

O ARTISTA SILENCIOSO

Um estudo da construção sonora no filme do Cineclube Universitário de Campinas¹

Natasha Hernandez Almeida²

Resumo

O presente artigo tem como objetivo estudar a construção do espaço sonoro no curta-metragem *O Artista* (Luiz Carlos Ribeiro Borges, 1967). A partir de uma abordagem histórico-analítica, procura-se entender a influência exercida sobre o filme pelo cinema silencioso campineiro, produzidos nos anos 1920, e pela chegada do som a suas salas de exibição. Foram utilizados como referência teórica a dissertação de Carlos Roberto Rodrigues de Souza, *O cinema em Campinas nos anos 20 ou uma Hollywood brasileira*, ECA-USP, 1979; os escritos de Michel Chion, *Audio-vision: sound on screen*, 1994; periódicos publicados durante os anos 1920 e 1930; entre outros.

Palavras-chave: *Artista*. Cineclube Universitário de Campinas. Som. Cinema silencioso. Cinema campineiro.

Introdução

O presente artigo tem como objetivo estudar a construção do espaço sonoro em *O Artista* (Luiz Carlos Ribeiro Borges, 1967), indicando sua marcante referência ao cinema silencioso. Além disso, procura entender se existiria alguma influência por parte do cinema silencioso campineiro, produzido nos anos 1920, no filme de curta-metragem de Borges. Esta pesquisa pretende, ainda, analisar a possibilidade da chegada do som nas salas de cinema campineiras em 1930, e a posterior discussão sobre a validade do cinema sonoro, haverem influenciado a realização do filme.

O filme de curta-metragem dirigido por Luiz Carlos Ribeiro Borges foi realizado pela equipe do Cineclube Universitário de Campinas e retrata a “história de um artista que, ao tomar consciência da realidade social que o circunda, procura mobilizar a todos, [...] [porém] depara com a força da apatia coletiva (Fardin, 1995: 105). A partir de uma análise da maneira como toda a referência sonora presente na obra cinematográfica foi construída,

¹ Texto original, como recebido pela coordenação do Interprogramas.

² Natasha Hernandez Almeida é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). E-mail: nhernandezalmeida@gmail.com

7º Interprogramas de Mestrado

considerando a oposição recorrente entre dois fragmentos musicais diferentes, é possível estabelecer relações com o cinema silencioso; entender a dimensão dos debates sobre arte decorrentes na época, distinguindo o artista que realiza a arte pura daquele praticante da arte comprometida; e realizar um estudo que conjuga a escolha sonora do curta-metragem, os filmes silenciosos campineiros da década de 1920, e a maneira como ocorreu a chegada do som às salas de cinema de Campinas, entendendo se, e como, existe a influência de um período um tanto longínquo sobre os realizadores ligados ao Cineclube.

O Cineclube Universitário de Campinas (CCUC) surge em 19 de março de 1965, em Campinas (SP), da iniciativa de estudantes da então Universidade Católica de Campinas (UCC). No caso do Cineclube Universitário, o objetivo inicial, de acordo com Peixoto e Borges, era o de “promover a educação cinematográfica, seja através da realização de cursos e debates, seja através da projeção de filmes, no auditório do CCLA ou nos cinemas locais, através de suas Semanas de Cinema Francês, de Cinema Internacional etc (Borges; Fonseca, 1995: 99).” Entretanto, tal objetivo foi expandido, e se fez possível a publicação de um jornal, *Cineclube*, e a realização de três curtas-metragem na bitola 16 mm, *Um pedreiro* (Dayz Peixoto, 1966), *O artista* (Luiz Carlos Ribeiro Borges, 1967) e *Dez jingles para Oswald de Andrade* (Rolf de Luna Fonseca, 1972).

1. A construção do espaço sonoro em *O Artista*

Em seus 7 minutos e 25 segundos de duração, *O Artista* possui uma divisão constante no que diz respeito a seu espaço sonoro. Os créditos iniciais são mostrados com uma mistura musical iniciada pela valsa de Johann Strauss, *Frühlingstimmen*, em Português, *Vozes da Primavera*, a qual é justaposta ao samba de Baden Powell, *Berimbau*. Depois de dois minutos da mescla das músicas de Strauss e Baden Powell, o artista anda pela cidade em total silêncio. Após um minuto, volta a valsa de Strauss, que toca por mais um minuto, e quase de minuto a minuto, intercalam-se silêncio e *Berimbau*.

O curta-metragem de Luiz Carlos Ribeiro Borges utiliza-se da falta de falas para conceder à música o papel de demarcar diferentes momentos narrativos. Analisando as músicas presentes no filme, a partir de algo que Michel Chion chamaria de *semantic*

7º Interprogramas de Mestrado

listening (Chion, 1994: 28), pode-se dizer que a música é responsável por trazer o grande conflito que move todo o curta, o do erudito X o popular, ou a da arte engajada X a arte pura. O próprio diretor afirma existir

a concepção de um conflito na trilha musical: a disputa para se sobrepor uma à outra entre a valsa de Strauss (a inicial postura alienada do herói) e o samba de Baden Powell (a opção pelo engajamento). Com a vitória final do samba, quase exaltação enquanto acompanha a subida do herói para o morro... Meio "esquerda festiva"? Mas era o clima da época.³

O espaço sonoro, portanto, não só corrobora para que a narrativa se concretize, como também possui seu sentido próprio, sua independência com relação às imagens.

O interessante é observar o tamanho da importância da música em um filme considerado silencioso. Na verdade, se levada em consideração a nomenclatura concedida aos filmes no período de transição entre o cinema silencioso e o sonoro, *O artista* seria nomeado “sincronizado”. Os sincronizados eram filmes que possuíam somente músicas e ruídos sincronizados com a imagem, já os chamados *talkies* eram os falados.

Além da revista *Cinearte*, durante esse período de transição, um dos maiores defensores das obras cinematográficas sincronizadas era Charlie Chaplin. Em entrevista reproduzida pela revista brasileira, na edição de 24 de abril de 1929, ele afirma:

Eu não vou empregar dialogo no meu novo film. Nunca farei uso dos “talkies”. Ser-me-iam fataes. Não posso comprehendere por que é que o empregam quando podiam evital-os (sic) facilmente. [...]

Vou fazer uma synchronisação musical para o meu film. Isto sim. Completamente diferente, de inestimável valor e da maior importância. É a cousa de que nós sempre precisamos. Serão incalculáveis os beneficios. Levará a musica á gente que nunca teve a oportunidade de escutal-a. Contará a sua propria historia, pois a musica, como os films, tem uma linguagem universal, comprehensivel em todo o mundo (*Cinearte*, 24/04/1929).

O diretor de *O artista*, Luiz Carlos Ribeiro Borges, não nega que grande parte da inspiração para idealizar e realizar seu filme veio dos grandes atores do cinema silencioso americano. Além de possuir um personagem principal bastante próximo a Carlitos, é possível perceber que o discurso de Chaplin sobre a importância do som também aparece na estrutura do curta-metragem, pelo fato de ser um filme sincronizado, e da música “contar a sua própria história”.

³ Luiz Carlos Ribeiro Borges, em entrevista à autora, em 26/05/2011.

7º Interprogramas de Mestrado

Ademais, o personagem Carlitos encaixa-se muito bem como principal inspiração para o personagem principal de *O artista*, pelo fato de estar bastante próximo das classes populares. Como o conflito central do curta-metragem trata da oposição erudito X popular, alienação X engajamento, possuir um personagem principal parecido com o criado por Chaplin já o traria para perto da cultura e da realidade populares.

Por outro lado, Charlie Chaplin, enquanto diretor, acreditava que os filmes devem ter beleza, não devem ter nada das chamadas fórmulas populares (*Cinearte*, 24/04/1929). Apesar de seus filmes tratarem de um personagem popular, pobre, que enfrenta uma vida de dificuldades, sua preocupação essencial era com a beleza de seus filmes. Em comparação com *O artista*, é como se o personagem principal no início do curta-metragem estivesse mais próximo do pensamento de Chaplin, enquanto intelectual, diretor, porém, no decorrer de sua jornada, ele se aproxima de Carlitos, o personagem, a representação do popular.

Sobre o som no cinema silencioso, Isabelle Raynauld afirma que ele está contido nos filmes de maneira representada. Segundo ela, “sound is not only present, it is *represented* in novel and unique ways. Instead of doing away with the sound entirely, the early cinema writers and filmmakers found a chorus of strategies to make sound be *heard inside* the story and be seen on the screen (Raynauld, 2001: 70).”

Já no caso de *O artista*, essa presença representada do som não acontece com frequência. Não existe diálogo entre nenhum dos personagens, provavelmente para simbolizar a apatia predominante entre eles, e o artista expressa-se majoritariamente através de mímica. Não há qualquer som diegético representado que seja essencial à narrativa, bem como letreiros que expressem falas.

De acordo com Borges,

a supressão da fala obriga a explorar mais os demais recursos de expressão, a improvisar e inventar. Daí, algumas imagens simbólicas, o artista que, tendo um casal por modelo, pinta uma flor, ilustração de sua alienação da realidade, mãos unidas para expressar solidariedade etc.⁴

Ainda que o próprio diretor aponte variadas razões pelas quais *O artista* foi concebido como um filme silencioso, ainda restam algumas questões a serem formuladas

⁴ Luiz Carlos Ribeiro Borges, em entrevista à autora, em 26/05/2011.

sobre o assunto. Teriam os filmes silenciosos campineiros influenciado o curta-metragem em algum sentido? A chegada do som às salas de cinema de Campinas e a discussão sobre a validade do cinema sonoro estariam presentes no filme de Borges?

É justamente a essas questões que os próximos títulos deste artigo pretendem responder.

2. Elementos do cinema silencioso campineiro

Rememorar esse primeiro ciclo da atividade cinematográfica ocorrida na cidade se faz necessário para entender-se que há uma tradição de filmes silenciosos realizados em Campinas, e que a efervescência de modernidade que perpassa os anos 1920 e 1930 habita o nicho artístico local. Além disso, recapitular as produções realizadas nesse período será útil para avaliar se existe ou não influência desses filmes no filme *O artista*, produzido tanto tempo depois, mas que faz referência ao cinema silencioso.

O primeiro filme campineiro de longa-metragem ficcional de que se tem notícia foi *João da Matta*, de 1923. Contou com a participação de Felipe Ricci e Thomaz de Tullio, que criaram a produtora responsável por seu financiamento, a Phenix Film, que se extinguiu logo que as atividades referentes à sua única produção cessaram. Ainda em 1923 é fundada a Apa Film, produtora que seria responsável pelo próximo filme de ficção e longa-metragem campineiro, *Soffrer para gozar*, que conta a história uma viúva injustiçada. No mesmo ano, é anunciado o novo filme da produtora, a adaptação literária, *A Carne*. O filme, que conta a história de um caso entre uma jovem e um homem casado, enfrentaria grandes dificuldades de distribuição. No ano de 1924, é possível acompanhar o surgimento de uma nova produtora cinematográfica em Campinas, a Condor Film, que lança *Alma Gentil*, história de um pastor que se apaixona pela filha de um rico industrial, que estréia sem maior entusiasmo por parte da crítica. Mais tarde, em 1925, a Condor se tornaria a Selecta Film. *Mocidade Louca*, a única obra de longa-metragem da produtora, e último filme de ficção produzido em Campinas nos anos 1920, foi filmada entre abril e julho de 1927. O enredo era muito simples, sobre um jovem perdido na vida que, após salvar a filha

7º Interprogramas de Mestrado

de um grande empresário da seda, ganha um emprego e se reabilita (*Cinearte*, 07/09/1927, apud. SOUZA, 1979: 387).

Infelizmente, a única maneira de se analisar quaisquer dessas obras é a partir de fotogramas, fotos e notícias divulgadas pela imprensa, já que nenhum dos filmes existe em sua integridade. A questão temática dessas películas, por exemplo, foi avaliada por Carlos Roberto Rodrigues de Souza com base em críticas, notícias e depoimentos.

O que é possível notar com relação aos filmes de longa-metragem desse período silencioso do cinema campineiro é que se tratavam de histórias bastante simples, algumas com referências a problemas locais, como *João da Matta* e a disputa por terras, mas que aludiam majoritariamente ao cinema silencioso feito nos Estados Unidos, contendo sempre um romance e terminando em um final feliz.

Com relação a *O artista*, portanto, pode-se dizer que existe certa aproximação por parte desses filmes anteriores no que diz respeito a realizar referência ao cinema silencioso norte-americano. Segundo o diretor, Luiz Carlos Ribeiro Borges, mais que rememorar a produção local, a intenção era de referir-se aos “grandes comediantes do cinema mudo: Chaplin, Gordo & Magro”.⁵ Porém, em termos de enredo, muito se destoa *O artista* dos filmes campineiros dos anos 1920.

Ademais, a herança do modo de produção cinematográfica em Campinas vem dos anos 1920, já que sempre tem de se enfrentar a falta de recursos que ocorre fora dos grandes centros de produção. E assim como as equipes se repetem nas produções campineiras da década de 1920, apesar das diferentes produtoras, principalmente com a presença de Felipe Ricci e Thomaz de Tullio, a equipe realizadora do CCUC pouco variou durante a produção de seus três curtas-metragens.

Não há qualquer citação direta dos filmes silenciosos de Campinas no curta-metragem do CCUC, o que evidencia que um longo período de tempo os distancia. O próprio Luiz Carlos Ribeiro Borges diz, em seu livro *O cinema à margem (1960-1980)*, ser “filho cultural dos anos 1960” (Borges, 1983: 15), época em que ocorria

uma nova descoberta do Brasil empreendida pelos nosso jovens cineastas [e que] coincidia com o que se fazia no resto do mundo em termos de cinema naqueles anos 60,

⁵ Luiz Carlos Ribeiro Borges, em entrevista à autora, em 26/05/2011.

7º Interprogramas de Mestrado

particularmente na Europa e no Japão, constituindo-se um período de especial criatividade. [...] O entusiasmo gerado por esse panorama viria a animar um grupo de jovens em Campinas, entre os quais me incluí, a fundar um cineclube (Borges, 1983: 19-20).

É possível concluir, portanto, que a maior intenção era a de se inserir em um contexto brasileiro, buscar dialogar com o cinema que era feito no Brasil na mesma época. A idéia de defesa de uma postura regional no campo cinematográfico iria contra toda a idéia de coletividade que imperava desde o início dos anos 1960. Além disso, as manifestações culturais do período “também se caracterizavam pelo questionamento das posições culturais anteriores, pela inquietação [...], pela procura de novos caminhos, novas propostas estéticas, tudo o que forneceria a definitiva identidade desse período dentro do quadro de nossa história cultural (Borges, 1983: 16).

Por outro lado, pode-se dizer que há a influência do cinema campineiro silencioso nos filmes do Cineclube Universitário do ponto de vista da tradição. A existência de uma produção prévia na cidade incitou os jovens da década de 1960 a continuar produzindo e aumentando um conjunto de produções locais. Assim, a produção do CCUC apóia-se nas realizações anteriores para dar continuidade ao legado do cinema campineiro.

3. A chegada do som aos cinemas de Campinas e a discussão sobre cinema sonoro

Segundo Duílio Battistoni Filho, a primeira exibição cinematográfica sonora na cidade ocorreu no Cine-Teatro São Carlos, no dia 28 de janeiro de 1930 (Battistoni Filho, 2008: 107). O filme exibido foi *O Pagão* (*The Pagan*, W. S. Van Dyke, EUA, 1929). Sobre o assunto, diz o jornal *Correio Popular*:

De experiência em experiência, após muitas tentativas malogradas, finalmente a 28 de janeiro de 1930, no antigo Teatro S. Carlos [...] foi inaugurado o cinema sonoro em Campinas, com o filme “O pagão”, pelo sistema Vitaphone, produção da Metro, com Ramon Navarro (sic) – que naquele tempo era galã famoso, - exibindo, como complemento, um desenho animado com uma orquestra maluca de animais... Chegou, assim, em Campinas, a grande novidade do cinema. Depois do S. Carlos, o Rink também adotou o cinema falado, depois de algumas experiências mal sucedidas (*Correio Popular*, 04/09/1977).

7º Interprogramas de Mestrado

No Rink, outro popular cinema campineiro, a primeira sessão sonora teria ocorrido em 12 de abril do mesmo ano. De acordo com José de Castro Mendes, “No dia 12 de abril de 1930 inaugurava o cinema sonoro com o filme ‘Folies 1929’ acontecimento que marcou um fato extraordinário na história do velho teatro (Mendes, 1968).” Infelizmente, não foram encontrados jornais locais referentes às datas exatas das exposições, porém a *Gazeta de Campinas*, de 16 de abril de 1930, em sua sexta página, sempre destinada à divulgação dos cinemas da cidade, apresenta um anúncio do Rink, que então se denomina “Cine-Sonoro-Rink”. De fato, a importância concedida à chegada do som no cinema pelo grupo de administradores do Cine Rink era tamanha, que influenciou a ponto de haver uma mudança de nome, era preciso destacar o fato de que a sala de cinema era capaz de exibir filmes sonoros.

Na mesma edição, de 16/04/1930, tem-se notícia dos filmes em cartaz nos outros dois cinemas de Campinas, Republica e Colyseu. Na programação do Cine Republica nenhuma referência é feita à presença do sonoro, ou seja, em nenhum dos filmes anunciados há a indicação de ser sincronizado, falado, em sistema Vitaphone ou Movietone, o que era bastante comum na época. Já no Colyseu, em virtude da proximidade com a “Semana Santa” católica, seriam exibidos filmes de passagens religiosas, como *Episodios da vida de Santa Therezinha do Menino Jesus*, que contaria com “overture pela melhor orchestra de Campinas”, e *Vida, paixão e morte de N. S. Jesus Christo*, “Pathé color, synchronizado e cantado (*Gazeta de Campinas*, 16/04/1930)”.

A partir da leitura da edição do dia seguinte do jornal *Gazeta de Campinas*, vê-se que entrariam em cartaz no Cine São Carlos “o maior SONORO (sic), religioso de todos os tempos, da Warner Bros., dist. pelo Prog. Matarazzo *A Arca de Noé*”; *Mulher sem Deus*, de Cecil B. De Mille ; “o gigante sonoro supremo e formidável, assombroso – com o maior idolo do cinema Ramon Novarro *Azas Gloriosas*”; e *Melodia do amor* “ – numa gloria da United Artists com Lupe Velez que canta as mais lindas canções em hespanhol e inglez” (*Gazeta de Campinas*, 17/04/1930). É possível notar, portanto, que o cinema encarrega-se de exibir somente películas com manifestações sonoras, sejam como músicas sincronizadas, seqüências faladas ou cantadas, ou ruídos. Pesquisando, ainda, sobre o sistema de gravação e reprodução do som de cada um dos filmes apresentados, conclui-se que o São Carlos

possuía equipamento capaz de reproduzir o sistema Movietone, em que o som é gravado diretamente na película.⁶

Por conta da impossibilidade de acesso a críticas feitas pela imprensa local da época, não se sabe ao certo qual foi a reação do público com relação às primeiras exhibições cinematográficas sonoras em Campinas. Assim, torna-se um tanto complicado de se avaliar se, nessa época, em Campinas, reproduziu-se a resistência ao cinema falado, tão defendida e divulgada por críticos e intelectuais, como os da revista *Cinearte*, ou do jornal *O Fan*. Tal questão, do embate entre silencioso e sonoro, é retomada em 1942 por Vinícius de Moraes, em sua coluna no jornal *A Manhã* (Catani, 1984: 127-147). Sabe-se que a discussão não perdurou por muito tempo, e, já nos anos 1940, não é mais considerada interessante. Todavia, ao retomarmos o fato de que o filme *O artista*, de 1967, é um filme silencioso, na verdade, sincronizado, é trazida uma questão à mente: Teria seu diretor, inserido em um contexto cultural bastante diferente, a intenção de retomar as discussões acerca da importância do cinema sonoro?

A resposta para essa pergunta seria: não inicialmente. Segundo o diretor, Luiz Carlos Ribeiro Borges,

a opção por um filme mudo tem um pouco a ver, voluntariamente ou não, com a "estética da fome". Foi uma questão de produção, de disponibilidade de recursos. Para se fazer um filme falado, com diálogos, ou mesmo narração, o custo seria maior.⁷

Além disso, apesar da admiração dos membros do Cineclubes Universitário de Campinas pelos atores consagrados do cinema silencioso, o ambiente de debates culturais dos anos 1960 admitia novos assuntos, sendo um dos principais o engajamento dos artistas e de sua arte. Daí o embate entre a música clássica e a música popular presente no curta-metragem, e já discutida anteriormente.

Por outro lado, pode-se dizer, sim, que, mesmo inconscientemente, *O artista* retoma o assunto do cinema silencioso e do cinema sonoro, porém em um diferente contexto. É necessário ao cineasta, nesse ponto do cinema nacional, conhecer todas as grandes obras da

⁶ Para maiores informações sobre os sistemas sonoros utilizados na época de transição do silencioso para o sonoro, consultar: DIBBETS, Karel, The Introduction of sound. In NOWELL-SMITH, Geoffrey (ed), *The Oxford history of world cinema*. Oxford, 1996.

⁷ Luiz Carlos Ribeiro Borges, em entrevista à autora, em 26/05/2011.

cinematografia mundial, sejam elas silenciosas ou sonoras, reconhecer seu valor, entender sua linguagem, e se utilizar dela, dessa vez, para explicitar um posicionamento político.

Conclusão

O artista possui uma construção sonora em que a utilização da música é essencial para que se concretize o grande conflito que perpassa todo o curta-metragem, o do erudito X o popular, ou o do engajamento X a alienação. Além disso, é possível perceber a presença do discurso de Charlie Chaplin sobre o cinema sonoro, durante o período de transição do silencioso para o sonoro na estrutura sonora do filme, uma vez que, este é sincronizado.

Todavia, não fazia parte da intenção inicial do diretor trazer novamente a foco a discussão sobre a validade do cinema sonoro e a superioridade do silencioso. Se *O artista* o faz, pode-se afirmar que o faz em um diferente contexto. Nessa fase do cinema nacional, era necessário aos jovens cineastas que conhecessem as grandes obras da cinematografia mundial, fossem elas silenciosas ou sonoras, reconhecessem seu valor, entendessem sua linguagem, e se utilizassem dela, neste caso, a linguagem do cinema silencioso (sincronizado), para explicitar um posicionamento político.

Dessa forma, Luiz Carlos Ribeiro Borges busca inserir seu filme no contexto cinematográfico brasileiro dos anos 1960. Mesmo utilizando-se de uma forma considerada um tanto ultrapassada, ele busca dialogar com o cinema que era feito no Brasil na mesma época. É época em que estão presentes os questionamentos a posições culturais defendidas anteriormente, e a procura de uma nova estética, que definiria o fazer cinematográfico brasileiro.

Se, por um lado, não há qualquer citação da produção campineira de filmes silenciosos, por outro, pode-se dizer que há a influência do cinema campineiro silencioso nos filmes do Cineclube Universitário do ponto de vista da tradição. A existência de uma produção prévia na cidade incitou os jovens da década de 1960 a continuar produzindo e aumentando um conjunto de produções locais. Assim, a produção do CCUC apóia-se nas

7º Interprogramas de Mestrado

realizações anteriores para dar continuidade ao legado do cinema campineiro.

Referências bibliográficas

BATTISTONI Filho, Duílio. *A vida cultural em Campinas (1920-1932)*. Campinas: Komedi, 2008.

BORGES, Luiz Carlos Ribeiro. *O cinema à margem (1960-1980)*. Campinas: Papyrus, 1983.

BORGES, Luiz Carlos Ribeiro; FONSECA, Dayz Peixoto . Os anos 60: Cineclubes Universitários. In: FARDIN, Sônia Aparecida (Org.). *Imagens de um sonho: iconografia do cinema campineiro de 1923 a 1972*. Campinas: SM CET-MIS, 1995.

CATANI, Afrânio Mendes. Vinícius de Moraes, crítico de cinema. *Perspectivas*, São Paulo, pp.127-147, 1984.

CHION, Michel. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994.

DIBBETS, Karel. The Introduction of sound. In NOWELL-SMITH, Geoffrey (ed), *The Oxford history of world cinema*. Oxford, 1996.

FARDIN, Sônia Aparecida (Org.). *Imagens de um sonho: iconografia do cinema campineiro de 1923 a 1972*. Campinas: SM CET-MIS, 1995.

Filmografia Brasileira. Disponível em <http://www.cinematoteca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=029792&format=detailed.pft#1>. Acessado em 22/02/2010.

Gazeta de Campinas, 16/04/1930. Arquivo Centro de Memória da Unicamp.

Gazeta de Campinas, 17/04/1930. Arquivo Centro de Memória da Unicamp.

MENDES, José de Castro. Teatro Rinque. *Correio Popular*, 06/03/1968. Arquivo Centro de Memória da Unicamp.

7º Interprogramas de Mestrado

No “São Carlos”, início do “cinema falado” em Campinas. *Correio Popular*, 04/09/1977. Arquivo Centro de Memória da Unicamp.

RAYNAULD, Isabelle. Dialogue in early silent sound screenplays: what actors really said. In ABEL, Richard e ALTMAN, Rick. *The Sounds of Early Cinema*. Indiana University Press: 2001.

Revista Cinearte. Disponível em: <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/>. Acessado em: 07/08/2011.

SIMÕES, Inimá. *Salas de cinema em São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1990.

SOUZA, Carlos Roberto Rodrigues de. *O cinema em Campinas nos anos 20 ou uma Hollywood brasileira*. Dissertação de mestrado, ECA-USP, 1979.