

MOACYR FENELON

e a chanchada

Moacyr Fenelon foi um cineasta que viveu com intensidade todas as ciladas e alegrias que, nas décadas de 30 a 50, a nascente indústria cinematográfica brasileira proporcionava a quem se apaixonasse por ela. Como técnico de som, participou da produção do primeiro filme sonoro brasileiro — *Acabaram-se os otários* (1929), de Luiz de Barros — e nesse período defendeu com ardor o ideal de se realizar, obrigatoriamente, a dublagem das produções estrangeiras que chegassem ao Brasil. Já na qualidade de empresário da Atlântida, dezessete anos depois, achava que a narração em português dos filmes americanos ou franceses não era muito necessária, por causa dos custos.

A fama de Moacyr Fenelon deve-se muito à sua capacidade de dirigir e produzir filmes: de 1940 a 1953 (ano em que morreu), trabalhou diretamente em dezessete fitas, sendo o mais prolífico o ano de 1950, quando lançou três espetáculos — *Todos por um, Dominó negro* e *A inconveniência de ser esposa*. Esta é a etapa mais importante de sua vida, pois, sucessivamente, toma parte de três produtoras de filmes: Atlântida Cinematográfica, Cine-Produções Fenelon e Flama Filmes. Esta permanente troca de empresas resulta, principalmente, da dificuldade de harmonizar o ideal de custos, as produções de boa qualidade artística com as baixas rendas obtidas nas salas de espetáculos — Moacyr Fenelon também foi uma das vítimas da ideologia de implantar a Hollywood brasileira, quando o país sofria a invasão, a preços baratos, de filmes estrangeiros, especialmente norte-americanos.

Fotos: Arquivo Cinédia



Querendo impulsionar de verdade o cinema nacional, Moacyr Fenelon lutou com coragem por medidas que fortalecessem a indústria brasileira contra o *dumping* estrangeiro. Presidente durante dois mandatos consecutivos da Associação do Cinema Brasileiro (da qual foi o fundador) e também organizador do I Congresso Nacional de Cinema Brasileiro, elaborou projetos para proteger a indústria cinematográfica nacional. Por exemplo, os que concediam isenção de impostos para a importação de filme virgem; defendiam a criação do Conselho Nacional de Cinema e a obrigatoriedade de exibição de um complemento nacional em cada sessão cinematográfica. Como presidente do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica, foi autor do famoso decreto 8 x 1, tornando obrigatória a exibição de um filme nacional para cada oito filmes estrangeiros lançados no mercado.

Mineiro como Humberto Mauro, Moacyr Fenelon nasceu em 4 de novembro de 1903 na cidade de São Paulo de Muriaé, hoje apenas Muriaé, filho do engenheiro e professor pernambucano Álvaro Fenelon Miranda Henrique e de Ida Fenelon Maret. O pai era cidadão influente nessa cidade da zona da mata mineira, onde existe um busto em sua homenagem. Moacyr Fenelon estudou em Muriaé até formar-se em contabilidade, mas, como sua vontade não era propriamente ficar ordenando números e aferin-

do despesa e receita, acabou viajando aos Estados Unidos, onde recebeu o diploma de técnico em som, pelo *Radio Institute of USA*. Começava, assim, com conhecimentos técnicos, uma brilhante carreira de cineasta.

Em 1927, inicia no Brasil seu trabalho como técnico de som, utilizando-se do processo Vitaphone. A tarefa consistia em acompanhar a projeção do filme nas telas dos cinemas, encarregando-se da instalação de alto-falantes e da sincronização dos discos (gravados nos estúdios da Parlophone) com a imagem projetada. É claro que, como toda inovação técnica, a mistura do som com a imagem encontrou resistências e, no início, a invenção dos irmãos Warner foi mal recebida no Rio. Um grupo de escritores e intelectuais, ciosos da pureza da nova arte, promoveu, através do jornal *O Fã*, vigorosa campanha contra o som nas salas de projeção. Um manifesto dizia: "Abaixo Vitaphone, abaixo Irmãos Warner, abaixo tudo e todos que queiram amesquinhar essa coisa sublime, essa coisa inestimável: o cinema". E estava assinado por ilustres personalidades como Otávio de Faria, Vinícius de Moraes, Plínio Sussekind da Rocha e Cláudio Mello.

Tendo anteriormente trabalhado na Gravadora Columbia, onde foi responsável por gravações de artistas como Baptista Júnior, Jorge Fernandes, Aracy Cortes, Vicente Celestino e Paraguassu, Fenelon perseverou na harmonização do



Fenelon e Elvira Pagã
na época das filmagens de *Dominó Negro*.

som com a imagem. Deve-se a ele a qualidade sonora de numerosos filmes brasileiros como *O Babão*, de Luiz de Barros; *O campeão de futebol*, de Genésio Arruda; *Coisas nossas*, de Wallace Downey; *Julho de 1932*, de autor desconhecido; *O Rio e suas curiosidades*, de Adhemar Gonzaga (que recebeu o primeiro prêmio de melhor *short* em 1936), e *Banana da terra*, de Ruy Costa.

À espera de melhores oportunidades dentro do cinema brasileiro, Moacyr Fenelon continuou, durante a primeira metade da década de 30, aperfeiçoando sua criatividade. Assim, foi diretor-técnico de *Anastácio*, de João de Barro, e iluminador de *Laranja da China* e *Pega Ladrão*, de Ruy Costa, além de trabalhar na sua especialidade no estúdio Sonofilmes, como técnico em *João Ninguém*, de Mesquitinha, e fora dessa empresa, a sonografia de *Futebol em família*, de autoria de Ruy Costa. No filme *Coisas nossas*, Fenelon responsabilizou-se, ao mesmo tempo, pelo som e pelas funções de assistente-geral de produção e direção, sob as ordens de Wallace Downey. O esquema era algo complicado: nos estúdios da Columbia eram gravadas em disco todas as canções e falas, posteriormente reproduzidas durante as filmagens, quando os atores dublavam.

O ano de 1936 mostrou-se, posteriormente, importante na vida de Moacyr Fenelon porque aconteceram então dois fatos de singular peso. O primeiro refere-se à sua transferência para a firma Sonoarte, que possuía escritórios na Cinelândia e laboratórios em Botafogo, na Rua Voluntários da Pátria. Nesta empresa, ocupou o cargo de diretor-técnico ao mesmo tempo em que apreendeu novas técnicas, resultado direto das atividades da empresa, que se dedicava a filmagens sonoras (comerciais, artísticas, educacionais e científicas), cópias, gravações, regravações, dublagem e sincronização, além da distribuição de filmes estrangeiros. Somando isso à sua experiência anterior ele estava prestes a participar de projetos de maior envergadura.

O segundo acontecimento de peso tomou corpo, no mesmo ano, quando



Moacyr Fenelon,
Vanda Lacerda e
Mary Gonçalves
num intervalo das
filmagens de
Vidas Solitárias
em 1945

travou conhecimento com o médico e músico pernambucano José Carlos Burle, durante a gravação de *Maria Bonita*. Burle era assistente de direção compôs canções para o filme, além de adaptar uma nova letra, apropriada ao roteiro, para o tema folclórico baiano *Meu limão, meu limoeiro*. A criatividade deste improvisado assistente de direção com certeza impressionou Moacyr Fenelon — anos mais tarde esta amizade irá desaguar na criação de um dos estúdios cinematográficos mais importantes da história do cinema brasileiro, a Atlântida Cinematográfica. Para que a idéia, cozinhada a fogo brando durante quase cinco anos, se concretizasse, foi indispensável que Fenelon ficasse sem trabalho e sem maiores perspectivas dentro do quadro artístico da época.

O relato do próprio Moacyr Fenelon explica perfeitamente o momento que atravessava: “Logo após terminar as filmagens de *Aves sem ninho*, da qual fui diretor-técnico, tive de ficar inativo porque não havia nenhum estúdio para trabalhar. A Sonofilmes, depois do incêndio que destruiu parte da firma, parou a produção de longa-metragem. A Brasil Vita Filmes estava realizando *Inconfidência Mineira*. A Cinédia também estava parada por motivos que só a ela interessava”. Diante dessa situação, Moacyr Fenelon arquitetou um projeto ambicioso: a constituição de uma firma através de ações vendidas ao público. Ele mesmo explicaria mais tarde o seu empreendimento: “A idéia de criar uma produtora por ações populares surgiu e tive de lutar muito até encontrar os irmãos Burle — José Carlos e Paulo — dispostos a parti-

cipar do empreendimento. Sacrificaram tudo para levar adiante a Atlântida e, quando mais tarde for contada a história do cinema brasileiro, o nome dos irmãos Burle tem de ser gravado em letras maiúsculas. E não posso deixar de mencionar o nome do Conde Pereira Carneiro”.(1) Esqueceu-se, entretanto, de outro fundador da Atlântida, Alinor Azevedo, que, junto com Edgar Brasil, Arnaldo de Faria e Nelson Schultz, também apoiou a empresa.

Em 16 de setembro de 1941 foi inaugurado o estúdio da Atlântida Cinematográfica, que era para Moacyr Fenelon “o início da concretização de um sonho que há muito vinha mexendo com os meus miolos. Ainda não era independente, mas já ganhava um pouco de liberdade”. A última frase é sintomática, pois a distribuição dos filmes gerados nos estúdios estava entregue a uma cadeia que, já naquela época, se constituía num monopólio, a rede de salas de Luís Severiano Ribeiro. De fato, esse contrato de produção-exibição marcou o início do segundo casamento entre produtores e exibidores.

O primeiro teria ocorrido, segundo os historiadores do cinema nacional, no final da primeira década deste século, quando as duas partes se fundiam numa só, sendo os exibidores também financiadores de produções. A separação, parcialmente amistosa, teria acontecido em meados da segunda década, quando os altos custos de produção inviabilizaram a manutenção do vínculo.

A principal consequência dessa nova fase do cinema brasileiro é a chanchada,

Emilinha Borba, a Favorita da Marinha em número musical de *Estou aí?* — 1947, produção de Moacyr Fenelon dirigida por Cajado Filho.



produzida pela Atlântida e louvada em prosa e verso por alguns estudiosos e protagonistas. O primeiro filme financiado pela Atlântida chamou-se *Moleque Tião* (1943), tendo Fenelon como diretor de produção e já mostrava uma profunda veia crítica do ex-técnico de som, convidando a platéia para uma polêmica sobre o racismo. Imediatamente depois, em 1944, sempre na linha de musical, lançou *É proibido sonhar*, e, ainda no final do mesmo ano, um dos seus filmes mais conhecidos desta fase, *Gente Honesta*, muito bem recebido pela crítica onde satiriza o comportamento da chamada burguesia nacional. O momento é de euforia nos círculos cinematográficos, pois todos os objetivos fixados estão sendo aparentemente alcançados: o público lota as salas disponíveis, os lucros aumentam rapidamente e os críticos mostram-se satisfeitos.

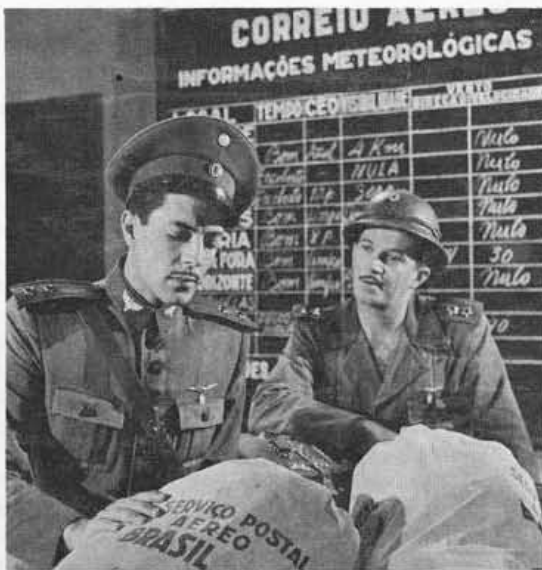
Sucedem-se duas fitas da Atlântida que conseguem o mesmo fenômeno às avessas, desgostando crítica e público, o que provoca o esvaziamento das salas. São *Vidas solidárias* (1945) e *Sob a luz de meu bairro* (1946). Em relação ao último, contudo, devemos discordar dos juízos existentes, pois conseguiu colocar nas telas aquela imensa maioria do povo, que nunca antes aparecera como protagonista: os moradores de um bairro pobre, lixeiros e biscateiros, padeiros e taverneiros. Já naquela época proliferavam os cultores da equívoca idéia de que o cinema, a exemplo do jornalismo, só deveria mostrar as belezas da vida.

O próximo filme — *Fantasma por acaso* — reconduziu Fenelon à berlinda, tendo a crítica aplaudido sua estréia em 11 de setembro de 1946. Sua última obra na Atlântida foi, com certeza, a mais polêmica de todas: *Asas do Brasil*. Raul Roulien — que dirigira o filme *Aves sem ninho* e também produtor de *Asas do Brasil* (perdido no incêndio ocorrido nos estúdios da Sonofilmes e que provocou a saída de Moacyr Fenelon dessa empresa) mandou uma carta aos jornais, uma semana antes da estréia, dizendo que nada tinha a ver com a nova versão. Embora não se possa afirmar categoricamente que

a divergência pública tenha afastado Moacyr Fenelon da Atlântida (que a partir de 1947 pertence somente a Luís Severiano Ribeiro), é inegável que a mesma força que o levou a fundar a empresa, agora o tirava da arena — a Sonofilmes.

Sem se deixar abater, Fenelon abriu sua própria produtora, a Cine-Produções Fenelon, que se associou à Cinédia, de Adhemar Gonzaga, e desenvolveu o filão achado na Atlântida. É na época do estrondoso sucesso do rádio, atores de radionovelas e cantores famosos. Moacyr Fenelon não hesita e lança, em seu primeiro filme, Rodolfo Mayer, o ídolo do rádio. *Obrigado, doutor* foi um êxito total. O mesmo não aconteceu com a produção seguinte, *Poeira de estrelas*, lançado também em 1948. Em *Estou aí?* apresentado ao público pouco antes do carnaval de 1949, a direção foi entregue a Cajado Filho, enquanto Moacyr Fenelon se concentrava na direção de *O Homem que passa*. Lançado no último mês de 1949, este é possivelmente um dos primeiros filmes brasileiros no gênero

Influência dos musicais americanos na cenografia e coreografia das chanchadas.
Dominó Negro – 1950 de Moacyr Fenelon.



Paulo Porto e Álvaro Aguiar na versão definitiva de *Asas do Brasil* em 1947.

A primeira versão, também dirigida por Fenelon, perdeu-se num incêndio da Sono filmes.



A Inconveniência de Ser Esposa – 1950 de Fenelon Luiz Delfino (em seu primeiro filme) e Jane Grey.



A vedete do Brasil, Virgínia Lane no musical *Tudo Azul* – 1952, direção e produção de Moacyr Fenelon.

drama psicológico, e não foi bem aceito pelo público. Moacyr Fenelon despediu-se da Cinédia com *Todos por um*, que, conforme relatos da época, foi rigorosamente condenado pela crítica. De qualquer maneira, participaram da fita Blecaute, apresentando seu famoso *General da banda*, e as cantoras Emilinha Borba e Marlene, que formaram uma dupla para cantar *Eu já vi tudo*. Moacyr Fenelon achava que ainda havia muito para se fazer, e, logo após terminar o acordo com a Cinédia, abriu nova empresa – Flama Filmes, em sociedade com Rubens Berardo.

Algumas singularidades caracterizam Cine-Produções Fenelon e Flama Filmes, sendo a principal a idéia de se estruturar o Departamento de Produção através de um sistema de cotas-partes, solidificando na prática as bases do cooperativismo. Permitia-se, assim, que os produtores independentes entrassem no mercado exibidor,

pois o convênio com o circuito de salas (em São Paulo o grupo Francisco Serador, e no Rio o Pathé e os cinemas de Vital Ramos de Castro) garantia o lançamento dos filmes de Fenelon e dos independentes. Esta sistemática, atualmente empregada por diversos produtores cinematográficos, comprova a larga visão que caracterizou o mineiro de Muriaé. No caso da Flama Filmes, Rubens Berardo adquiriu o material pertencente a Howard Randall para a criação da Columbia Pictures do Brasil, e os estúdios da Pan-Film, que se achavam em poder de Jaime de Andrade Pinheiro. Os três primeiros filmes após sua saída da co-edição com a Cinédia não foram propriamente sucessos de bilheteria, disseram os críticos especializados – *Dominó negro* (1950), *A inconveniência de ser esposa* (1950), e *Milagre de amor* (1951).

O sucesso, contudo, continuava rondando Moacyr Fenelon e dirigindo os seus passos. Em 1952, o filme *Tudo azul* foi saudado pelos críticos como uma inovação na linguagem do musical brasileiro, embora tenha repetido o esquema de lançar, pouco antes do carnaval, músicas que seriam a apoteose da festa de Momo, a exemplo de *Sassaricando*, interpretada por Virgínia Lane; *Lata d'água* por Marlene, e outras. *Agulha no palheiro*, a última produção de Fenelon, repetiu o êxito do filme anterior, além de permitir a estréia de Alex Viany como diretor. A carreira de Moacyr Fenelon, que retomava seu curso ascendente, foi brusca e interrompida pela lesão cardíaca que o matou em 14 de agosto de 1953, deixando viúva Olga Vidrati Fenelon e órfã sua filha Yeda Fenelon Machado. Várias obras ficaram inconclusas, porque, idealista e sonhador, o artista concebera projetos que jamais foram concretizados, com o uma continuação de *Obrigado, dou-*

tor, que levaria o nome de *A volta do doutor Maregal*; *Os transviados*, com argumento e direção de Rodolfo Mayer, e *Sonhos do passado*, também sob a direção de Rodolfo Mayer. O *Anjo da meia-noite*, de Joracy Camargo, seria o terceiro filme concebido na Flama, mas ficou apenas no papel, assim como *Capitães de areia* (de Jorge Amado) e *O quinze* (de Rachel de Queiroz). Em sua ânsia de produzir mais filmes, Fenelon assinou contrato com as atrizes Maria Fernanda e Pina Brunetti para estrelarem o filme *Só esta noite*, baseado na lenda hindu Avatar — também nunca realizado.

A procura de argumentos estrangeiros, porém, não era comum no repertório de Moacyr Fenelon, que se colocava contra essa excessiva ênfase em obras de outros países. Em dezembro de 1952, ele afirmava: “Os filmes nacionais dos anos 20 e 30 eram baseados em histórias eminentemente brasileiras, com um sabor inteiramente popular, onde o anedotário e as músicas da época tinham sempre preferência. Com o passar do tempo, o cinema brasileiro foi tomando um caráter cosmopolita, relegando-se a um plano secundário as nossas coisas”.(2) Defendia também a utilização da temática carnavalesca: “O filme de carnaval também pode ter elevado valor, tanto artístico como cultural, dependendo somente da forma como tratá-lo”.(3) Sua opinião a respeito da dublagem de filmes estrangeiros também despertava interesse, conforme a revista *Carioca* registrou em 18 de março de 1941: “O Brasil tem necessidade de fazer dublagem por motivos econômicos, artísticos e educacionais. Para começar, seria grande fator de uniformização e padronização da língua portuguesa no Brasil, quer na pronúncia, quer no emprego da mesma. Todos nós sabemos que o estrangeiro nos manda, em latas, celulóide que não custa mais de dois mil-réis o metro copiado, enquanto que saem anualmente do país cerca de quinhentos mil contos de réis pela exibição das fitas”. Não deixava de reconhecer a dificuldade de se vencer o círculo vicioso estabelecido, pois o equipamento técnico de som existente era muito precário e a única maneira de se romper a barreira seria através da importação dessa aparelhagem. Talvez por este motivo, entre outros, em 1946 sua opinião já tinha cedido a outras ponderações: “Comercialmente, para os norte-americanos, não sei se haverá resultados. A dublagem de um filme custará Cr\$ 200 mil ou Cr\$ 300 mil. A renda não aumentará porque quem vai ao cinema ver Paul Muni compra o ingresso porque gosta do grande ator austriaco. O cinema nacional vai ganhar porque vamos chegar à conclusão de que o som das nossas produções não é muito ruim como os entendidos acham. As companhias Western e RCA Victor vão vender muita aparelhagem”.

Na defesa dos interesses do cinema brasileiro, Moacyr Fenelon empregava todas as suas energias, dirigindo e orientando associações e congressos. O primeiro registro existente remete a julho de 1938, quando, em vistoso papel timbrado com o nome de Academia Brasileira de Cinema, Moacyr Fenelon convocava todos os interessados para participarem de uma reunião de técnicos a fim de fortalecer a classe cinematográfica. A Associação do Cinema Brasileiro foi criada por ele em 1949 e através dessa entidade foram pleiteadas uma “lei de emergência” para o cinema, reforma nos regulamentos de proteção ao filme brasileiro, criação de um Conselho Nacional de Cinema, liberação das taxas de importação de filme virgem e fundação de uma escola de cinema. Foram realizados dois congressos nacionais da categoria, o primeiro em setembro de 1952, do qual Fenelon chegou a participar na qualidade de presidente do sindicato da categoria, como diretor, e onde foram aprovadas as seguintes reivindicações: obrigatoriedade da exibição de um complemento nacional nos cinemas, da exibição de um filme brasileiro para cada oito estrangeiros e divisão da renda na base de 50% para os produtores. Do II Congresso, realizado em São Paulo, saiu um pacote de reivindicações encaminhadas ao Governo Federal, sendo as mais importantes as que pediam a criação de uma Escola Nacional de Cinema para a formação de críticos, atores e técnicos; implantação de cursos de história e estética cinematográficas nas faculdades oficiais de filosofia; definição do que era filme brasileiro quanto à origem do capital, da copiagem e da equipe técnica utilizada, e fundação de uma entidade para a propaganda e exportação de filmes nacionais. Desse segundo congresso, Moacyr Fenelon apenas participou como membro honorário da delegação carioca, pois quatro meses antes da sua realização em São Paulo morreu no Hospital Samaritano. A delegação do Rio de Janeiro foi denominada Moacyr Fenelon, em sua homenagem.

Alice Gonzaga Assaf
Ernesto Saboya

FILMOGRAFIA

- 1940 — O simpático Jeremias (diretor e roteirista) c/Barbosa Júnior
1944 — É proibido sonhar (diretor) c/Mesquitinha, Lurdinha Bittencourt
1944 — Gente honesta (diretor e co-roteirista) c/Oscarito, Vanda Lacerda
1945 — Vidas solidárias (diretor e co-roteirista) c/Mario Brasini, Vanda Lacerda, Mary Gonçalves
1946 — Sob a luz de meu bairro (diretor e co-roteirista) c/Milton Carneiro
1946 — Fantasma por acaso (diretor e co-roteirista) c/Oscarito, Grande Otelo
1947 — Asas do Brasil (diretor) c/Celso Guimarães, Paulo Porto, Mary Gonçalves
1948 — Obrigado, doutor (diretor e roteirista) c/Rodolfo Mayer, Lurdinha Bittencourt
1949 — Estou aí (produtor) Direção: Cajado Filho. C/Colé, Celeste Aída, Ronaldo Lupo
1949 — O homem que passa (diretor e produtor) c/Rodolfo Mayer, Lurdinha Bittencourt
1950 — Todos por um (diretor e produtor) c/Colé, Celeste Aída, Barreto Pinto
1950 — Dominó negro (diretor e produtor) c/Elvira Pagã, Paulo Porto, Milton Carneiro
1950 — A inconveniência de ser esposa (produtor) Direção: Samuel Markenson. C/Luiz Delfino, Laura Suarez
1951 — Milagre de amor (diretor e produtor) c/Paulo Porto, Fada Santoro
1952 — Tudo azul (diretor e produtor) c/Marlene, Luiz Delfino, Laura Suarez
1953 — Agulha no palheiro (produtor) Direção: Alex Vianny. C/Fada Santoro, Roberto Batalin, Dóris Monteiro.

(1) Entrevista a Alberto Shatovsky para *O Jornal de Cinema* — dezembro, 1952.

(2) idem
(3) idem