

2 Tempo de cinematógrafos

Parece que na Rua do Ouvidor havia uma loja tapada com cortinas, onde um homem de calças xadrez justas nos tornozelos passeava agitado vendendo entradas e vociferando: “É a Inana!”. Seria a Inana um cinematógrafo? Talvez nosso primeiro filme tenha alguma coisa a ver com a Inana.³²

CINEMATÓGRAFO

O cinematógrafo: aparelho utilizado para produzir e exibir filmes. Nesta fotografia podemos observar o aparelho aberto, do lado esquerdo, na placa de identificação, escrito em letras maiúsculas, na parte superior do texto, o nome do aparato em francês: cinématographe. Também se pode observar o mecanismo operado por manivela e discos de transferência do movimento. Três discos estão à mostra. Como a engrenagem não apresenta nenhum tipo de controle automático da velocidade, as projeções sofriam com as diferentes velocidades que os projetionistas poderiam imprimir às fitas.

³²Vinícius de Moraes. Crônicas para a história do cinema no Brasil. Revista Clima, n.13. 1944. p. 9

2.1 A feira de curiosidades

A feira de curiosidades, rebento híbrido das bodas do circo com a exposição científica, esteve em voga nos últimos decênios do século XIX e nas primeiras luzes do século XX. Estas feiras — às vezes itinerantes, compostas por uma trupe de viradores, excursionando pelo interior dos países; outras vezes na forma de um empreendimento urbano, com endereço fixo, mesmo que pouco nobre, nas cidades cada vez mais populosas e movimentadas que eclodiam nos quatro cantos do mundo — eram mantidas por um público interessado em pequenos inventos e curiosidades, cujo funcionamento prodigioso se podia observar mediante o pagamento de uma módica taxa de ingresso. É a Inana! Vai começar a Inana! Apregoava, pelas ruas do centro do Rio de Janeiro, o homem de calças xadrez que ressurgiu nas lembranças de Vinícius de Moraes.

Estrategicamente protegidas — pelas lonas das caravanas, pelas paredes dos salões, ou tapadas com cortinas —, as bugigangas entravam em atividade após se encerrar a apresentação de abertura da sessão, geralmente a cargo de um prestidigitador, envolvendo todo o espetáculo numa atmosfera de melodrama e suspense. O grande Méliès, um dos primeiros magos do cinema, antes de se dedicar aos filmes foi ilusionista, mágico de feira, como lembra Jesús Martín-Barbero.

O parentesco do cinema com o melodrama não é só temático, boa parte dos truques que o preparam, dos quais lançará mão para produzir sua “magia”, estão já aí [na estrutura técnica narrativa do melodrama]. Não se pode esquecer que quem inicia a conversão do aparato técnico em dispositivo cinematográfico, Méliès, era um ilusionista de barraca de feira, um prestidigitador.³³

³³ Martín-Barbero, J. Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ. 2003. p. 173. Ademais, George Méliès foi uma espécie de visionário da sétima arte. Já em 1896 fundou a primeira produtora cinematográfica de que se tem notícia: a Star Films. A partir desta data, Méliès vai produzir mais de 4.000 películas. Algumas delas são hoje consideradas clássicos do cinema, como o pioneiro *Viagem a Lua*, onde foram experimentados truques e efeitos especiais, inovadores para a cinematografia da época, mas oriundos da grande tradição teatral do Melodrama e da Comedia Del’ Arte.

As maravilhas mecânicas surgindo e desaparecendo em passes de mágica. Retiradas de dentro de caixotes, de detrás de um cortinado velho e seboso. Máquinas disputando a atenção dos visitantes com figuras de cera e animais empalhados, com esqueletos envelhecidos e desgastados pelo manuseio, aberrações da natureza, mulheres barbadas, acrobatas e outras figuras especialmente monstruosas, ali expostas para o divertimento popular.

Não raro, ao programa da sessão de curiosidades adicionava-se uma encenação teatral de curta duração e também a projeção de quadros com cenas animadas, atração que se tornou possível com o auxílio luxuoso de um aparelho realmente deslumbrante: o cinematógrafo.³⁴

A nau dos imigrantes miseráveis e aventureiros, das dançarinas francesas e comediantes portugueses, das famílias circenses da Europa Central, trouxe também o cinematógrafo para o Brasil. A embarcação fundeou no porto da cidade capital num tempo em que o triste calor dos trópicos fazia ferver o debate político, inspirando à constituição de uma sociedade de contrastes, caminhos tortuosos e futuro incerto.

Após a Abolição da Escravidão [1888] e a Proclamação da República [1889], as condições de vida sofreram grandes transformações, principalmente com o fim da mão-de-obra escrava, o afluxo da imigração e o crescimento urbano no Brasil.

...a urbanidade, a civilidade, a cultura urbana, da mesma forma a possibilidade de trabalho regular e remunerado, o acesso ao dinheiro e às mercadorias de forma constante, também foram fatores de atração para os grandes centros urbanos e que impulsionaram a vontade de mudanças. A sociedade, antes escravista e rural, passaria a experimentar um estilo de vida bem diferente daquele que havia vivido até então.³⁵

³⁴Cinematógrafo: nome dado ao aparelho atribuído aos Irmãos Lumière — Louis Lumière [1864-1948] e Auguste Lumière [1862-1954] —, que data de 1895 e constitui um marco na História do Cinema. Na descrição dos próprios inventores, tal aparelho permitiria armazenar, previamente, por uma série de instantâneos (fotogramas), os movimentos que durante um certo tempo sucedem diante de uma lente fotográfica e depois reproduzir estes movimentos projetando imagens sobre um anteparo. No final do século XIX vários aparelhos, com diferentes denominações, ao serem descritos, indicam o mesmo efeito de projeção animada de imagens. No Brasil do final do século XIX será muito comum o emprego do termo “animatógrafo”, como um sinônimo de “cinematógrafo”. Após a Primeira Guerra Mundial, com a afirmação da indústria norte-americana de filmes, estes termos vão ceder lugar às expressões “cinema” e “filme”.

³⁵Oliveira, Antoniette C. de. Despontar, (des) fazer-se, (re)viver... a (des)continuidade das organizações anarquistas na Primeira República. (Dissertação de Mestrado). Departamento de História, Universidade Federal de Uberlândia - UFU, Uberlândia, 2001. p. 17

Na virada do século, muitos trabalhadores imigrantes e ex-escravos transferem-se para as cidades em razão das tensões no campo e das sucessivas crises de produção agrícola que começavam, como a do café, ocorrida em 1893. Imigrantes italianos, espanhóis, portugueses e japoneses, ex-escravos, negros, brancos e amarelos pobres, formarão as novas camadas urbanas do Brasil no início do século XX. A sociedade escravista e rural, aos poucos, urbaniza-se.

2.2 Salão de Novidades Paris no Rio

Surgiu numa das ruas centrais da infante Capital da República, no Ano da Graça de Nosso Senhor Jesus Cristo de 1897, a primeira sala a ocupar-se regularmente das projeções animadas com a utilização do cinematógrafo. A saleta achava-se instalada no Salão de Novidades Paris no Rio, na Rua do Ouvidor, no sobrado de número 141, e resultou da sociedade de Paschoal Segreto e Cunha Sales, tendo sido aberta ao público, com alarde, na tarde de 31 de Julho daquele ano.³⁶

Paschoal Segreto, imigrante italiano, começou sua vida no Rio de Janeiro como entregador de jornais. Com o tempo constituiu sua própria rede de bancas e fez alguma fortuna com o comércio de bebidas nos quiosques da Praça Tiradentes. Sua figura bonachona e paternal foi freqüentemente associada à jogatina ilegal e às práticas de enriquecimento ilícito.³⁷ Assim como Cunha Sales, conhecido pelo pseudônimo e pelos negócios que mantinha como sendo o Dr. Roberto Sênior.

³⁶Vicente de Paula Araújo, no seu *A bela época do cinema brasileiro*, informa que antes da inauguração do Salão de Novidades Paris no Rio, a projeção de imagens animadas já era conhecida no Rio, mas em sessões ocasionais. Um aparelho denominado *Omniographo* foi exibido em 08 de julho de 1896; e em 15 de julho de 1897 houve sessões com o *cinematógrafo* no Teatro Lucinda. Conferir: Araújo, Vicente de P. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva. 1985 p. 73 e p. 90. Alex Viany também informa que em abril de 1897, durante dois meses, de onze da manhã às nove horas da noite, cinquenta e duas mil pessoas foram atraídas às sessões do *Cinematógrafo Edison*, aberto ao público pelo prestidigitador Enrique Moya, numa sala à Rua Espírito Santo. Conferir: Viany, A. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro. 1960.

³⁷Recentemente Paschoal Segreto foi motivo de um estudo realizado em nível de mestrado: Martins, William. de S. N. *Paschoal Segreto: "Ministro das Diversões" do Rio de Janeiro (1883-1920)*. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação do Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004. 171 p.

Dr. Roberto Sênior, prático em medicina, empresário do lazer, proprietário de teatros, casas artísticas e de divertimento. Presidente do Centro Protetor dos Artistas Eqüestres e Ginastas, autor do drama lírico *A Filha do Maestro*³⁸ e da peça teatral *A Estátua de Otero*. Fundador da Companhia de Maravilhas Científicas e da Companhia de Novidades Excêntricas, do Museu de Cera Pantheon Ceroplástico. Inventor e fabricante de xaropes, reguladores femininos e sabões higiênicos e terapêuticos genuinamente nacionais, criou, entre outros: o Sabão Mágico ou Sabão Santo, para sardas e manchas; a Lavagem Americana, que lavava roupas sem sabão; o remédio Americano, para o estômago; e o rejuvenescedor Virgolina.³⁹

O historiador francês Marc Ferro, no seu clássico estudo sobre as relações entre cinema e história, afirma: “...herdeiro de suas origens [divertimento popular] (...) o filme era completamente ignorado enquanto objeto cultural. Produzido por uma máquina, como a fotografia, ele não poderia ser uma obra de arte ou um documento”.⁴⁰ Ou como afirmou o próprio Louis Lumière a um milionário francês que lhe quis adquirir a patente do cinematógrafo: “...meu invento não está à venda; para você seria uma ruína. Pode ser explorado durante algum tempo como curiosidade científica; fora disto, não tem futuro comercial”.⁴¹

Ao contrário do que argumentou Louis Lumière — talvez incorrendo intencionalmente em erro; talvez nem tenha feito tal afirmação — o sucesso veio rapidamente. No Brasil, transcorridos apenas dez meses da inauguração do Salão de Novidades Paris no Rio, já lá estavam o Presidente da República e seus Ministros de Estado. Posteriormente, num curto período de tempo, outros segmentos da população arriscar-se-iam a comparecer ao local a fim de saciar sua curiosidade.

Com cada vez mais freqüência o Salão de Novidades Paris no Rio passaria a ter suas sessões abrilhantadas pela presença de damas, autoridades e até intelectuais da Primeira República.

³⁸Essa peça teatral foi transformada em filme na primeira década do século XX.

³⁹Não posso deixar de mencionar uma referência presente na dissertação de Taís Campelo Lucas: Álvaro Moreyra relembra em suas memórias, o grande mérito do remédio Virgolina: “próprio para fazer voltar ao estado de donzela qualquer senhora de outros estados”. In: Lucas, T. C. Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942). (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense - UFF, Niterói, 2005. p. 25

⁴⁰Ferro, M. Cinema e história. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1992. p. 71

⁴¹Ceram, C. W. Arqueología del cine. Barcelona: Ediciones Destino. 1965. p. 11

2.3 A conquista do público, o papel da imprensa

A inauguração das sessões com o cinematógrafo no Salão de Novidades Paris no Rio recebeu amplo apoio da imprensa da época e foi tratada como um grande acontecimento, como procuro mostrar a seguir, destacando excertos de jornais do Rio de Janeiro no segundo semestre do ano de 1897.

Por uma notícia publicada na Folha da Tarde, sabe-se que houve uma sessão inaugural do Salão de Novidades Paris no Rio apenas para a imprensa, e que isso ocorreu na véspera da abertura da primeira sala de projeção de filmes à população da cidade.

Os srs. Segreto e Salles inauguraram ontem, na Rua do Ouvidor, andar térreo do “Club dos Reporters”, as funções que aí vão dar com o animatógrafo Lumière. A sessão foi exclusivamente para a imprensa e o aparelho funcionou perfeitamente, agradando bastante. Os quadros da dança Serpentina e o das melancias foram bisados.⁴²

A notícia da Folha da Tarde prossegue, indicando o nome do engenheiro responsável pela instalação do equipamento e o do técnico responsável pela eletricidade. Num contexto social em que os aparatos mecânicos estavam em evidência, os responsáveis diretos pelas novidades — inventores, engenheiros, mecânicos, eletricitas, técnicos em manutenção — ganhavam importância e reconhecimento social. Os Lumière, Edison e outros inventores mundo afora, serão objeto de inúmeras citações e elogios da imprensa nas primeiras décadas do século XX, como foi publicado na Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro do mesmo dia 31 de julho de 1897, em tom de pregoeiro:

Salão de Novidades: Rua do Ouvidor 141. Animatografo Lumière, a última palavra do engenho humano! A mais sublime maravilha de todos os séculos! Pinturas moverem-se, andarem, trabalharem, sorrirem, chorarem, morrerem, com tanta perfeição e nitidez, como se homens, animais e coisas naturais fossem, é o assombro dos assombros! Salve Lumière!⁴³

⁴²Folha da Tarde, Rio de Janeiro, 31 de Julho de 1897.

⁴³Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 31 de julho de 1897.

A mesma energia do vendedor de rua que anuncia a inana, move a pena e a imaginação dos cronistas embasbacados pela engenhosidade humana. O texto da Gazeta de Notícias — uma “matéria paga” — pode ser encontrado poucos dias depois na Folha da Tarde, de lá o transcrevo outra vez, agora completo:

Salve Animatografo Lumière — A última palavra do engenho humano. A mais sublime maravilha de todos os séculos. Pinturas moverem-se, andarem, trabalharem, ouvirem, chorarem, morrerem, com tanta perfeição e nitidez, como se Homens, Animais e Coisas Naturais fossem, é o assombro dos assombros. Salve Lumière! O Animatografo Lumière é invento tão majestoso, soberbo e imponente, que a própria natureza, que privilegiou o seu autor, conserva-se estática diante de sua pasmosa contemplação!

A exibição dos diversos quadros, que serão expostos à admiração do público, é tão primoroso e sedutor atrativo, que, quem por ela é uma vez surpreendido, procura irresistivelmente imergir sempre o seu espírito observador na deliciosa admiração desse assombroso espetáculo!

As Exmas. famílias desta capital encontrarão à Rua do Ouvidor no 141, um salão de espera digno de sua recepção e iluminado à luz elétrica, das 12 horas às 10 da noite. Ao Animatografo, pois, de Lumière cabem hoje, de todo o mundo civilizado os aplausos bem merecidos de uma admiração sem limites. 141 Rua do Ouvidor.⁴⁴

Nesta citação ficam evidentes os três pilares de argumentação, recorrentes na imprensa da época e em outras produções de representações sociais sobre o filme e o cinema, a partir da qual se alcança a popularização desse gênero de espetáculo entre os moradores da cidade do Rio de Janeiro:

1. a maravilha mecânica que o invento representa (deslumbramento tecnológico);
2. o ineditismo do que se verá no espetáculo (encantamento do público);
3. a adequação moral do ambiente (justificativa social para a fruição).

Um ano antes da inauguração do Salão de Novidades Paris no Rio, um cronista do Jornal do Commercio havia descrito uma das primeiras sessões de cinematógrafo no Rio de Janeiro, que pode ser remontada a partir de seu testemunho.⁴⁵

⁴⁴Folha da Tarde, Rio de Janeiro, 9 de agosto de 1897. [os destaques em caixa alta são do original]

⁴⁵Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 21 de junho de 1896.

A sala, no centro da cidade, era vasta e quadrangular, as paredes pintadas de vermelho escuro, dispendo de aproximadamente duzentas cadeiras, todas voltadas para a tela refletora, com cerca de dois metros em cada um dos quatro lados. Tudo iluminado por lâmpadas elétricas de Edison. O aparelho — um cinematógrafo — fora instalado por detrás dos espectadores, protegido por um gabinete de madeira e vidro construído no espaço entre as duas portas de entrada. Sobre o funcionamento e a qualidade do espetáculo, o cronista registra:

Apaga-se a luz elétrica, fica a sala em trevas e na tela dos fundos aparece a projeção luminosa. A princípio fixa e apenas esboçada, mas vai pouco a pouco se destacando. Entrando em funções o aparelho, a cena e as figuras movem-se. Talvez por defeito das fotografias que se sucedem rapidamente, ou por inexperiência de quem trabalha com o aparelho, algumas cenas movem-se indistintamente em vibrações confusas; outras, porém, ressaltam nítidas, firmes, acusando-se em um relevo extraordinário, dando magnífica impressão de vida real. Entre estas, citaremos: a cena emocionante de um incidente de incêndio, quando os bombeiros salvam das chamas algumas pessoas; a dança da serpentina; a dança do ventre etc. Vimos também uma briga de gatos; uma outra de galos; uma banda de música militar; um trecho de boulevard parisiense; a chegada do trem; a oficina de ferreiro; uma praia de mar; uma evolução espetaculosa de teatro; um acrobata no trapézio e uma cena íntima.⁴⁶

Grosso modo, o espetáculo que acabou de ser descrito corresponde ao que ainda se reconhece como sendo uma sessão de cinema, mais de cem anos depois da publicação do texto. Exceto no que toca à fragmentação do programa — que se devia aos limites da tecnologia de produção e exibição de filmes nos primórdios — as sessões no Salão de Novidades Paris no Rio foram bastante similares ao que ainda sucede nas salas de projeção espalhadas por todo o mundo.

Conforme nos informa Moura,⁴⁷ na época, o preço de entrada nos cinemas correspondia ao dos lugares mais baratos dos teatros, portanto, um negócio cujo público principal era a gente simples moradora das cidades, inicialmente com pequeno resultado financeiro. Assim, apesar de a lucratividade do empreendimento, no início, não comportar a prática de publicidade, com anúncios pagos nos jornais — para filmes, sessões e salas de cinema — a imprensa será fundamental na popularização do espetáculo cinematográfico e dos espaços a ele reservados. É principalmente através de matérias de divulgação que as salas de

⁴⁶Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 21 de junho de 1896.

⁴⁷Moura, Roberto. *A Bela Época (Primórdios - 1912), Cinema Carioca (1912 - 1930)*. In: Ramos, F. (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987. p.9-62

projeção se tornarão conhecidas e freqüentadas.

Isso se dá em parte pelo deslumbramento tecnológico dos cronistas e pelo interesse dos leitores neste tipo de notícia, em parte pela política de trocas que os empresários conseguiam estabelecer com os profissionais da imprensa. Relatam os pesquisadores que Paschoal Segreto tinha sempre à mão um pacote de ingressos para suas salas, que distribuía fartamente a jornalistas e outros formadores de opinião, retribuindo ou fazendo favores e conseguindo, com isso, elogios e divulgação nos jornais para as atrações de suas salas.⁴⁸

Voz destoante no final do século XIX, um cronista desconhecido do *Jornal do Commercio*⁴⁹ ressalva que os visitantes das salas de projeção deveriam manter-se atentos aos perigos destes locais, pois, imaginava, o trabalho dos gatunos era favorecido pela “escuridão negra” da sala durante a visão da fita. Ao fazer a ressalva, o cronista nos permite, mais uma vez, entrever o quanto, no início, a “boa” sociedade carioca, a exemplo de outras por todo o mundo, desconfiava das gentes envolvidas com o cinematógrafo e da qualidade moral duvidosa do ambiente modelado para o seu brilho. Por outro lado, permite também observar a eficácia do esforço de renovação dos discursos sociais sobre os cinematógrafos. Para que os mesmos fossem aceitos e passassem a ser visitados por diferentes segmentos sociais da infante capital da república, a imprensa carioca atua fortemente, incluindo nas crônicas que abordam os cinematógrafos comentários como: “na sessão a que assistimos estavam presentes um grande número de senhoras. Bem digno da predileção das famílias é o Paris no Rio, que se acha elegante e luxuosamente montado”.⁵⁰

Deste ponto de vista, alguns comentários dos cronistas ganham um novo sentido, comprometendo a imprensa da época com a intenção de produzir um lugar social para o filme no bojo do movimento de renovação moral, de mudanças de hábitos, de constituição de um mercado de entretenimento que envolve os diferentes segmentos sociais urbanos durante a Primeira República no Brasil.

Está escrito na *Gazeta da Tarde*: 'O Salão de Novidades que funciona no andar térreo do edifício Club dos Reporters tem sido extraordinariamente

⁴⁸Martins, W. *Paschoal Segreto...* Op. cit.

⁴⁹*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 21 de junho de 1896.

⁵⁰*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 de novembro de 1897.

visitado”.⁵¹ Em direta colaboração para a formação do gosto. Ou então, como saiu publicado no Jornal do Brasil: “O Animatografo Super Lumière (...) foi ontem extraordinariamente concorrido por grande número de famílias”.⁵² Confirmando o cinematógrafo como opção de lazer apropriada para todos. E como estes, tantos outros.

São comentários que contribuem para a criação de uma determinada representação social do cinema e do filme que se afirmará nas décadas seguintes, quando os grandes coletivos urbanos passarão a contar com a mediação técnica do cinema na sua apreensão do mundo. A aceitação social do filme — que passa de diversão para ex-escravos, brancos pobres e ignorantes ao *status* de maravilha eletro-mecânica dos tempos modernos, atração obrigatória para as melhores famílias —, vai ocorrer, no Brasil, no transcurso de um curto período de tempo.

Entre os cariocas as transformações sociais deste novo tempo contarão com o esforço de modelagem da opinião pública protagonizado por escritores, cronistas de jornais e revistas ilustradas e pelos empresários da área. Mesmo se a intenção destes últimos tenha sido apenas ganhar dinheiro com um investimento na diversão pública, auguraram uma grande contribuição ao processo de transformações sociais do período em estudo.

No ano seguinte ao da inauguração do Salão de Novidades Paris no Rio, seus dois sócios desentenderam-se e o Dr. Roberto Sênior abandona os negócios de exibição de filmes no Rio de Janeiro. Paschoal Segreto mantém-se no ramo do entretenimento, vai aliar-se à nova orientação urbanística do período Pereira Passos e instalar novos cinematógrafos na então recém inaugurada Avenida Central. Pouco a pouco Segreto vai ganhando espaço na esfera do poder na Capital da República. O empresário promove sessões de caridade, expande suas atividades para São Paulo, mas também cria espaços noturnos com fitas eróticas seguidas ou precedidas da apresentação de coristas francesas, enfim, com mais e menos episódios, o que se dá no Rio de Janeiro é equivalente à experiência vivida em outras cidades e países do mundo nestes primórdios do cinema.

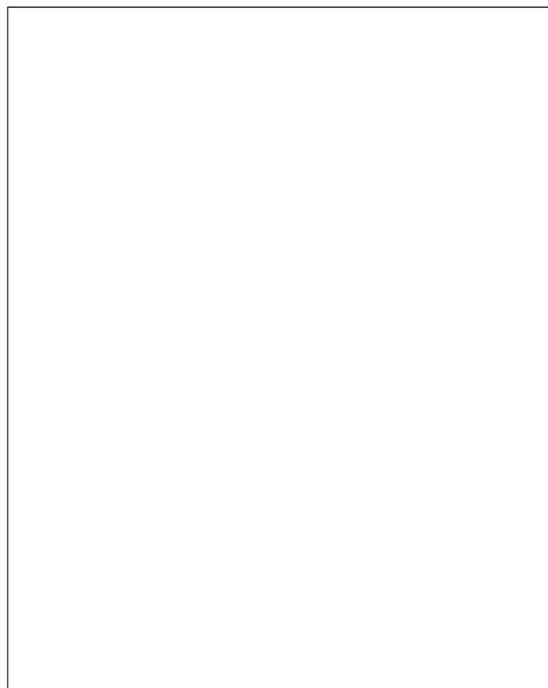
Teriam sido as apresentações da feira de curiosidades substituídas por imagens, transferindo para o écran a atratividade antes despertada por objetos e

⁵¹Gazeta da Tarde, Rio de Janeiro, 2 de setembro de 1897.

⁵²Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 4 de outubro de 1897.

peças em exposição? Seria esse um novo gênero de espetáculo, pronto para satisfazer uma sensibilidade diferente, uma nova percepção dos acontecimentos e das coisas do mundo, que emerge das populações urbanas do mundo e também Brasil no início do século XX?

AFONSO SEGRETO E SUAS MÁQUINAS



Nesta foto do início do século XX vemos Afonso Segreto junto a vários equipamentos utilizados para a produção e a exibição de filmes. No chão estão algumas latas de filme, das que são ainda hoje utilizadas para a conservação e transporte de filmes já prontos. Sobre os dois pedestais estão as caixas de madeira com lentes, dois cinematógrafos, utilizados para filmar e para exibir os filmes. Sobre a mala onde se lê “Empresa Paschoal Segreto Rio de Janeiro”, um aparelho de projeção muito similar a uma lanterna mágica.

2.4

Exibir e produzir filmes

E já que o público estava assegurado. Já que era tão demorada a vinda de fitas para o Brasil. por que não produzir filmes por aqui? As primeiras fitas nacionais foram realizadas com o dinheiro de Paschoal Segreto e a perícia de um irmão seu, chamado Afonso. Retornando de uma viagem ao exterior, feita a

mando de Paschoal, Afonso trouxe o equipamento necessário: uma pequena câmera e filmes virgens.⁵³ Antes mesmo de desembarcar, realizou uma primeira tomada da Baía de Guanabara. Depois vieram noticiosos e mais noticiosos. Vistas e mais vistas. As autoridades e os políticos em seus compromissos e solenidades. Intelectuais de cafeteria. Os crimes e os grandes feitos sociais.

Para os homens e mulheres que se habituaram a freqüentar a sala escura e insalubre dos primeiros tempos do cinematógrafo, já não bastava participar dos acontecimentos sociais. Tornou-se necessário ver e rever o desenrolar dos fatos sob uma nova ótica: os acontecimentos ganhavam importância e sentido ao serem recontados a partir do distanciamento espaço-temporal e físico-químico que separa o ato de fotografar do momento da projeção do filme.

Um novo ecossistema social e comunicativo, este que se vai constituindo com o desenvolvimento das tecnologias de comunicação de massa, principalmente com o advento das técnicas de obtenção e reprodução da imagem.⁵⁴ O cotidiano se transforma em produto cultural e o indivíduo em sujeito espectador. A cidade vista do carro, na velocidade ideal para se observar algumas lâmpadas recentemente eletrificadas.

Com a conquista da produção da imagem do movimento, nova janela para o mundo — vencendo o tempo dos deslocamentos, aproximando todos os espaços —, põem-se os homens a fabular e criar ficção sobre suas próprias vidas. Os primeiros cinematografistas se entregam, ávidos que estavam todos de dispor de imagens, à tarefa de transformar a realidade e as relações humanas em signos visuais.⁵⁵

No texto dos jornais, também se percebe um deslumbramento cada vez mais intenso com a possibilidade de fruição de mundos distantes; um atiçamento da curiosidade do público com paisagens, tipos humanos e acontecimentos que, para a maioria da população, seria impossível experimentar presencialmente.

⁵³Os aparelhos, como os que eram produzidos pela fábrica dos irmãos Lumière, poderiam ser utilizados para exibir e/ou produzir fitas. Não havendo, nos primórdios, essa grande diferença entre a câmera e o projetor, fato impensável na indústria cinematográfica atual.

⁵⁴A idéia de uma nova organização social com o advento do filme, tratada como uma transformação ecossistêmica, nos é dada por Martín-Barbero, J. Comunicación, educación y cultura. Bogotá: Facultad de Comunicación y Lenguaje; Pontificia Universidad Janveriana. 1999. consultar especialmente o capítulo intitulado *Retos Culturales de la comunicación*.

⁵⁵A esses filmes produzidos nos primórdio do cinema, Flávia Cesarino Costa conceitua como *primeiro cinema* tratamento que também assumirei neste texto a partir da defesa que dele faz a pesquisadora em seu livro: Costa, F. C. O primeiro cinema. Espetáculo, narração, domesticação. São Paulo: Scritta. 1995 (Coleção Clássica)

Uma sega de trigo — é um dos quadros que estão sendo mostrados pelo Animatografo Super Lumière, do elegante Salão Paris no Rio. Dizer que todos os movimentos são maravilhosamente reproduzidos, não é o bastante: quem assistir à exibição daquele quadro pode dizer que já viu ceifa de trigo em Hamburgo. A cena é tão perfeita, que quase se chega a ouvir o ruído dos cortadores a derrubar a preciosa planta.⁵⁶

E quando as imagens referiam-se a aspectos corriqueiros do dia-a-dia, o encanto vinha da possibilidade de rever, mas segundo uma nova perspectiva (a da câmera e do filme), aquilo que está próximo e também poderia ser contemplado a olho nu.

Essa relação com o audiovisual nos remete ao conceito desenvolvido nos anos 1960 por Guy Debord a partir da observação, pelo autor, de um processo de espetacularização do real, a marca mais evidente desta que seria a sociedade do espetáculo: “...toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação”.⁵⁷

O espetáculo a que se refere Debord deve ser entendido menos como um conjunto de imagens em si e mais como uma relação entre pessoas, e entre pessoas e coisas, que se estabelece de forma mediada pelas imagens. Neste caso, por mediação cinematográfica. Como propõe a crônica do jornal A Notícia em 1897:

Quem não tiver tido a dita de assistir a um banho de mar com todas as suas peripécias e todos os seus atrativos, não precisa ter o incômodo de se erguer do leito às 6h da manhã para ir ao Boqueirão do Passeio ou a Praia da Saudade; é bastante visitar o elegante Salão Paris no Rio, onde o Animatografo Super Lumière, entre muitos outros, exhibe um quadro deste gênero.⁵⁸

Nas duas primeiras décadas do século XX, os cinematógrafos e cinematografistas foram se multiplicando pelo Brasil. Estes pioneiros realizaram um cinema seduzido pela redescoberta do mundo através da projeção de imagens em movimento.

Afonso Segreto foi apenas o primeiro de uma série enorme de cinematografistas, entre os quais Antônio Leal, que cinematografou Os

⁵⁶Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 5 de novembro de 1897.

⁵⁷Debord, G. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto. 1997 p. 13

⁵⁸A Notícia, Rio de Janeiro, 15 de novembro de 1897.

estranguladores,⁵⁹ considerado um dos primeiros filmes de longa-metragem do mundo e o primeiro filme brasileiro a superar a metragem padrão de apenas um rolo.

Vários ciclos regionais de produção significativa para a história do cinema brasileiro são hoje identificados como florescentes neste período.⁶⁰ No entanto, estes filmes de produção regional não circularam a ponto de serem conhecidos por todo o público brasileiro. A essa produção faltou uma solução de distribuição que atendesse a todo o território nacional. Um território que se pretendia integrar e civilizar com a ajuda do cinema. Depois essa produção definha. Não desaparece de todo, mas se reduz sensivelmente. Predomina o filme norte-americano, que chega ao mercado nacional em grande volume e principalmente após a Primeira Guerra Mundial, em razão de sua produção mais barata, já realizada em escala industrial e da preocupação hollywoodiana de instalar focos de distribuição internacional como o norteador de sua política de expansão.⁶¹ Então, os pólos de produção local, salvo uma ou outra rara exceção, são reduzidos a Rio de Janeiro e São Paulo. Principalmente ao Rio de Janeiro e aos rincões de produção que a Capital da República capitaliza, como a cidade de Cataguases.

Nas fitas brasileiras do início do século, a temática, o desenvolvimento das histórias, o público atingido etc., tudo aponta para uma visão simples e limitada dos fatos sociais. Um cinema onde o exotismo e a novidade do espetáculo importam mais que a qualidade técnica do filme, ou o conteúdo abordado. Esse cinema inicial, feito em substituição aos objetos e pessoas da feira de curiosidades, é um cinema de incipiente estrutura narrativa, à mercê das mais estranhas incorporações para chamar a atenção do público e desbancar o concorrente: colorização artificial, dublagem ao vivo feita por atores atrás da tela, dependência temática do gosto popular etc. Mesmo assim o filme provoca encantamento.

⁵⁹Os Estranguladores. Rio de Janeiro, 1908. Duração: 40 min. Diretor: Francisco Marzullo. Argumento a partir da peça *A Quadrilha da Morte* de Rafael Pinheiro e Figueiredo Pimentel. Fotografia: Antônio Leal. Produtor: Labanca, Leal & Cia. Produtora: Photo-Cinematographia Brasileira. Elenco: Francisco Marzullo; João Barbosa; João de Deus; Eduardo Arouca. Em algumas fontes o filme aparece mencionado como tendo sido realizado em 1906. [consultar filmografia no final do trabalho]

⁶⁰Indicamos a esse respeito: Lobato, A.L. Os ciclos regionais de Minas, Norte e Nordeste (1912-1930). In: Ramos, F. (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987. p.63-96; e também: Machado, R. O cinema paulistano e os ciclos regionais Sul-Sudeste (1912-1933). In: Ramos, F. (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987. p.97-128

⁶¹A este respeito ver: Henebelle, G. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1978

Se durante a segunda metade do século XIX encontramos inúmeros fotógrafos que viajam com suas tralhas pelos quatro cantos do mundo, fazendo retratos e, assim, permitindo a muitos obter uma imagem de si,⁶² nesta nova fase as imagens circulam mais que seus produtores. A imagem sai da esfera do consumo privado, ganha exibição pública e paga.

Se antes os daguerreótipos ficavam restritos ao consumo intra-familiar, as novas imagens passam a ser produzidas pensando-se na circulação e no consumo comercial. Forma-se um mercado para o consumo das imagens e esta é uma das mais importantes transformações deste tempo. Filma-se aqui para exibir acolá. Os pequenos filmes se multiplicam às centenas, aos milhares de cópias, exibidas nos mais diferentes locais e países.

Por outro lado as inovações técnicas presentes na reprodução de textos e imagens impressas, ou ainda a nascente tecnologia de registro e difusão do som, vêm se somar a esta circulação mundial de imagens.

Passamos à era da reprodutibilidade técnica, a uma cultura em progressiva universalização, onde a troca de informações — impressas, estampadas, projetadas nas telas, registradas em cones e discos de gramofones — vai, aos poucos, adquirindo a importância que têm as mercadorias para a sociedade de mercado. Produtos culturais, como o filme, e sua indústria, o cinema, acabam alcançando, nestes contextos ditos urbanos e modernos, a mesma condição dos gêneros essenciais à subsistência.

⁶²A este respeito ver: Moura, C. E. M. de. e A. A. Amaral, et al. Retratos quase inocentes. São Paulo: Nobel. 1983

2.5 A revolução dos filmes

Poucos autores conseguiram retratar o Rio de Janeiro dos cinematógrafos como João do Rio.⁶³ Em A revolução dos “films”, crônica de costumes publicada em jornal e reunida a outras no livro Os dias passam, o autor faz um relato inusitado da semana santa na cidade por volta de 1912 e conclui: “nesta semana os cinematógrafos fizeram obra muito maior para a igreja do que o padre Maria com suas conferências”.⁶⁴

É uma cidade efervescente aquela que João do Rio retrata em sua escrita irônica. O Rio de Janeiro da novíssima Avenida Central, das compras nas lojas refinadas da Rua do Ouvidor. Um mundo de riscos e prazeres, no qual a quinta-feira santa e a sexta-feira da paixão já não são dedicadas às orações, jejuns e visitas às igrejas, mas às revistas ilustradas, ao *footing*, aos automóveis e filmes.

Uma cidade em constante movimento, cidade cinematográfica. Onde mesmo em noites de tempestade, como aquelas noites da semana santa retratada na crônica A revolução dos “films”, multidões se acotovela em filas, comprimem-se em casebres insalubres improvisados em salas de projeção, para admirar os episódios mais significativos da vida de Cristo na interpretação de atores europeus e norte-americanos, em fitas que, como informa o autor, chegam a durar uma hora — duração surpreendente para filmes desta época, geralmente muito mais curtos, não excedendo os poucos minutos de duração de um rolo de película. Tinha-se como certo, afirma Alex Viary, “...que o público jamais iria suportar um filme de mais de um rolo”.⁶⁵

⁶³João do Rio é pseudônimo do escritor João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho [1881-1921]. Cronista, teatrólogo e contista. Notabilizou-se como o primeiro homem de imprensa brasileira que teve o senso de reportagem de crônica social moderna. Sua estréia no jornalismo se deu no jornal *Cidade do Rio* (1899). Fundou o Rio Jornal, A Pátria (1926) e a revista Atlântica (1915), esta última com o escritor português João de Barros. Colaborou também em outros periódicos do Rio de Janeiro, São Paulo e Portugal. Foi fundador e primeiro diretor da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (1917). Antecipando as transformações trazidas pelo manifesto modernista e a Semana de 22, sua obra constituiu-se no mais fértil material sobre a cidade do Rio de Janeiro nas duas primeiras décadas deste século, interessando igualmente a historiadores, antropólogos, urbanistas e folcloristas, informa o biógrafo João Carlos Rodrigues. Foi o membro da Academia de Ciências de Lisboa, e da Academia Brasileira de Letras. [Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Biografias de Autores Brasileiros, <http://www.cervantesvirtual.com/>]

⁶⁴João do Rio. *Os dias passam*. Porto: Livraria Chardron, Lello & Irmão. 1912. p. 359

⁶⁵Alex Viary. *Introdução...* *Op. cit.*, p. 29

Os dias passam e com eles desaparecem os hábitos tradicionais dos cariocas. Para João do Rio, neste tempo de novidades mecânicas em que viveu, ir à igreja pouco acrescenta sobre a fé. São os filmes que educam e doutrina os fiéis. “...[os] 'films', esses educadores sem palavras,... [o filme] servo pressuroso da Fé,... [faz] mais viva a chama da Crença, mais ardente a Religião, um pouco melhor — pelo menos no momento — os homens a quem os deuses sempre bem fizeram”.⁶⁶

Mais que reconhecer a legitimidade do cinema e do filme, João do Rio faz uma defesa moral dessa forma de produção cultural. Expressando-se com ousadia para o contexto em que vive e revelando uma guinada no modo como muitos intelectuais trataram o cinematógrafo em seus primórdios, o cronista situa os deuses e as religiões no âmbito das criações humanas. Os deuses e as religiões são fruto da imaginação, assim como os personagens dos filmes e os enredos que eles protagonizam nas telas dos cinemas. São exatamente por terem sido criados pela imaginação humana que um e outro se legitimam: “Os deuses são coisa muito séria, os deuses são pensamentos dos homens, corporificados. São idéias símbolos; são permanentes sugestões. A idéia emenda a natureza, o deus melhora o homem que o inventou”.⁶⁷

Para João do Rio, muitos foram os deuses inventados no curso da história da humanidade, sempre com a finalidade de tornar aos homens, seus criadores, seres ainda melhores. E para os deuses operarem como bons exemplos, como modelos de conduta, nestes dias de 1912, são mais eficientes os filmes que as igrejas e seus pregadores. São os cinematógrafos os novos templos da cidade, com suas filas de ingresso e fitas de larga duração. É no seu interior que toda a gente fica impressionada, fazendo valer o exemplo de bondade que foi a vida de Cristo, só que pela força da emoção e não pela insistência da pregação.

As caras, aquelas centenas de caras na sombra, (...) arfavam de religiosidade, de emoção, e quando a luz de novo se fez, ao fim do martírio de Cristo, (...) havia olhos de mulheres molhados de lágrimas e faces empastadas de homens cheios de emoção...⁶⁸

⁶⁶João do Rio, *Os dias...*, *Op. cit.*, p. 359

⁶⁷João do Rio, *Os dias...*, *Op. cit.*, p. 356

⁶⁸João do Rio, *Os dias...*, *Op. cit.*, p. 355-56

Nisto, na multidão sob a chuva acotovelando-se na porta dos cinemas, na emoção redescoberta pela nova apresentação da vida de Cristo, nas igrejas vazias e nos olhos lacrimejantes das senhoras e seus esposos, aí reside a revolução dos “films” que dá título à crônica. Uma revolução de costumes. Elevando um produto cultural — o filme —, que foi muitas vezes tratado como promotor da depravação, ao mais perfeito disseminador dos valores cristãos nesse novo tempo.

O cinema, para João do Rio, representa uma possibilidade de ampliação de horizontes para o *flaneur* interessado na alma encantadora das ruas.⁶⁹ Uma maneira de melhor entender a psicologia urbana⁷⁰ dos personagens de suas crônicas. Um modo de compreender a natureza humana, a própria vida, como sendo um cinematógrafo colossal, no qual cada homem tem no crânio um cinematógrafo, onde basta fechar os olhos e as fitas correm no cortical com uma velocidade inacreditável.⁷¹

Em íntima relação com o novo horizonte técnico destes anos em que viveu, João do Rio propõe um *Homus Cinematographicus*, cuja marca indelével é a velocidade.

...todas as descobertas de há vinte anos a esta parte tendem a apressar os atos da vida [esse texto é de 1909] (...) o automóvel, essa delícia, e o fonógrafo, esse tormento encurtando a distância e guardando vozes para não se perder tempo, são bem os símbolos da época.⁷²

O homem cinematográfico resolveu a suprema insanidade: encher o tempo, atopetar o tempo, abarrotar o tempo, paralisar o tempo para chegar antes dele.⁷³

Ou como sugeriu Olavo Bilac, na crônica publicada na revista ilustrada *Kosmos*, no exemplar de janeiro de 1904, reforçando uma antecipação bastante recorrente à época:

⁶⁹João do Rio. A alma encantadora das ruas. Rio de Janeiro; Paris: H. Garnier Livreiro Editor. 1908

⁷⁰João do Rio. Psychologia urbana, o amor carioca, o figurino, flirt, a delicia de mentir. Rio de Janeiro; Paris: H. Garnier Livreiro Editor. 1911

⁷¹João do Rio. Cinematographe (chronicas cariocas). Porto: Livraria Chardron, Lello & Irmão. 1909. p. VIII

⁷²João do Rio. Cinematopgraphe... *Op. cit.*, p. 386

⁷³João do Rio. Cinematopgraphe... *Op. cit.*, p. 388

Talvez o jornal do futuro para atender à pressa, à ansiedade, à exigência furiosa de informações completas, instantâneas e multiplicadas, seja um jornal falado e ilustrado com projeções animatográficas, dando a um só tempo a impressão auditiva e visual dos acontecimentos, dos desastres, das catástrofes, das festas etc.⁷⁴

O Rio de Janeiro retratado por João do Rio nos remete à experiência da modernidade. Modernidade designa menos um período histórico demarcado que uma mudança na experiência. Essa nova configuração da experiência foi formada por um grande número de fatores, que dependeram claramente da mudança na produção demarcada pela Revolução Industrial. Foi também, contudo, igualmente caracterizada pela transformação na vida diária criada pelo crescimento do capitalismo e pelos avanços técnicos: o crescimento do tráfego urbano, a distribuição das mercadorias produzidas em massa e sucessivas novas tecnologias de meios de transporte e comunicação.⁷⁵

A experiência da modernidade está intimamente relacionada à eclosão dos meios de comunicação de massa e seus produtos, que são produtos culturais. Neste Rio de Janeiro da primeira metade do século XX os jornais e revistas ilustradas, o cinema e o rádio, vão ocupando cada vez mais espaço e tempo no cotidiano da cidade.

⁷⁴Olavo Bilac. In: Revista Kosmos. Apud: Moura, R. A Bela Época (Primórdios - 1912), Cinema Carioca (1912 - 1930). In: Ramos, F. (Ed.). História do cinema brasileiro. São Paulo: Art Editora, 1987. p. 20

⁷⁵Neste aspecto não se pode olvidar o interessantíssimo estudo de Süsskind, F. Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras. 1987. Que, em muitos aspectos, constituiu inspiração para esta pesquisa. Nem mesmo o mais recente e não menos inspirador: Charney, L. e V. R. Schwartz. O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naify. 2004 (Coleção cinema, teatro e modernidade)

2.6

Para além de yankees, encantamento de cinematógrafos e a busca de uma educação nova

Volto-me, agora, para Lima Barreto⁷⁶ para indicar que a um Rio de Janeiro expressão da modernidade opunham-se representações da cidade focadas no que ela evidenciava de contradição e barbarismo. Se João do Rio nos fala diretamente dos balcões da Rua do Ouvidor e dos edifícios da Avenida Central, é do distante bairro de Maria da Graça — a “Vila Quilombo” — que ecoa o grito inconformado de Lima Barreto.

Eu sou habitante da cidade do Rio de Janeiro, até nela nasci; mas, apesar disso não sinto quase a ação administrativa de Sua Excelência (...) Vê-se bem que a principal preocupação do atual governo do Rio de Janeiro é dividi-lo em duas cidades: uma será a “européia” a outra a “indígena”.⁷⁷

Para Freitas,⁷⁸ ao mesmo tempo em que funcionava discursivamente como memória, a Vila Quilombo — localidade imaginária utilizada por Lima Barreto para designar o universo suburbano carioca que ele habitou — serviu para expressar o tempo presente do autor. Para a pesquisadora, na obra de Barreto, “...distinguiu-se o subúrbio como um dos espaços destinados pela ordem republicana a afastar os indesejáveis do palco da modernidade”.⁷⁹

⁷⁶Afonso Henriques de Lima Barreto. [13/5/1881-1/11/1922] Romancista, cronista. Fez seus primeiros estudos como interno no Liceu Popular Niteroiense, prestando, após alguns anos, exames para o Ginásio Nacional. Em 1896, matriculou-se no Colégio Paula Freitas, frequentando o curso preparatório à Escola Politécnica, onde ingressou no ano seguinte. Em 1903, ingressou na Diretoria de Expediente da Secretaria de Guerra, abandonando o curso de engenharia, passando a sustentar a família, já que seu pai enlouquecera e sua mãe havia falecido. Em 1914, foi internado pela primeira vez no Hospício Nacional, por alcoolismo, sendo aposentado através de decreto presidencial. Foi preterido nas promoções da Secretaria de Guerra por sua participação, como jurado, no julgamento dos acusados no episódio denominado Primavera de Sangue (1910), que condenou os militares envolvidos no assassinato de uma estudante. Em 1919, esteve pela segunda vez internado no hospício. Candidatou-se duas vezes a membro da Academia Brasileira de Letras; na primeira vez, seu pedido não foi considerado; na segunda, não conseguiu ser eleito. Posteriormente recebeu menção honrosa desta Academia. Fez sua primeira colaboração na imprensa ainda em 1902. Influenciado pela Revolução Russa, a partir de 1918 passou a militar na imprensa socialista, publicando no semanário alternativo *ABC* um manifesto em defesa do comunismo. Colaborou nos periódicos: *Correio da Manhã*, *Gazeta da Tarde*, *Jornal do Commercio*, *Fon-Fon*, entre outros. Lançou, em 1907, a revista *Floreal*, de curta existência, da qual se registra a existência de apenas quatro números. [fonte: <http://www.cervantesvirtual.com>]

⁷⁷Lima Barreto. O prefeito e o povo. *Revista Careta*, n.15 de janeiro. 1921.

⁷⁸Freitas, Celi S. G. de. Entre a Vila Quilombo e a Avenida Central: a dupla exterioridade em Lima Barreto. (Dissertação de Mestrado). Curso de Pós-Graduação em História Política, Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ, Rio de Janeiro, 2002.

⁷⁹Celi Freitas. Entre a Vila Quilombo..., *Op. cit.*, p. 67

Um dos méritos do trabalho de Freitas está em observar a origem da divisão da cidade pela oposição de espaço urbano e suburbano. Na documentação oficial, durante décadas, atribuiu-se a estas áreas distintas as denominações: urbano e rural; as expressões subúrbio e suburbano só vão ser admitidas em documentos oficiais bem após 1922, quando elas já eram de uso corrente na literatura produzida por Lima Barreto, como na crônica *O Prefeito e o povo*, citada acima.

Num dos seus muitos momentos de reflexão sobre a cidade e suas transformações pós-republicanas, Lima Barreto escreveu *De Cascadura ao Garnier*,⁸⁰ crônica cuja narrativa é pontuada pelo comportamento de um motorneiro apelidado por ele de titio Arrelia e que está no comando do bonde elétrico cujo trajeto dá título ao texto. Freitas nos faz ver, neste texto, como a narrativa proposta pelo autor recupera a evolução de uma cidade imperial, de carruagens e propriedades rurais, morta pelos trens (os diferentes ramais da Estrada de Ferro Central do Brasil ligavam o centro do Rio aos distantes bairros suburbanos, bem antes dos bondes) e que renasce, transformada, com os bondes elétricos.

(...) Ele [o Cascadura-Garnier] percorre uma parte da cidade que até agora era completamente desconhecida. Em grande trecho, prelustra a velha Estrada Real de Santa Cruz que até bem pouco vivia esquecida.

Entretanto, essa trilha lamacenta que, preguiçosamente, a Prefeitura Municipal vai melhorando, viu carruagens de reis, de príncipes e imperadores. Veio a estrada de ferro e matou-a, como diz o povo. Assim aconteceu com Inhomirim, Estrela e outros “portos” do fundo da baía. A Light, porém, com o seu bonde de “Cascadura” descobriu-a de novo e hoje, por ela toda, há um sopro de renascimento, uma palpitação de vida urbana, embora os bacorinhos, a fuçar a lama, e as cabras, a pastar pelas suas margens, ainda lhe dêem muito do seu primitivo ar rural de antanho.⁸¹

Os trens para os subúrbios funcionaram como um corredor de isolamento, separando esses dois lados da cidade. Lima Barreto criticava o fato de se poder ir confortavelmente de automóvel da Avenida Central até Angra do Reis, ao passo que nem a cavalo se poderia chegar ao Jacaré. Enquanto os moradores dos populosos bairros suburbanos tropeçavam em poças de esgoto, a nascente Copacabana, apenas um areal da elite, era objeto de altos investimentos públicos em esgotos e outras melhorias. A imagem que nos vem à mente é a da gente pobre

⁸⁰Lima Barreto. *De Cascadura ao Garnier*. *Revista Careta*, n.29 de julho. 1922.

⁸¹Lima Barreto. *De Cascadura...* *Op. cit.* O vocábulo “prelustra” não foi por mim encontrado em dicionários contemporâneos da língua portuguesa, como Aurélio e Houaiss. Creio, no entanto, que podemos tomá-lo no sentido de “segue”, “acompanha”.

e da gente média — no dizer de Lima Barreto — “que se acomoda e se submete à suntuosidade republicana e ao arsenal de hipocrisia americana”.

Numa crônica intitulada Bailes e divertimentos populares, Lima Barreto retrata as transformações no cotidiano dos subúrbios. Fica claro no texto que Barreto responsabiliza a forte presença cultural norte-americana por essas transformações. O filme produzido em Hollywood foi, para ele, protagonista nesse processo de mudanças de hábitos e perda de identidade.

(...) As duas e meia, interrompi o sono e estive acordado até às quatro da madrugada, quando acabou o sarau. A não ser umas barcarolas cantadas em italiano, não ouvi outra espécie de música, a não ser polcas adoidadas e violentamente sincopadas (...)

Perguntei a minha irmã, provocado pela monótona musicaria do baile da vizinhança, se nos dias presentes não se dançavam mais valsas, mazurcas, quadrilhas ou quadras, etc.

— Qual! — disse-me ela. — Não se gosta mais disso... O que apreciam os dançarinos de hoje, são músicas apolcadas, tocadas à *la diable*, que servem para dançar tango, *fox-trot*, *ragtime*, e...

— *Cake-walk*? — perguntei.

— Ainda não se dança, ou já se dançou; mas agora, está aparecendo um tal de *shimmy*.⁸²

O jeito de viver — que virou moda no Rio de Janeiro daquele tempo — também aparece nos textos de um outro cronista, dramaturgo e editor radicado no Rio: Henrique Pongetti.⁸³

Preocupado com a progressiva americanização dos costumes, Pongetti realizou uma fotografia cruel da sociedade carioca, com seus dentistas, chicletes e o inglês *yankee* dos primeiros filmes sonoros.

Pongetti, como Lima Barreto, como outros tantos, ressaltou a influência da música americana, que se alastrava pela noite repleta de *music halls* como o Olímpia e o Capitol. Pelos óculos de Pongetti, o Rio de Janeiro se torna a Capital

⁸²Lima Barreto. Bailes e Divertimentos Suburbanos. *Gazeta de Notícias*, n.15 de janeiro. 1922.

⁸³Henrique Pongetti [Juiz de Fora MG 1898 - Rio de Janeiro RJ 1979]. Autor. Comediógrafo prestigiado, conhecido pelas várias obras comercialmente bem-sucedidas, encenado por Raul Roulien, Renato Viana, Ziembinski e Eugênio Kusnet, entre outros. Mineiro de nascimento, transfere-se para Petrópolis na infância. Ainda adolescente, inicia-se no jornalismo escrevendo crônicas na Tribuna de Petrópolis. Transfere-se para o Rio de Janeiro em 1921, trabalhando na editora O Norte, propriedade de seu pai. Lança, então, Pan sem Flauta, um livro de crônicas, obtendo reconhecimento no meio intelectual. Em anos subseqüentes trabalha em revistas ilustradas, como Mundo Ilustrado, Radiolândia, Rio, dirigindo, por muito tempo, a revista Manchete, da qual é um de seus fundadores. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural www.itaucultural.org.br.

da República dos alcalóides, do Carlitos na tela, dos poemas sensuais de Gilka Machado.⁸⁴ Tristemente, para este cronista, também, a cidade dos gramáticos prolixos e seus alfarrábios, dos costumes de uma elite academizada, vazia, ranheta e antiga.⁸⁵

Para Jean-Claude Bernardet, não é possível entender a cinematografia brasileira e a história do cinema no Brasil sem que se pense na presença do filme estrangeiro no país. Para este autor, essa presença não só limitou as possibilidades de uma cinematografia nacional, como condicionou, em grande parte, suas formas de afirmação.⁸⁶ Bernardet traça um esquema da ocupação do mercado interno pelo filme estrangeiro indicando duas fases iniciais: até a guerra de 1914 havia predominância de fitas européias oriundas da França, Itália, Alemanha, Suécia e Dinamarca; após 1918, com o enfraquecimento da produção européia, é a vez da produção norte-americana.

A Primeira Guerra Mundial é o grande divisor de águas dos primeiros tempos da cinematografia nacional, também na opinião de Paulo Emílio Sales Gomes. É comum se afirmar a diferença entre o que veio antes do conflito e o que foi produzido depois dele. Durante a guerra houve um hiato nas filmagens e na distribuição dos filmes estrangeiros, porque se tornou difícil importar películas virgens e fitas.⁸⁷

⁸⁴Em seus poemas, Gilka Machado revela uma poesia não só sensual, mas em diálogo com as novidades do tempo em que viveu. Como no poema em que aborda uma paixão desconhecida, desmistificando um problema moral atualizado pelas relações interpessoais pós-internet: Pelo telefone // Ignoro quem tu és, / de onde vens, / aonde irás; / amo-te pelo enigma pertinaz / que em ti me atrai e me intimida, / por essa música mendaz / de tua voz / que alvoroçou minha audição / e me vem desviando a vida / de seu destino de solidão. // Ignoro quem tu és, / de onde vens, / aonde irás... / Fala-me sempre, / mente mais; / não te posso exprimir o pavor que me invade, / as aflições que me consomem, / ao meditar na triste realidade / de que deve ser feita / essa tua alma de homem. // Ignoro quem tu és, / de onde vens, / aonde irás, / audaz desconhecido; / tua palavra mente ao meu ouvido, / mas não mente essa voz que me treslouca! / — Ela é o amor que me chama por tua boca, / num apelo tristonho, / de saudade; / é a exortação do sonho / à minha rara sensibilidade. // Ignoro quem tu és, / de onde vens, / aonde irás: / amo a ilusão que tua voz me traz. / a falsidade em que procuro crer. // Fala-me sempre, mente mais, / que de mim só mereces tanto apreço, / ó nebuloso, porque desconheço / as humanas misérias de teu ser! // Mas nesta solidão a que me imponho, / quando quedo em silêncio / a te aguardar a voz, / como se torna teu enigma atroz, / que ânsia de estrangular este formoso sonho, / de transpor os espaços, / de bem te conhecer, / de me atirar depressa, / inteira, / nos teus braços, / de te possuir só para te esquecer!... [do livro *Sublimação*, 1938] In: Machado, Gilka. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: L. Christiano: FUNARJ, 1991. p. 328

⁸⁵Pongetti, H. *Câmara lenta*. Rio de Janeiro: Paulo, Pongetti & Cia. 1930

⁸⁶Bernardet, J.-C. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1979. p. 11. Ver também: Guy Hennebelle *Os cinemas nacionais...* Op. cit.

⁸⁷Gomes, P. E. S. Um pioneiro esquecido. In: *Crítica de cinema...*, v.1., *Op cit.* p. 9

O que veio depois da guerra espantou, assustou mais. Pode-se pensar no pós-guerra como o momento do *talkie*, dos primeiros filmes falados produzidos por Hollywood, frente aos quais o pensamento nacionalista brasileiro recrudesciu.

Por este viés de xenofobia, a influência externa deveria vir a ser combatida pelo incentivo estatal a uma produção de cinema nacionalista e educativa. Pensar uma educação que se vale do cinema nacionalista e educativo como um recurso para a civilização do povo torna-se uma forma de opor o novo ao antigo, o futuro ao passado, a civilização à barbárie.

Também a concepção de educação foi contaminada pela sedução de apreensão e controle do mundo pela mediação mecânica. Educadores e intelectuais, após uma reação inicialmente negativa frente ao advento destas novas técnicas de produção e reprodução da imagem e dos sons, logo se deixaram encantar pela ilusão de vencer as barreiras do tempo e do espaço, superando obstáculos aparentemente intransponíveis com a ajuda de ferramentas tão poderosas como o fonógrafo e o cinematógrafo.

É no movimento de apropriação destas tecnologias da comunicação e da reprodutibilidade técnica, para a educação e para a construção da nação brasileira, que emerge o professor Jonathas Serrano, o personagem histórico em destaque neste estudo, como uma figura impar. Neste mesmo ano de 1912, da publicação de *A revolução dos 'films'*; Serrano também publicou — pela primeira vez no Brasil — em seu livro didático *Epítome da História Universal*, uma indicação para o uso do filme em situações de aprendizagem escolar. Assim como defendeu João do Rio para a religião, também na educação da população, supunha-se que, em muitos aspectos, poderia o filme prestar melhor serviço para as massas analfabetas que a própria escola.

Por volta de 1927, Serrano escreveu um artigo ao qual denominou *Balanço*.⁸⁸ Tratava-se de uma avaliação, em linhas gerais, de novas tendências reconhecidas por ele a partir de expressões recentes “...no campo literário e artístico, no terreno político e econômico, no âmbito da pedagogia, na própria esfera filosófica, moral e religiosa”, as quais a educação não mais poderia ignorar. Para dar conta da tarefa a que se propõe, mesmo que de forma sintética,

⁸⁸Serrano, J. *Balanço*. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: c. 1927, p.1-7. 1927. (Original manuscrito de artigo de jornal)

Serrano aborda a literatura modernista, as artes, a arquitetura, a pedagogia nova, o comunismo e o que chama de crise do liberalismo.

Com algum receio por parte do autor, a tendência do texto é manifestar receptividade a várias destas novidades. Ao tratar do modernismo, por exemplo, ele que atuava como poeta e escritor já há um bom tempo, diz: “a poesia emancipou-se das antigas exigências” — referindo-se ao rigor formal parnasiano. “Há, sem dúvida, beleza própria, e diferente, em muitos dos poemas de hoje”. Com algum temor se precaveu: “...é difícil prever o que será a poesia no futuro”. Mas, também com encantamento: “...desde já, todavia, é patente a extrema variedade de ritmos e de assuntos, o desprezo dos requintes parnasianos, a preocupação de evitar todo o convencionalismo”.

É com um ponto de vista similar que o autor orienta sua mirada para as artes em geral: “...é obvio que em todos os domínios, das letras e das artes, os genuínos artistas e homens de pensamento continuam a produzir, com maior liberdade (e este é porventura o fruto principal de todas as reações, mesmo exageradas), mas protegidas sempre pelo seu próprio bom gosto e real inspiração”. Essa conquista da liberdade na expressão é, como o próprio autor afirma enfaticamente, o grande diferencial que Serrano percebe neste novo tempo.

É quando se refere ao que denomina como pedagogia nova que ele vai demonstrar mais interesse e menos receio pela novidade. Como ele explica:

Também no campo da pedagogia o movimento renovador é intenso e atingiu, nos últimos anos, o meio brasileiro. (...) Deixando em silêncio o que há de errado ou exagerado em muitos dos seus propugnadores mais ruidosos, é digno de aplauso o respeito à personalidade do aluno, a condenação dos métodos e processos violentos, de compreensão ou de apreensão, o apelo à iniciativa e ao interesse dos discentes, o emprego de todos os meios de expressão e visualização, o desenvolvimento da educação física, a prática moderada dos esportes, a colaboração da família e da escola.⁸⁹

Analisando a totalidade do texto pode-se afirmar que a expressão “deixando em silêncio o que há de errado e exagerado”, empregada acima, tem como razão manter uma coerência narrativa de conjunto e não o objetivo de repudiar essa nova maneira de pensar e praticar a educação e a instrução das crianças e da mocidade.

⁸⁹Serrano, J. Balanço. Op. cit.

O professor Serrano, do Externato Pedro II e da Escola Normal do Rio de Janeiro, revela-se seduzido pelas novas possibilidades de trabalho no campo da educação. Mesmo diante daquelas que ele considera as duas grandes ameaças do seu tempo: a crise do liberalismo, no seu ver abrindo espaço para o bolchevismo e para os governos fortes, ditatoriais; e a dificuldade de se encontrar um desfecho consensual de desarmamento das nações e de paz mundial no contexto internacional do pós-guerra — Primeira Guerra Mundial —, parece ter solução pela educação: “...a educação vai fazendo, porém, que possa crescer o número de partidários conscientes de uma paz fundada na justiça e não no medo”, afirma Serrano.

Há um Rio de Janeiro de antes e de depois dos cinematógrafos. Após esse período do primeiro cinema a cidade perdeu de vez a ingenuidade do cotidiano na Corte.

Este é o palco dos acontecimentos que pretendo colocar em destaque, que se estende, numa linha de coerência de desenrolar histórico, até o final dos anos 1930, rompendo, desde o ponto de vista que quero afirmar, os marcos cronológicos tradicionais estabelecidos pela produção historiográfica que se baseia preponderantemente em fatos políticos.

No próximo capítulo dedico-me a um perfil biográfico de Jonathas Serrano, mas sem abandonar a cartografia da apropriação das tecnologias da comunicação e da reprodutibilidade técnica pela educação no Brasil, motivo principal desta pesquisa.