureza de seus desejos.

Mas começando com os anos Essanay, a pessoa real, Charles Spencer Chaplin, começou a figurar na equação de sua imagem estelar. A maior parte da imprensa o retratava como um modesto e talentoso beneficiário da oportunidade americana (...) Mais tarde, quando dúvidas e desconfianças foram levantadas a seu respeito de seus enormes salários ou de seu envolvimento com a guerra ou seu divórcio, a imprensa em geral veio em defesa de Chaplin e o retratou não apenas como o modesto homem de sucesso mas como um sério, ambicioso, e versátil artista. Ao fim desse período, até mesmo o termo “gênio” veio à tona.

(...) Enquanto a década de 1920 começava e o seu acordo de divórcio era acertado, Chaplin febrilmente se envolveu em um novo filme sobre Carlitos,

um órfão, e um mundo frio que desafiava a ambos. Muito de seu futuro, na década vindoura e além, dependeria desse filme.

No Rio de Janeiro, o cômico surgira na tela do Parisiense, em julho de 1914, como um vulgar e divertido bêbado, um rapaz assanhado em busca de diversão, coadjuvante das fitas da Keystone estreladas pela “querida artista Mabel”. No ano seguinte, já batizado, Carlitos passou a ser o principal cômico dos programas de Jácomo Rosário Staffa, italiano que então figurava entre os principais importadores, distribuidores e exibidores de filmes da cidade. Carlitos ascendeu em meio a um já consagrado, porém em decadência, panteão formado por artistas cômicos franceses e italianos, tendo à frente o elegante Max Linder das fitas da francesa Pathé, uma das principais marcas distribuídas pelos circuitos de cinemas carioca e paulistano até a Primeira Guerra Mundial.

A trajetória de ascensão de Chaplin e seu personagem no circuito exibidor carioca, bem como a sua aceitação e celebração junto ao público, e, nos anos 1920, na opinião de uma iniciante imprensa especializada em cinema, se deu no momento de ascensão da cinematografia norte-americana na cidade, com a instalação de agências locais da Universal, Fox e Paramount. Inicialmente, como mote promocional dos filmes de Carlitos no Rio de Janeiro, como vimos, foi acentuado o fato de se tratarem as fitas do cômico de produções de “afamada fábrica norte-americana”, a Keystone. Àquela altura, a cinematografia norte-americana era um sinônimo de novidade, e se mostrava quase como alternativa única para a manutenção da qualidade dos programas das salas de cinema, em um cenário no qual as antigas potências cinematográficas europeias viam a sua produção prejudicada ou paralisada por conta da guerra. A introdução de Carlitos no circuito carioca em 1915 se deu ainda com a particularidade da emulação entre esse artista e o cômico Billie Ritchie, então um dos grandes trunfos da Universal, que instalara nesse mesmo ano sua agência no Rio de Janeiro.

A relação entre os filmes de Carlitos e os principais exibidores da cidade permaneceu uma constante ao longo de todo o período analisado nesta dissertação. Analisando os primeiros anos de exibição dos filmes de Chaplin no Rio de Janeiro, acompanhamos o enfraquecimento e a decadência de Staffa no meio cinematográfico carioca, em um cenário que se transformava com a introdução do filme norte-americano. Claude Darlot, principal lançador das fitas de Carlitos na cidade no biênio 1919-1920, quando o cômico dominou o circuito de cinemas carioca, teve a sua breve incursão no meio cinematográfico fortemente ligada à produção de Chaplin.

No início dos anos 1920, as produções de Chaplin para a First National se tornaram

artigo de desejo entre os exibidores e distribuidores da cidade. Francisco Serrador, que se estabeleceu em fins dos anos 1910 como uma figura central no circuito exibidor carioca, fez da aquisição de notáveis produções de Chaplin como *Shoulder Arms*, uma afirmação de sua potência. Assim, ter “um Chaplin” passou a ser uma demonstração de poder, e uma garantia de retorno financeiro para distribuidores e exibidores. A Companhia Películas de Luxo da América do Sul, ou Agência Paramount, outra força em ascensão no meio cinematográfico carioca nos anos 1920, demonstrou igual interesse por Chaplin, saindo vencedora na disputa pela aquisição da “superprodução” *O garoto*. Com a presença dominante de Chaplin no circuito carioca na virada dos anos 1910 para os anos 1920, Carlitos se tornou não apenas uma figura de traços facilmente reconhecíveis, um ícone, mas um sinônimo para cinema. Em abril de 1921, *Para Todos*, promovendo entre os seus leitores um concurso sobre futebol, dizia:

(...) Haverá, dentro dos limites da terra carioca, uma criatura só, uma excepcional criatura que ainda não tenha torcido por um clube?... Encontrá-la seria tão difícil como descobrir, no milhão e meio de habitantes destas paragens, um homem, uma mulher, um velho ou uma criança, que não se ria com as fitas de Carlitos e não tenha um vago amor por qualquer artista americano ou americana... (...) ¹⁴



Fig. 56. Batalha de confete em São Cristóvão, com homem e menino fantasiados de Carlitos. Carnaval de 1922.

¹⁴ *Para Todos*, n. 121, 19 abr. 1921, [p. 23].

Em nossa investigação pelos caminhos de Carlitos, traçamos ainda conexões entre o cinema e o teatro, e entre o cinema e o carnaval, que, ainda que não exploradas aqui em profundidade, acreditamos serem relevantes e válidas para estudos futuros, caso desejemos entender as circularidades do cinema na cidade para além das salas de projeção. Nesse sentido, a presença de Carlitos no Rio de Janeiro nos fornece um interessante exemplar para pensarmos a circularidade do cinema silencioso nessa cidade a partir da proposta de Rick Altman (1992) de “cinema como evento”.

A proposta de Altman visa complexificar os estudos sobre o cinema, buscando cair com alguns mitos que o engessavam em modelos por demais estáveis, imutáveis, ideais, não contextuais e a-históricos. Altman apresenta aquilo que chama de “geometria do cinema como evento”, uma proposta de análise que procura conceber o cinema enquanto uma atividade múltipla, material, heterogênea, multi-discursiva, performática e instável, e os eventos cinematográficos entendidos como flutuantes em um “espaço de gravidade zero” sem determinações precisas sobre o que estaria “fora” ou “dentro”, ou “em cima” e “embaixo” na geometria de suas etapas e desdobramentos (ALTMAN, 1992, p. 3, tradução nossa)¹⁵. Tal proposta coloca o cinema em uma relação estreita com os contextos histórico-sociais nos quais ele se faz presente e se desenvolve, frisando a sua constante circularidade:

[...] o centro textual não é mais o ponto focal de uma série de anéis concêntricos. Em vez disso, como uma fina abertura no centro de uma ampulheta, ele serve como um ponto de intercâmbio entre dois contornos em forma de “V”, um representando o trabalho de produção do filme, o outro simbolizando o processo de recepção. Começando como um subconjunto da cultura como um todo, um “V” progressivamente escorre na medida em que o trabalho da produção do filme toma seu curso, primeiro largamente, com diversas ideias e roteiros, rumos e ímpetos, técnicos e revisores, até eventualmente o trabalho de produção ser proposto em um único produto: o texto. O processo de recepção então se estende para fora mais uma vez, eventualmente atingindo o ponto onde ele é indistinguível da cultura em geral. Em um mundo de gravidade-zero, entretanto, esse sistema de ampulheta é totalmente reversível. Assim como a produção flui através do texto até a recepção, também a recepção regularmente influencia a produção (ALTMAN, 1992, p. 3-4, tradução nossa).

Em sua proposta, Rick Altman chama a atenção para a multiplicidade do cinema, enquanto uma atividade que congrega diversas etapas para a sua realização, sendo o filme “completo”, o texto-filmico, o único campo aparentemente “estável” ou “unificado” no cinema, que apresenta, porém, diferenças materiais em suas cópias de exibição, em uma

¹⁵ O trabalho de Rick Altman é voltado com maior ênfase para os estudos do som no cinema. A concepção de “cinema como evento”, porém, é mais abrangente em seus questionamentos e possibilidades de utilização, nos parecendo uma proposta preciosa para o estudo do cinema e suas tramas nas primeiras décadas do século XX.

multiplicidade característica encontrada desde suas etapas de produção, as quais congregam diversas equipes de profissionais, até a recepção do filme, envolvendo múltiplos espectadores em contextos também múltiplos, circulando e se desenvolvendo material e discursivamente através de contextos sócio-culturais e históricos heterogêneos. Como salienta Altman (ibid., p. 14, tradução nossa, grifo do texto), nós “estamos acostumados a analisar os intercâmbios que acontecem através da intermediação do texto; nós devemos agora nos tornar mais sintonizados aos intercâmbios entre o sistema produção-texto-recepção e a cultura(s) em geral”. E Chaplin com seu Carlitos nos parece um caso sugestivo para tal análise do cinema.

O estudo aqui delineado nos indica também as constantes conexões entre o local e o internacional quando analisamos a trajetória dos filmes de Chaplin no Rio de Janeiro. A investigação dessas conexões através, por exemplo, de um periódico como *Cine-Mundial*, nos afirma mais uma vez as vastas possibilidades da pesquisa documental para o entendimento contextual e histórico do cinema. Ao longo deste trabalho, com o intuito de entendermos o que se passava no Rio de Janeiro, nos voltamos para a Europa, para os Estados Unidos e para nossos vizinhos na América do Sul. As conexões internacionais nos caminhos de Carlitos nos dão um vislumbre do fervilhão cultural das primeiras décadas do século XX na então capital do Brasil, e um vislumbre das circularidades do cinema no período silencioso, nas malhas de uma cultura cinematográfica formada pelos entrelaçamentos do local com o “universal”.

Esperamos de maneira mais singela, que os apontamentos realizados nesta dissertação possam ao menos ter atendido, pensando o contexto do Rio de Janeiro, ao chamado de Paulo Emílio Salles Gomes em 1964 para uma busca do “nascimento” de Carlitos no Brasil; e elucidado, igualmente, o apontamento feito por José Inácio de Melo Souza (2004, p. 339) a respeito da importância dos “fãs de Chaplin” e do cinema norte-americano na formação de uma cultura cinematográfica do Rio de Janeiro na última década do cinema silencioso. De forma geral, esperamos que através deste trabalho tenhamos contribuído para um mapeamento mais detalhado das tramas que formavam a cultura cinematográfica carioca durante o período silencioso do pós-guerra. Esperamos, assim, que, apesar de suas limitações, a presente pesquisa contribua para o estudo da história da exibição cinematográfica no Brasil, apontando para as singularidades das práticas e das experiências do cinema no passado do Rio de Janeiro, bem como as suas conexões “com as forças da cultura global e globalizante”, na formação de uma “cultura híbrida” na cidade a partir do cinema, pensando a sua história de forma contextual, acompanhando as suas dinâmicas próprias (MALTBY, 2006, p. 91).

BIBLIOGRAFIA REFERENCIADA

ABEL, Richard (ed.). *Encyclopedia of Early Cinema*. Nova Iorque: Taylor & Francis e-Library, 2006.

ALTMAN, Rick. General Introduction: Cinema as Event. In: _____ (ed.). *Sound Theory, Sound Practice*. Nova Iorque: Routledge, 1992. p. 1-14.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

BEAN, Jennifer M. Charles Chaplin: the Object Life of Mass Culture. In: _____ (ed.). *Flickers of Desire: movie stars of the 1910s*. Nova Jersey: Rutgers, The State University, 2011, p. 242-263.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2008.

BREN, Frank. Ripple Effect: the Theatrical Life of Max Linder. *New Theater Quarterly*, v. 25, n. 3, 2009, p. 241-254.

BURROWS, Jon. Near Broke, but No Tramp: Billie Ritchie, Charlie Chaplin and 'That Costume'. *Early Popular Visual Culture*, v. 8, n. 3, 2010, p. 247-262.

CONY, Carlos Heitor. *Charles Chaplin*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecossistema: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CUNHA, Paulo José da Silva. "No écran das folhas brancas": o cinema nas leituras, produção jornalística e criação literária de Mário de Andrade. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, 2009.

DECHERNEY, Peter. Hollywood's Golden Age of Plagiarism. In: _____. *Hollywood's Copyright Wars: from Edison to the internet*. New York: Columbia University Press, 2012, p. 59-107.

DYER, Richard. *Stars*. 2. ed. Londres: British Film Institute, 1998.

EFEGÊ, Jota. Falso Carlitos esteve no Rio e comeu vatapá. In: _____. *Meninos, eu vi*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2007, p. 243-244.

FELICE, Fabricio. "A apoteose da imagem": cineclubismo e crítica cinematográfica no Chaplin-Club. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Universidade Federal de São Carlos, 2012.

FREIRE, Rafael de Luna. *Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2011.

_____. *Cinematographo em Niterói: história das salas de cinema de Niterói*. Niterói: Niterói Livros; INEPAC, 2012.

_____. O “conforto moderno”: a refrigeração nas salas de cinema do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX. *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, n. 5, 2011, p. 303-320.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Chapliniana na universidade. In.: CALIL, Carlos Augusto (org.). *O cinema no século*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 36-38.

GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte/Record, 1996.

HEFFNER, Hernani. Periódicos de cinema no Brasil: algumas indicações. *Filme Cultura*, n. 53, 2011, p. 9-13.

_____. Contribuições a uma história da censura cinematográfica no Brasil. *Acervo*, v. 16, n. 1, 2003, p. 23-44.

KAMIN, Dam. *The Comedy of Charlie Chaplin: Artistry in Motion*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2008.

KORNHABER, Donna. Charlot as Cinema: Louis Delluc and Charlie Chaplin at the Dawn of Film Criticism. *Film History: An International Journal*, v. 27, n. 2, 2015, p. 140-159.

LOPEZ, Palmira González. *El cine en Barcelona: una generacion histórica (1906-1923)*. Tese (Doutorado em História da Arte) – Facultad de Geografía e Historia de La Universidad de Barcelona, Sección de Historia Del Arte, 1984.

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

MALAND, Charles J. *Chaplin and American Culture: The Evolution of a Star Image*. Princeton: Princeton University Press, 1989.

MALTBY, Richard. On the Prospect of Writing Cinema History from Below. *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*, v. 9, n. 2, 2006, p. 74-96.

_____. New Cinema Histories. In: _____ (ed.); BILTEREYST, Daniel (ed.); MEERS, Philippe (ed.). *New Cinema History: Approaches and Case Studies*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2011, p. 3-40.

MATOS-CRUZ, José de. *Cardo as Charlot em Portugal – 1916*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1989.

_____. Cardo as Charlot em Portugal. *Imaginário*, v. 95, n. 1, 2006. Disponível em <http://www.truca.pt/imaginario_material/imaginario87_96.html>. Último acesso: agosto de 2016.

_____. *Charles Chaplin: a vida, o mito, os filmes*. Lisboa: Vega, [1987].

NAVA, Pedro. *Balão cativo*. Memórias (v. 2). Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

_____. Os colégios. In.: PENIDO, Paulo (org.). *Pedro Nava; O bicho urucutum*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998, p. 51-108.

RAMOS, Jorge Leitão. *Dicionário do cinema português 1985-1961*. Alfragide: Caminho, 2012.

ROBINSON, David. *Chaplin: the Mirror of Opinion*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

_____. *Chaplin: uma biografia definitiva*. São Paulo: Novo Século, 2011.

RODRIGUES, Géraldine. Early Chaplin films in France: the Discovery of Charlot. In: Charlot 100 – The Birth of the Tramp Celebration, Cineteca di Bologna. *Birth of the Tramp Conference Papers*. Bologna: Cineteca di Bologna, 2014. Disponível em <http://www.cinetecadibologna.it/100charlot_eng/ev/conference2014/Papers>. Acessado em agosto de 2016.

_____. *La réception française des films de Charles Chaplin, 1914-1921*. Dissertação (Mestrado em Cinema). Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2013.

SANTOS, Renato Soares da Costa. *Projeto à nação em páginas de Cinearte: a construção do “livro de imagens luminosas”*. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2010.

SERNA, Laura Isabel. Translation and Transportation: Toward a Transnational History of The Intertitle. In: BEAN, Jennifer M.; ANUPAMA, Kapse; HORAK, Laura (eds.). *Silent Cinema and the Politics of Space*. Bloomington: Indiana University Press, 2014, p. 121-145.

SHERMAN, Thomas Wm. *Mabel Normand: a Source Book to her Life and Films*. 6 ed. Seattle: Wm. Thomas Sherman, [2014].

SILVA, Pablo Augusto; ANTUNES, Rogério Ferreira. Estranhamento e riso no cinema contemporâneo. *Estudos Avançados*, v. 24, n. 70, p. 245-264.

SINGER, Ben. Meanings of melodrama. In: _____. *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and its Context*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2001, p. 37-58.

SOUZA, José Inácio de Melo. A contribuição italiana ao cinema brasileiro. *Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo*, v. 8, n. 8, nov. 2011, p. 10-17.

_____. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Senac, 2004.

_____. *Retrato do ocupado e do ocupante vistos através das estatísticas (1896-1936)*. Manuscrito datilografado. São Paulo, 1988.

SOUZA, Patrícia de França. *Livros para leitores: a atuação literária e editorial de Benjamin Costallat no Rio de Janeiro dos anos 1920*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2011.

STAM, Robert. A essência do cinema. In: _____. *Introdução à teoria do cinema*. 2 ed. São Paulo: Papirus, 2006, p. 49-53.

THOMPSON, Kristin. *Exporting entertainment: America in the World Film Market 1907-34*. Londres: British Film Institute, 1985.

WOAL, Michael; WOAL, Linda Kowall. Chaplin and the comedy of melodrama. *Journal of film and video*, v. 46, n. 3, 1994, p. 3-15.

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

Periódicos pesquisados referenciados: *Careta, A Cena Muda, Cinearte, Cine-Mundial, Correio da Manhã, Eu Sei Tudo, Fon-Fon, Gazeta de Notícias, Jornal do Brasil, A Noite, O Paiz, Palcos e Telas, Para Todos, Revista da Semana, A Tela, O Tico-Tico.*