



A contribuição de Fenelon no cinema brasileiro¹

ROCHA, Adriano Medeiros da²; ROCHA, Anderson Medeiros da.³

FAMINAS – Faculdade de Minas (docente)

Resumo

A proposta central deste artigo é analisar criticamente a contribuição do cineasta Moacyr Fenelon para o cinema brasileiro. Subindo, gradativamente, escada que o levou de técnico de som a diretor de longas-metragens, Fenelon foi um dos grandes defensores de uma produção nacional voltada para aspirações mais sérias e de “caráter absolutamente brasileiro”. Nossa proposta é traçar um relato historiográfico que vai tratar da construção da personalidade desse cineasta em momentos como a chegada dos filmes sonoros ao Brasil; as tentativas de industrialização do nosso cinema nas décadas de 30 e 40, através da constituição de grandes produtoras – como a Atlântida; e o desenvolvimento do gênero cinematográfico conhecido como Chanchada.

Palavras-chave

Fenelon; Atlântida; cinema brasileiro; som

Nasce um técnico de som no cinema brasileiro

Moacyr Fenelon de Miranda Henriques não nasceu em São Paulo do Muriaé, como normalmente se lê. Documentos apresentados por Máximo Barro comprovam seu nascimento, no dia 5 de novembro de 1903, na atual cidade de Patrocínio do Muriaé, distante apenas vinte quilômetros daquele município.

Seu pai, o engenheiro e professor Álvaro Fenelon de Miranda Henriques, provinha de importante família pernambucana. Lecionando em Patrocínio do Muriaé, ele conheceu a francesa Ida Mavet, com a qual tem uma “união irregular”, uma vez que

¹ Trabalho apresentado ao INTERCOM 2009, na Divisão Temática de Comunicação Audiovisual, do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste.

² Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense, já tendo trabalhado como docente nos cursos de Comunicação Social da Universidade Federal de Viçosa (MG) e da Faculdade Estácio de Sá de Juiz de Fora (MG). Atualmente, é professor do curso de Jornalismo da FAMINAS – Faculdade de Minas.

³ Aluno do curso de Publicidade e Propaganda da Faculdade Estácio de Sá de Juiz de Fora (MG)



a companheira já era casada na França. Dessa união nasce o “filho ilegítimo” Moacyr Fenelon de Miranda Henriques.

Em novembro de 1917, o pai de Fenelon morre. Três anos depois, é a vez de sua mãe. Ele acaba subordinado aos cuidados de uma madrinha, que cuidará de sua educação até a maior idade. Possivelmente a orfandade na adolescência pode explicar parte da rebeldia que Fenelon vem demonstrar anos mais tarde.

Teria sido numa viagem aos Estados Unidos, no fim da década de 20, que Moacyr Fenelon conheceu peculiaridades eletrônicas na área de rádio e discos, recebendo o diploma de técnico de som pelo Radio Institute of USA. Um fato curioso é que esse gosto pelo som vai fazer Fenelon encontrar, no ambiente de trabalho – os Laboratórios Silva Araújo, seu grande amor: Olga Zidrati, com quem se casa no dia 8 de dezembro de 1923 e tem a única filha: Yedda Fenelon Machado.

A gravação de discos acaba direcionando-o ao cinema. Em 1927, ele começa a trabalhar como técnico de som, utilizando o processo do Vitaphone. No primeiro filme cantado e falado do Brasil, *Acabaram-se os otários*, de Luis de Barros, Fenelon participou da adaptação dos cinemas mudos para sonoros, encarregando-se da instalação de alto-falantes e da sincronização dos discos com a imagem projetada.

Na escala evolutiva profissional de Moacyr Fenelon, antes de ser diretor, ele chegou a trabalhar alguns anos como técnico de som para cinema. Dessa maneira, acreditamos ser preciso uma imersão mínima dentro deste seu universo sonoro de trabalho para iniciarmos esta pesquisa.

Depois de instalar o sistema sonoro nos cinemas da capital de São Paulo, Fenelon começa a fazer a mesma atividade por diversas cidades interioranas. Numa entrevista dada ao Clube de Fans do Cine-Rádio Jornal, ele demonstra a forte emoção que o desbravador técnico de som sentia ao promover essas seções de cinema para este público mais simples.

Já exibi filme brasileiro dentro de automóvel, percorrendo todo o centro sul do Brasil, com um equipamento sonoro às costas. Era o tempo do vitafone. Chegava às 8 horas da manhã, numa cidade, numa vila. Iniciava o trabalhozinho de transformação. Passava o dia adaptando aos projetores mudos a minha aparelhagem ambulante. E à noite, do próprio chevrolata do qual eu arrancara o banco traseiro, controlava o espetáculo que, pela primeira vez era oferecido às populações do interior do país.

Havia caboclo que chegava perto de mim e me dizia: ‘Que moço! Isso não fala, não. Não tem jeito’. Eu, às vezes, não sabia se dava razão ao caboclo.

A cidade toda desfilava pelo cinema. (...) vinha tudo. Prefeitos, delegados, juízes de paz, vigários, mulheres, crianças e a caboclada de peno chão. Estava



eu ganhando dinheiro. Mas com sinceridade: eu até pagaria para continuar nisso por muitos meses.

Trezentas cidadezinhas assim. Conheço bem as diferentes platéias do meu país. Do interior e das capitais, do norte e sul. Não há povo no mundo inteiro que anseie mais por cinema, um cinema seu – por ouvir sua língua, observar seu habitat, comunicar-se mais intimamente com os tipos apresentados. Sei por isso mesmo que no Brasil o cinema só poderá ser levado a sério quando trabalhar os assuntos mais sérios. (in BARRO, 2006, p. 19)

Foi desse contato in loco com o espectador do nosso cinema que Moacyr Fenelon solidificou sua linha de pensamento e defesa com relação à produção de filmes com aspirações sociais mais profundas.

Cinédia: as novas experiências de Fenelon

Pouco tempo depois, Fenelon vai trabalhar na Byington Company de São Paulo, como técnico de discos e rádios. É lá que ele conhece o americano Wallace Downey. No início dos anos 30, Adhemar Gonzaga coloca em prática um dos seus maiores projetos: construir o primeiro grande estúdio cinematográfico brasileiro, modernamente equipado e capaz de produzir filmes em série. A companhia denominada Cinearte Studio e, posteriormente, Cinédia serviu para que Fenelon pudesse aprimorar ainda mais seus conhecimentos técnicos.

Vale ressaltar que a Cinédia é o ápice de um pensamento já desenvolvido por Gonzaga e Mário Behring e difundido pelas páginas da revista de cinema *Cinearte*. Considerada por alguns autores como a mais influente publicação sobre cinema no Brasil, *Cinearte* surgiu em 1926 e propunha uma forma especial de ver e trabalhar o cinema brasileiro. Havia uma identificação clara por parte de seus editores com a defesa de ideais do cinema dominante, legitimando a universalidade de um modo de produção moldado em Hollywood.

A revista faz apologia da continuidade, da fluência e clareza narrativas, do subdesenvolvimento que permite ousar nos temas fortes sem exibir detalhes chocantes ou grosseiros. [...] Na defesa desse sistema, a noção de fotogenia era sempre identificada como ideais de beleza, associados ao luxo, higiene e juventude, qualidades presentes na ‘boa aparência’ que qualquer filme deveria ter. (VIERA in RAMOS, 1987, p. 132)

Sidney Ferreira Leite (2005) argumenta que a Cinédia nasce com o objetivo de promover a atualização técnica e estética do cinema brasileiro, elevando nossas



produções ao padrão dos filmes estrangeiros. Dessa forma, na Cinédia, todo trabalho buscava o apuro narrativo, a qualidade técnica e o aprofundamento na elaboração os roteiros. Eram os primeiros passos na tentativa de se inaugurar a indústria cinematográfica brasileira no modelo de grandes estúdios norte-americanos. Para criar essa fábrica de filmes,

a direção da Cinédia importou equipamentos sofisticados, como câmeras, guias, copiadores, refletores e reveladoras. Todos os investimentos tinham como principal meta a produção de filmes de qualidade. As produções deveriam priorizar temas nacionais, levando para as telas o que havia de melhor no Brasil. Essa fórmula deveria atrair e satisfazer o público nacional. (LEITE, 2005, p. 66)

O boom das grandes produtoras brasileiras

Na década de 30 houve uma falsa euforia para o cinema brasileiro. Isso principalmente graças ao advento do cinema sonoro. Guido Bilharinho (1997) declara que, no caso do Brasil, essa grande revolução da conquista do som acontece em abril de 1929, em São Paulo, quase dois anos depois do pioneiro Estados Unidos. Como vimos anteriormente, o primeiro filme nacional completamente sonorizado teria sido *Acabaram-se os Otários*, produzido também em São Paulo pela Sincrocine.

Um bom exemplo desse produtivo momento histórico do cinema brasileiro nos anos 30 foi a criação da produtora Sonofilmes, em 1936, por Downey e Byington. Nessa produtora, além de formar um ciclo importante de amizades profissionais, Moacyr Fenelon vai desenvolver suas técnicas sobre a dublagem, transformando-se em referência nacional nesse tipo de atividade. Assim, em 1938, a Sonofilmes é escolhida, pela Walt Disney, para efetuar a dublagem em português do primeiro clássico do desenho animado *Branca de neve e os sete anões*. Também não podemos deixar de mencionar que é, na Sonofilmes, que Fenelon vai ganhar a oportunidade de dirigir seu primeiro filme: *O simpático Jeremias*.

É bem verdade que nem todos olhavam o trabalho da Sonofilmes com tão bons olhos. A revista Cine Rádio Jornal aponta sua posição a respeito da produtora:

Já nos habituamos com o tipo standard das produções da Sonofilmes, que observa o negócio do cinema sob o ponto de vista puramente comercial. Não filma por amor à arte; filma para ganhar dinheiro, para intensificar sua produção e, conseqüentemente, trabalha à sua maneira, pelo desenvolvimento da indústria de nosso país. Não podemos negar, entretanto, que seus filmes têm



acusado os resultados naturais dessa intensificação de trabalho. É o troco de muito lidar com uma determinada função que nela nos exercitamos. Os mais fracos filmes que saíram dos estúdios da av. Venezuela, em última análise, podem acusar esse proveito; o de servir para treinar. (in BARRO, 2006, p. 42)

De uma forma ou de outra, o entusiasmo brasileiro vinha da esperança de rejeição dos filmes falados em línguas, estrangeiras, principalmente em inglês. Acreditava-se que mesmo a introdução de legendas não agradaria ao público, que seria forçado a ler os caracteres e ver a imagem ao mesmo tempo. Assim, o clima então seria propício para promover as produções nacionais de forma mais regular e com maior visibilidade. O uso do som permite a inserção das vozes de cantores já populares no disco e no rádio, normalmente em ritmos bem cariocas, como o samba e as marchinhas de carnaval.

Embora esse rumo tenha sido combatido durante muitos e muitos anos, não restam dúvidas de que nas décadas de 1930, 1940 e 1950, a união entre o cinema a música brasileira, identificada para sempre com o cinema que se fez no Rio de Janeiro, possibilitou a sobrevivência e garantiu a permanência do cinema nas telas do país. (VIEIRA, in RAMOS, 1987, p. 141)

Vale lembrar que, com a chegada da década de 40, tivemos alguns contratemplos, como a diminuição do ritmo de produção da Cinédia, que acaba alugando seus estúdios para a RKO realizar o filme *It's all true* – de Orson Welles; a dedicação exclusiva da Brasil Vita Filme à produção de *Inconfidência Mineira*; o incêndio de 21 de novembro de 1940, que destrói a Sonofilmes, e acaba sendo obrigada a paralisar suas atividades. Máximo Barro (2006) diz que alguns historiadores chegam a responsabilizar Moacyr Fenelon pelo acidente. Ele, como gerente geral da Sonofilmes naquele momento, não teria tomado os devidos cuidados com a segurança do ex-depósito de café, no cais do porto do Rio de Janeiro.

Para sobreviver, Fenelon voltou a ser diretor de produção do filme *Aves sem ninho*, de Raul Roulien e encarregou-se de um programa cultural transmitido pelo rádio. Mas ele queria mais para o cinema brasileiro...

Atlântida: o grande projeto

Dentro do esforço para se criar uma cinematografia em moldes industriais em território nacional, temos também a Fundação da Atlântida - Empresa Cinematográfica



S/A, em 1941. Entre os primeiros objetivos da produtora estava o início e manutenção da produção de filmes de boa qualidade técnica e estética, de forma contínua.

O projeto foi originado das boas intenções e, principalmente, da garra de Moacyr Fenelon. No intuito de dar continuidade à sua carreira cinematográfica, Fenelon pretendia reconstituir, em novos moldes e depois do incêndio, o que havia sido a experiência na Sonofilmes”. (VIEIRA, in RAMOS, 1987, p. 154)

Além de Fenelon e dos irmãos Paulo e José Carlos Burle (primeiro diretor da Atlântida), participaram do grupo que fundou a Atlântida outros nomes, como conde Pereira Carneiro, que era proprietário do Jornal do Brasil, o roteirista Alinor Azevedo e o fotógrafo Edgar Brasil.

No período da fundação, a Atlântida era uma sociedade anônima sem capital ou estrutura para sustentá-la. Esse investimento foi conseguido graças à venda de ações populares, oferecidas de porta em porta, juntamente com um exemplar da revista *Scena Muda* e o apoio do Jornal do Brasil. E foi exatamente na então sede deste jornal, à rua Visconde do Rio Branco 54, no Rio de Janeiro, que foi montado o primeiro estúdio da Atlântida.

Ainda junto das ações que eram vendidas, Fenelon organizou e distribuiu um manifesto flamante, de ordem nacionalista e com argumentos em tom ufanista pela defesa da indústria cinematográfica brasileira como fator de estímulo ao progresso do país.

(...) Contamos com o grande público brasileiro, ardoroso que, pelas suas causas, e que demonstrando rara compreensão e tolerância da realidade do nosso cinema, anseia por isso mesmo vê-lo em bom nível, longe do empirismo até aqui marcado pelas intermináveis tentativas – quase sempre honestas, mas sempre vazias – ensaios, apenas, de arte amadora e de indústria rudimentar. (...) (...) A criação de Atlântida – Empresa Cinematográfica S/A, de caráter absolutamente brasileiro, é sem dúvida, o melhor emprego de capital na atualidade e realização das mais necessárias, quando o Brasil, procurando bastar-se a si próprio, vive a fase definitiva de uma emancipação econômica. (...) Todo material a ser adquirido será importado dos Estados Unidos da América do Norte, sempre de último tipo, o mesmo empregado pelas grandes companhias ianques. (in BARRO, 2006, p. 46)

Para Leite (2005), foram muitos os fatores que contribuíram para o desenvolvimento da Atlântida, entre eles: a obrigatoriedade de exibição de longas-metragens nacionais que passa a ser triplicada em 1946; o baixo valor cobrado pelo ingresso nas salas de cinema daquele período (o Brasil possuía o terceiro menor valor da



América Latina); o grande número de salas de exibição de bairro (nós estávamos entre os dez primeiros países quanto ao número de salas).

O primeiro filme da Atlântida que obteve boa repercussão foi *Moleque Tião*, de 1943, dirigido por José Carlos Burle. Comentando a obra, José Sans afirma que a Atlântida trouxe uma novidade para o cinema brasileiro: a introdução de elementos típicos do neo-realismo italiano, como a filmagem em locações e o uso de ambientações mais simples, o que facilitava a identificação com as classes trabalhadoras. (VIEIRA, in RAMOS, 1987, p. 155)

Leite (2005) afirma que uma das principais marcas da Atlântida foram as produções rápidas, com roteiros simples e despretensiosos e que eram realizadas com baixo orçamento.

O êxito de bilheteria deveria propiciar o capital necessário para financiar um novo filme, mantendo a produção em permanente funcionamento, feito que nenhuma outra produtora conseguira até então. O sucesso das primeiras películas garantiu a continuidade da companhia e a gradativa melhoria da qualidade das produções”. (LEITE, 2005, p. 70).

As Chanchadas

Entre os gêneros desenvolvidos, são as chanchadas que formam a marca registrada da Atlântida Cinematográfica e conquistam mais público para seus filmes.

A história das chanchadas começa a ganhar maior contorno na década de 40, quando a produção cinematográfica brasileira passa a se dedicar a gêneros já usuais, como a comédia, a comédia musical e os dramas. Muitas são as tentativas de se defini-la. Rudolf Piper aponta a chanchada como “*um tipo particular de cinema regional, predominantemente carioca e gênero particular de comédia*”. (Filmusical Brasileiro e Chanchada. 2ª edição, pp.28 e 41). Outros autores vão colocá-la como comédias musicais e de apelo popular. Na opinião de um dos maiores realizadores de comédias e chanchadas do Brasil, Luís de Barros, há diferenças substanciais entre esses gêneros. Num depoimento prestado a Alberto Silva, ele diz que

a maioria dos críticos não faz distinção entre comédia e chanchada. Mas não é assim. A chanchada é o grosseiro, o exagero, ao passo que a comédia é uma reprodução da vida, de fatos que podem acontecer, embora sob uma visão cósmica”. (“Luis de Barros”: 83 Anos, 264 filmes. (in Jornal de letras, nº 314, Rio de Janeiro, abril 1977 apud BILHARINHO, 1997, p. 62)



Sidney Ferreira Leite (2005) defende a chanchada como a primeira indústria cinematográfica que o cinema brasileiro realmente conheceu.

Assistidos por muitos espectadores, esses filmes levaram para as telas das salas de cinema do país personagens e tramas provocadoras do riso e reproduziam, à sua maneira, aspectos, valores e concepções de mundo de grupos sociais subalternos, principalmente da cidade do Rio de Janeiro. Ocupavam um espaço não preenchido pelas produções norte-americanas, com bases populares, valendo-se das tradições do circo, do mambembe, do teatro de revista, do rádio, do anedotário, da crônica de costumes e do ‘espírito carioca’”. (LEITE, 2005, p. 74)

Cabe ressaltar que a crítica da época desqualificava as chanchadas. Todavia, a partir de 1980, temos uma releitura dessas produções, principalmente no campo acadêmico. Desse processo, surge então uma nova perspectiva analítica que vai considerar esse tipo de filme como

um redescobrimto do Brasil no cinema. Nesse aspecto, tanto Grande Otelo como Oscarito são considerados os melhores representantes do humor que, apesar de ingênuo, expressava os hábitos e valores populares. [...] a produção constante e o sucesso de bilheteria das chanchadas entre o período que vai de meados de 1940 até o início dos anos 1960, representariam o primeiro movimento prolongado e significativo de produção e exibição de filmes nacionais no país. (LEITE, 2005, p. 74)

Entre 1943 e 1947, a Atlântida é considerada a maior produtora cinematográfica do Brasil. Bilharinho destaca que, ainda nos anos 40, os diretores mais ativos foram Luís de Barros (com dezoito filmes), Moacyr Fenelon (com dez) e José Carlos Burle (com oito). É bem verdade que existiram tentativas de diversificar a produção e investir em outros gêneros. Todavia, tais incursões não alcançaram o mesmo êxito comercial das tradicionais comédias. É exatamente dentro da linha de filmes, com maior preocupação com as questões sociais e não necessariamente tão próximos do público, que Moacyr Fenelon vai desenvolver seu trabalho.

A película estrangeira continuava sendo o alimento imaginário do espectador brasileiro, enquanto a fita nacional era uma reprodução degradada para o consumo interno. Mas se essas películas davam lucro, tal não acontecia com as de outro grupo social, a dos produtores nacionalistas com pretensões artísticas. Os cineastas que nutriam ambições desenvolvimentistas no terreno artístico e industrial. (SOUZA, 2004, p. 86)

Conforme José Inácio de Melo Souza (2004), nesse período histórico, o mercado exibidor era controlado por Luiz Severiano Ribeiro Jr., através de alianças com



“monopólios americanos”. A partir de 1947, ele começa a comprar ações de pequenos acionistas isolados até se tornar também o sócio majoritário da Atlântida. Para o autor, após a aquisição da Atlântida no Rio de Janeiro e da intervenção na Maristela, em São Paulo, Ribeiro Jr. impediu o desenvolvimento da indústria cinematográfica, com um controle monopolista sobre os três ramos: a produção, exibição e distribuição, através da União Cinematográfica Brasileira. Assim, independente da qualidade dos filmes produzidos, eles passaram a ter sua exibição garantida.

O jornalista Eduardo Giffoni, lembra que, quando Ribeiro Jr. assumiu a produtora, abriu espaço para a chanchada, o que trouxe a Atlântida novamente para os braços do povo. “*A chanchada criou uma identificação imediata com a platéia, com suas comédias ora ingênuas, ora maliciosas, mas debochadamente críticas em relação às instituições do país e à nossa subserviência cultural. Nas telas, uma nova forma de ver e de fazer cinema*”. (GIFFONI in BARRO, 2006, p. 9)

João Luis Vieira (1987, p. 159) argumenta que a entrada da empresa exibidora, comandada por Ribeiro Jr. foi fortemente influenciada pelas leis de reserva de mercado para o filme brasileiro. Durante o governo do presidente Gaspar Dutra (1945 a 1950), houve a assinatura do decreto nº 20.493, em 24 de janeiro de 1946, obrigando os proprietários das salas de cinema a exibirem anualmente, no mínimo três filmes nacionais de longa metragem e que fossem declarados como de boa qualidade pelo Serviço de Censura e Diversões Públicas. Dessa forma, fica mais fácil entender o interesse de Ribeiro Jr. em começar a realizar filmes. Ele iria produzir para alimentar os próprios cinemas, garantindo lucros.

É claro que a idéia de fabricar filmes veio ao espírito de muitos atacadistas e varejistas, isto é, aos distribuidores e donos de salas que comerciavam com o filme estrangeiro. [...] O filme brasileiro era concebido em termos de curiosidade episódica e não como produto destinado a alimentar um mercado”. (GOMES, Paulo Emilio Sales, “O dono do mercado”, em Crítica de Cinema no Suplemento Literário, cit., pp. 309-313)

Por um lado, a entrada do grupo de Ribeiro Jr. para o comando da Atlântida garantiu o aumento da distribuição e exibição dos filmes realizados pela produtora. Todavia, por outro lado, Vieira (1987) contextualiza que a idéia de Ribeiro Jr. era produzir apenas o estritamente necessário para cumprir o decreto, mantendo baixíssimos os custos de produção para garantir maior percentual de lucro.



Os já empobrecidos estúdios da Atlântida precisavam manter-se precários, com as equipes técnicas reduzidas ao mínimo para a continuidade e finalização dos filmes. Segundo a memória de alguns atores e atrizes, as equipes deveriam comparecer para as filmagens nos estúdios já alimentadas e, em muitos casos, vestidas com suas próprias roupas. E a produção era mesmo artesanal, com equipamento de segunda mão e muita improvisação. Os filmes, por exemplo, eram revelados no próprio estúdio e enrolados à mão. (VIEIRA, in RAMOS, 1987, p. 160)

Depois de já ter dirigido seis filmes pela produtora, Moacyr Fenelon, que desejava continuar a realizar um cinema de intenções mais sérias, não suportou a metodologia de trabalho de Ribeiro Jr., e saiu da Atlântida, em 1947. O novo sócio majoritário visava apenas à produção de filmes voltados exclusivamente para o mercado.

Leite (2005) lembra que o esgotamento da fórmula de sucesso das chanchadas só começou a ser sentido no fim dos anos 50. Com a aceleração no processo industrial e a rápida urbanização, as chanchadas tornaram-se anacrônicas. As piadas ingênuas e a atuação quase circense já não atingiam o público da mesma forma. Isso sem falarmos na grande novidade dos anos 50: a televisão, que arrebatou do elenco dos estúdios cinematográficos suas principais estrelas. Essa mudança ficou ainda mais forte após a constituição das primeiras redes de TV em nível nacional, como Tupi, Record e Globo.

A Atlântida fechou em 1962, depois de ter realizado 66 filmes e levar multidões aos cinemas. Em 1970, as chanchadas foram praticamente extintas.

Os últimos suspiros do guerreiro Moacyr

Fora da Atlântida, Moacyr Fenelon chega a criar outras duas produtoras, de menor porte, mas com efetiva produção. Através de Cine Produções Fenelon e Flama filmes, ele dirige outros seis filmes – três em cada uma delas: *Obrigado doutor* (1948); *Poeira de estrelas* (1949), *O homem que passa* (1949), *O dominó negro* (1949), *Milagre de amor* (1951) e *Tudo Azul* (1952).

Em 1951, a saúde do guerreiro Moacyr Fenelon já não é a mesma. Seus problemas com a válvula mitral se agravam. No dia 14 de agosto de 1953, ele morre no Rio de Janeiro - dias depois de ter feito uma cirurgia reparadora desse problema. Apostando, fielmente, na possibilidade de melhorar, o apaixonado Fenelon levou para o hospital vários projetos de filmes, que esperava estudar durante o período de recuperação.



Considerações finais

Promover o resgate da vida, obras e ações de um personagem tão ativo como Moacyr Fenelon nos parece absolutamente pertinente e de grande importância para a construção de uma efetiva história do cinema brasileiro e do próprio desenvolvimento dessa arte. Sua contribuição, especialmente no que se refere à captação do som para filmes nacionais e ao planejamento e organização da Atlântida – Empresa Cinematográfica S/A, mostrou um pouco da sua grande capacidade não apenas como técnico, mas como empreendedor e real amante da sétima arte canarinho.

Assim, torna-se importante fazer desse estudo um mecanismo de difusão e promoção desta figura simples, batalhadora e símbolo de instrumento forte na defesa e aprimoramento dessa manifestação cultural em nosso país.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Cláudio Aguiar O cinema como “agitador de almas”: argila, uma cena do estado novo. São Paulo: Annablume, 1999.

ALMEIDA, Milton José de. Imagens e sons: a nova cultura oral. São Paulo: Cortez, 1994.

ASSAF, Alice Gonzaga e SABOYA, Ernesto. Moacyr Fenelon e a chanchada. Revista Cena Muda, 1946.

BARRO, Máximo. Moacyr Fenelon e a criação da Atlântida. São Paulo: SESC São Paulo, 2006. Catálogo.

BERNARDET, Jean-claude. Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia. São Paulo: Annablume, 2003.

BILHARINHO, Guido. Cem anos de cinema brasileiro. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 1997.

COSTA, Fernando Moraes da. Som no cinema, silêncio nos filmes: o inexplorado e o inaudito. 2003. 105 p. Dissertação de mestrado em Comunicação, Imagem e informação. Universidade Federal Fluminense.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. História oral: memória, tempo, identidades. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

FERREIRA, Jairo. “O cinema no Brasil” in Nós e o cinema. São Paulo: Melhoramentos, 1980.

GOMES, Paulo Emílio. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

JOLY, Martine. Introdução à análise da imagem. Campinas, SP: Papirus, 2003.



LEITE, Sidney Ferreira. Cinema brasileiro: das origens à retomada. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

SIMIS, Anita. Estado e cinema no Brasil. São Paulo: Annablume, 1996.

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

STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

VANOYE, Francis. Ensaio sobre a análise fílmica; tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

VIANY, Alex. Moacir Fenelon: o instinto e a técnica de um cineasta pioneiro. S.d.

VIEIRA, João Luis. A chanchada e o Cinema Carioca (1930-1955) in RAMOS Fernão (org.). História do cinema brasileiro. São Paulo: Art Editora, 1987.