



DANIELLE CREPALDI CARVALHO

**LUZ E SOMBRA NO *ÉCRAN*:
REALIDADE, CINEMA E RUA NAS CRÔNICAS
CARIOCAS DE 1894 A 1922**

**CAMPINAS,
2014**



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

DANIELLE CREPALDI CARVALHO

**LUZ E SOMBRA NO ÉCRAN:
REALIDADE, CINEMA E RUA NAS CRÔNICAS CARIOCAS DE
1894 A 1922**

Volume I

**Tese de doutorado apresentada ao
Instituto de Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas para
obtenção do título de Doutora em Teoria e
História Literária na área de História e
Historiografia Literária.**

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Miriam Viviana Gárate.

**CAMPINAS,
2014**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

C253L Carvalho, Danielle Crepaldi, 1982-
Luz e sombra no *écran*: realidade, cinema e rua nas crônicas cariocas de 1894 a 1922 / Danielle Crepaldi Carvalho. – Campinas, SP: [s.n.], 2014.

Orientador: Miriam Viviana Gárate.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Cronistas brasileiros. 2. Cinema e literatura - Brasil. 3. Cinema mudo. 4. Cinetoscópio. 5. Rio de Janeiro (RJ) - Ruas - História. I. Gárate, Miriam, 1960-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Light and shadow on the screen: reality, movies and the street at the chronicle printed in Rio's press from 1894 to 1922

Palavras-chave em inglês:

Brazilian chroniclers

Literature and motion pictures - Brazil

Silent motion pictures

Kinetoscope

Rio de Janeiro (RJ) - Streets - History

Área de concentração: História e Historiografia Literária

Títuloção: Doutora em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Miriam Viviana Gárate [Orientador]

Eduardo Victorio Morettin

Arthur Autran Franco de Sá Netto

Orna Messer Levin

Jefferson Cano

Data de defesa: 22-08-2014

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

BANCA EXAMINADORA:

Miriam Viviana Gárate

Eduardo Victorio Morettin

Arthur Autran Franco de Sá Neto

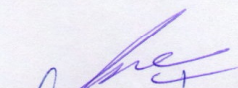
Orna Messer Levin

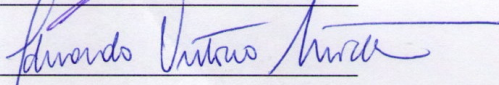
Jefferson Cano

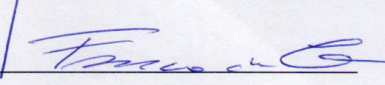
Fernando Fábio Fiorese Furtado

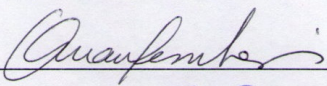
Vanessa Cristina Monteiro Tin

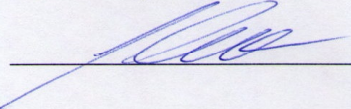
Larissa de Oliveira Neves Catalao











IEL/UNICAMP
2014

Agradecimentos

A realização deste trabalho não teria sido possível não fosse o auxílio de um rol de pessoas e instituições, às quais me dobro, agora, em agradecimentos sinceros.

Em primeiro lugar, às agências de fomento, que me possibilitaram a dedicação exclusiva à pesquisa – fundamental, dada à necessidade de manipulação de fontes primárias: labor paulatino e denso. A FAPESP, sobretudo, pelo financiamento de todo o trabalho em solo nacional; e a CAPES, pelos seis meses de bolsa de Doutorado-Sanduíche em Paris, onde pude aprimorar as leituras nos campos da Teoria e da História do Cinema. Conteí, lá e aqui, com dois orientadores atentos e estimulantes: o Prof. Dr. Michel Marie, da Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, e a Prof^a. Dr^a. Miriam Viviana Gárate. Agradeço especialmente à professora Miriam, que, nos idos de 2009, ao longo de uma disciplina fundamental sobre o cinema silencioso e a produção literária coetânea, apontou-nos para a inexistência de um levantamento extensivo sobre a produção textual publicada na imprensa brasileira no período. Mais: Miriam resolveu acolher e guiar esta orientanda com pendor à pesquisa de arquivo, mas ainda tateante no que tangia ao estudo do cinema enquanto disciplina acadêmica – coisa que me deixou muito feliz e agradecida.

Os agradecimentos dividem-se, como a pesquisa, em duas partes. Em Paris, aos funcionários da Cinémathèque Française e da Bibliothèque Sainte-Geneviève, graças aos quais localizei com facilidade a bibliografia preliminar da pesquisa, e ainda pude arrolar valioso material extra. À professora de francês Violaine Bigot, por ajudar-me a domar o idioma. A APEB-Fr, por criar um espaço tão rico ao debate acadêmico. E às amigas Aline Vessoni, Raquel Wandelli Loth e Cláudia Maria Generoso, companheiras nas venturas e desventuras na cidade-luz.

No que toca ao Brasil, agradeço, no âmbito da UNICAMP, aos funcionários e professores do Instituto de Estudos da Linguagem, e ao Arquivo Edgar Leuenroth: Ao IEL, por facilitar a vida desta Doutoranda, nas inúmeras exigências do papel. Ao AEL, pela simpatia dispensada desde que me tornei pesquisadora de fontes primárias, ainda nos verdes anos da Graduação. Agradeço, em especial, aos professores da casa Orna Messer Levin e Jefferson Cano, pela pertinência de suas colocações durante a banca de qualificação. Em São Paulo, meus agradecimentos à Cinemateca Brasileira, por me facilitar o acesso ao seu acervo bibliográfico e fílmico. No Rio de Janeiro, aos funcionários da Biblioteca Nacional, pela presteza com que sempre atenderam às minhas necessidades, seja na pesquisa *in loco*, seja na aquisição de rolos de microfilmes. Agradeço a BN, acima e além de tudo, pela viabilização da Hemeroteca Digital, instrumento que revolucionou a preservação e a pesquisa dos periódicos lá depositados. Ainda no âmbito acadêmico, agradeço finalmente à banca de defesa – além de Orna e Jefferson, aos professores Eduardo Morettin e Arthur Autran, pelo rico debate que tornaram possível (e pelos apontamentos fundamentais visando ao burilamento das reflexões aqui apresentadas).

Os amigos e a família, agora. Ana Laura Donegá, Bruna Grasiela Silva, Fernanda Andrade, Livia Costa, Elisa Coelho, pelo companheirismo dentro e fora das salas de aula. Kelly Araújo, Marcela Ferreira e Chico Lopes, sempre presentes, malgrado a distância física. E, em casa, aos meus pais e minha irmã, Nelly, Antonio Carlos e Dayane, por me apontarem a terra firme nos (inúmeros) momentos em que saí de órbita, ao longo desses quatro anos e meio.

Cinéfila desde muito jovem, jamais imaginei que estudaria a sério o cinema, um dia. Se o fiz, devo-o à Orna, a orientadora do mestrado, por me apontar este

caminho hoje tão óbvio, mas insólito, então. Devo-o à Miriam, por ter aceitado orientar o trabalho. Mas devo-o, primordialmente, às cópias capengas de preciosidades como *Singin' in the rain*, *Now Voyager* e *Casablanca*, que meus pais gravavam nas madrugadas dos idos de 1990 e passionalmente assistiam (e me faziam assistir) – começava aí, sem que eu me desse conta, minha trajetória afetiva pela Sétima Arte.

*Longe da realidade, os olhos voltados das
sombras da caverna, a Arte revela a própria
perfeição, e a turba boquiaberta, que observa a
eclosão da maravilhosa rosa de pétalas
inumeráveis, admite ser a sua própria história
que lhe narram e ser o seu espírito que então se
exprime por uma nova forma! Ilude-se, porém.
(...) A Arte desenvolve-se puramente nas
próprias linhas; não simboliza nenhuma
época, mas, ao contrário, tem nas épocas os
seus símbolos.*

Oscar Wilde (Trad. João do Rio)
“A Decadência da Mentira”

Resumo

Esta tese compila e analisa a prosa cronística a respeito do kinetoscópio/cinematógrafo, publicada em periódicos cariocas de 1894 a 1922 – dos primórdios dos *media* até o estabelecimento do cinema enquanto indústria sólida e arte. Debruça-se sobre uma questão candente postulada neste período que vai da entrada do kinetoscópio no Brasil até o burilamento do *star system*: aquela que diz respeito ao “realismo” cênico; passo fundamental na transformação do cinema norte-americano em uma das principais indústrias de seu país. O “realismo” das imagens em movimento, desde logo assinalado semanticamente pela denominação de “objetiva” atribuída às lentes que as captavam, enredou os cronistas desde a chegada do invento ao Brasil. O estudo centra-se no modo como esse realismo foi experimentado e pensado por escritores como Arthur Azevedo, Paulo Barreto/João do Rio, Olavo Bilac, Elvira Gama, Figueiredo Coimbra, Eva Canel, Baptista Coelho, Figueiredo Pimentel e Graça Aranha. O eixo da pesquisa visa a estabelecer como o kinetoscópio e o cinematógrafo moldaram o olhar dos cronistas à cidade e, em especial, às ruas do Rio de Janeiro, naqueles anos em que as vielas acanhadas da cidade provinciana transformavam-se em vias elegantes abertas como palcos, a convidarem a “sociedade” a trocar o âmbito privado pela *flânerie* pública. O trabalho procura analisar estruturalmente e tematicamente os textos cronísticos, no diálogo que estabeleceram com as produções cinematográficas vistas na capital. Lança-se, portanto, num trabalho interdisciplinar, que procura ler o cinema a partir das múltiplas relações estabelecidas com as produções culturais de seu tempo: o gênero teatral, a *mise-en-scène* dos museus, os panoramas pintados, o romance folhetinesco, a notícia jornalística, etc. Falamos, pois, de um percurso de mão dupla entre encenação e realidade, segundo o qual o “real” é encenado tendo-se por base convenções cênicas e literárias já solidificadas.

Palavras-chaves: crônica, cinema silencioso, Rio de Janeiro, literatura, história.

Abstract

This thesis compiles and analyses the chronicle regarding the kinetoscope/cinematograph published in carioca's newspapers and magazines from 1894 to 1922 – from the beginning of these *media* up to the establishment of the cinema as both a solid industry and as an art form. It aims to deal with a big issue of this period of time that goes from the arrival of the kinetoscope in Brazil until the development of the *star system*: the scenic “realism”; a fundamental step for the transformation of the North American cinema in one of the most important industries of the USA. The “realism” of the moving pictures, semantically determined by the name given to the cinematographic lenses – “objective” – moved Brazilian newspapers writers from the beginning. This piece of work centers in the way this realism was experimented and though by writers such as Arthur Azevedo, Paulo Barreto/João do Rio, Olavo Bilac, Elvira Gama, Figueiredo Coimbra, Eva Canel, Baptista Coelho, Figueiredo Pimentel and Graça Aranha. The goal of the research is to establish how the kinetoscope and the cinematograph gave form to the way writers observed the city in general, and specially the streets of Rio de Janeiro in those years when the unbreathable alleys of the provincial city turned into long and elegant avenues built up as open stages – inviting the “Society” to give up private habits to public ones. This study regards the chronicles considering their structure and themes, and the dialogue they established with the moving pictures seen in Rio. Therefore, it's driven into an interdisciplinary job, regarding the cinema from the multiples relations it established with the cultural production of its time: the theater plays, the museums' *mise-en-scène*, the painting “panoramas”, the newspaper novels and reports, etc. We're talking about a two-way path between staging and reality, according to which “real” is staged using as a model solid scenic and literary conventions.

Title: Light and shadow on the screen: reality, movies and the street at the chronicle printed in Rio's press from 1894 to 1922.

Keywords: chronicle, silent cinema, Rio de Janeiro, literature, history.

Sumário

Notas introdutórias.	01
---------------------------	----

1. A cidade encontra o mundo: realidade e ficção nas primeiras crônicas cariocas sobre o cinematógrafo (1894-1904).....19

1.1. Um paradoxal realismo: o cronista Olavo Bilac analisa as imagens em movimento.	23
--	----

1.2. Da crônica sobre o cinematógrafo à crônica <i>cinematográfica</i>	36
---	----

1.2.1. Arthur Azevedo, Figueiredo Coimbra: o cinematógrafo visto do teatro popular.	36
--	----

1.2.2. Elvira Gama: O “Kinetoscópio” literário de Edisonina.	45
---	----

2. Emulações do *chic*: o “Binóculo” de Figueiredo Pimentel e a instituição do hábito elegante de se ir ao cinema (1907-1908)63

2.1. O “Binóculo” e as “Sessões da Moda” do cinematógrafo.	67
---	----

2.2. Um microcosmo de Brasil: A Exposição Nacional de 1908.	78
--	----

2.3. A Exposição Nacional e o cinematógrafo.	86
---	----

3. As récitas dos *Films d’Arte* no Teatro Lírico (1909): em busca do *status* artístico. 95

3.1. Da fita ao <i>film</i> – os “ <i>Films d’Arte</i> ” chegam ao Lírico: reações críticas.	97
---	----

3.2. <i>L’Assassinat du Duc de Guise</i> e o lugar dos filmes de arte na cinematografia	104
--	-----

3.3. Cinema e realismo: reverberações dos <i>films</i> na imprensa brasileira.	109
---	-----

4. O *film* e a crônica: João do Rio e os dilemas da escrita que se quer cinematógrafo. 121

4.1. A cidade passa no cinema, a crônica é um <i>film</i> : dos primeiros escritos de João do Rio sobre o cinema ao volume homônimo.	123
---	-----

4.2. Entre a tela e o texto: a revista <i>O Cinema</i> (1912-13) ensina a fruição da nova “literatura cinematográfica”.....	161
4.3. A encenação no cinema e além: João do Rio desfila suas máscaras literárias. .	177
 5. “A arte do silêncio” e Jack, o cronista feito de cinema (1920-1922). ...	205
5.1. Jack: o cronista-personagem burila a crônica moderna.	207
5.2. “A arte do silêncio”: crônica-enredo.	218
5.3. Mocinhas, matronas e o herói da crônica-cinematógrafo.	231
 À guisa de conclusão.	251
 Referências bibliográficas.	261

Notas introdutórias

O objetivo primeiro desta pesquisa de Doutorado era compilar e analisar a prosa cronística a respeito do cinema, publicada em periódicos cariocas de 1894 ao início dos anos de 1920 – trabalho que serviria de prelúdio a uma antologia anotada, na qual fosse apresentado o conjunto do que se escreveu sobre o assunto, na capital cultural do país, desde os primórdios do *medium* até o seu estabelecimento como indústria sólida e como arte. No entanto, bastou o mergulho nas fontes primárias para que a amplitude do recorte temático se revelasse, à orientadora e à orientanda. Por um lado, urgia dar voz à massa de artigos (de densidades variadas) coligidos, em respeito a um dos intuitos primordiais da pesquisa: facilitar sua circulação ao público, conforme se faz, hoje, em países europeus e hispano-americanos¹. Por outro lado, a novidade representada por porção considerável do material levantado, bem como sua variedade e interesse, nos convidavam ao recorte e à análise crítica vertical.

O meio-termo aqui encetado resultou na produção deste estudo e na antologia anotada apresentada em volume anexo (antologia na qual consta porção considerável dos artigos aqui analisados, além de outros, a abrirem outras veredas de análise). Para a compilação da antologia, procurou-se selecionar crônicas considerando-se sua autoria e conteúdo, no intento de apresentar um leque do que se escreveu sobre o cinema, de 1894 a 1922. Já este estudo debruça-se sobre uma questão candente postulada neste período que vai da entrada do kinetoscópio no Brasil até o burilamento do *star system*: aquela que diz respeito ao “realismo” cênico; passo fundamental na transformação do cinema norte-americano em uma das principais indústrias de seu país².

¹ Meu interesse neste trabalho foi fomentado pela orientadora Miriam V. Gárate, segundo a qual a compilação de crônicas referentes ao cinematógrafo era uma tarefa ainda a se realizar no Brasil. A esse respeito, cf. GÁRATE, Miriam V. Cinema e ficção literária em dois escritores hispano-americanos: em torno a Horacio Quiroga e Carlos Noriega Hope. **Aletria**, vol. 17, jan.-jun. 2008, p. 198. Disponível em: <<http://goo.gl/9wmECI>>. Acesso: 3 jun. 2014. No que toca às compilações estrangeiras, conferir, a título de exemplo, as duas a seguir: BANDA, Daniel; MOURE, José (Orgs.). **Le cinéma**: Naissance d'un art: Premiers écrits (1895-1920). Paris: Éditions Flammarion, 2008; MIGUEL, Angel. **Los Exaltados**: Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México (1896-1929). Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1992. (agradeço à orientadora por me fazer tomar conhecimento do último volume).

² Em *As Estrelas*, Edgar Morin analisa o movimento da indústria do cinema em direção a um crescente realismo, característica que o estudioso relaciona ao intuito da indústria de saciar um público que desejava ter seus ídolos cada vez mais próximos de si. Cf. MORIN, Edgar. **As estrelas**: mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1989.

O “realismo” das imagens em movimento, desde logo assinalado semanticamente pela denominação de “objetiva” atribuída às lentes que as captavam, enredou os cronistas desde a chegada do invento ao Brasil. Centro-me no modo como esse realismo foi experimentado e pensado, no crepúsculo do século XIX e nas primeiras duas décadas do XX. Seja por escritores do estofa de Arthur Azevedo (*A Notícia*, *O País*, *O Século*), Paulo Barreto/João do Rio (*Gazeta de Notícias*, *A Notícia*, *A Ilustração Brasileira*, *O País*, *Revista da Semana*) e Olavo Bilac (*Gazeta de Notícias*, *Revista Ilustrada*, *A Notícia*, *Correio Paulistano*). Seja por letrados hoje desconhecidos, no entanto, relevantes, no seu tempo, nos cenários artístico e/ou mundano da capital, como a poetisa e cronista Elvira Gama, autora da primeira sessão *Kinetoscópio* (*Jornal do Brasil*, 1894-1895); e Figueiredo Pimentel, arauto da crônica mundana impressa em jornal (*Gazeta de Notícias*, 1907-1911). Seja por autores ocasionais (ainda que não menos argutos) de escritos sobre o assunto: Figueiredo Coimbra, Eva Canel, Baptista Coelho. Seja, enfim, por uma personagem como o cronista Jack, que lança um inexpugnável véu sobre o autor empírico da série que maneja (“Arte do Silêncio”, *Careta*, 1920-1922).

O eixo da pesquisa visa a estabelecer como kinetoscópio e cinematógrafo moldaram o olhar dos cronistas à cidade e, em especial, às ruas do Rio de Janeiro, naqueles anos: época em que as vielas acanhadas da cidade provinciana transformavam-se em vias elegantes abertas como palcos, a convidarem a “sociedade” a trocar o âmbito privado pela *flânerie* pública. Posterior ao kinetoscópio, o cinematógrafo principiou por inspirar uma curiosidade matreira – como o invento que o antecedeu. Por influência da crônica social publicada em jornais, tornou-se, depois, invulgar responsável pelo preenchimento das ruas centrais da cidade. Logo, as fitas já influenciavam o cotidiano dos cariocas, a levarem para as ruas os usos e costumes depreendidos das telas. O trabalho procura analisar estruturalmente e tematicamente estas produções cinematográficas, em diálogo com as leituras que os cronistas fizeram delas.

O recorte temático demanda o trabalho interdisciplinar. Vanessa Schwartz afirma que o cinema não foi a única arte a caminhar em direção ao realismo. Segundo a ensaísta, a população francesa da virada do século XIX para o XX tinha acesso a um conjunto de espetáculos que mimetizavam a vida e promoviam o intercâmbio entre a ficção e a realidade. Museus de cera faziam uso de acessórios autênticos tirados de cenas de crimes no intuito de dar realismo aos quadros violentos que apresentavam;

necrotérios se apropriavam da *mise-en-scène* teatral para exporem ao público os mortos noticiados em jornal. O público do período já estava, portanto, habituado a aplaudir o realismo que depois acessaria no cinematógrafo³. Movimento semelhante acontecia no Rio de Janeiro. Também à capital aportavam exibidores de figuras de cera. A cidade tinha seus criadores de panoramas e, se os necrotérios não exibiam seus mortos, os teatros se incumbiam de levar à cena as páginas policiais – as quais igualmente se utilizavam de expedientes da ficção popular (o melodrama, por exemplo) para atrair a atenção dos leitores.

Falamos de um percurso de mão dupla entre encenação e realidade, segundo o qual se encena o “real” com base em convenções cênicas e literárias já solidificadas. Convenções oriundas, em grande medida, do gênero melodramático. Jean-Marie Thomasseau reporta-se ao forte componente “ocular” atrelado ao gênero e, portanto, ao papel fundamental da *mise-en-scène* em sua efetivação.⁴ O estudioso recua até a França dos primórdios do século XIX, época de emergência desta nova estética teatral, centrada na encenação: a deslocar a percepção do “poético” do espaço da linguagem para o âmbito da cena – daí o rebuscamento cênico das peças do gênero, tendo em vista a ilusão de realidade. Alargando o escopo de análise, Thomasseau coloca o melodrama em diálogo com o conjunto de produções artísticas surgidas ao longo do XIX. Com sagacidade, estabelece o parentesco entre seu objeto e a obra de André Antoine, cujas encenações dos textos naturalistas de Zola seguiam a realista *mise-en-scène* melodramática. Thomasseau atenta para a estreita relação existente entre melodrama teatral e romance folhetinesco – o espectador observava no palco aquilo que, antes, fruía em letra de forma. Reporta-se, com riqueza de detalhes, ao intercâmbio existente entre os palcos e as gravuras dos romances impressos: Segundo ele, à medida que a escritura cênica evoluía, alterava-se o registro visual das personagens, desenhadas, por exemplo, de costas, tal e qual os artistas que tomavam parte nas encenações de Antoine; ao voltar as costas para o público (na cena teatral, nas páginas do romance folhetinesco), a personagem fazia aumentar a ilusão de realidade e de movimento do quadro – enfim, encenadores e ilustradores convergiam

³ SCHWARTZ, Vanessa R. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Tradução de Regina Thompson. São Paulo: CosacNaif, 2004, p. 337-360.

⁴ THOMASSEAU, Jean-Marie. **Mélodramatiques**. Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes; Saint-Denis, Université Paris 8, 2009.

seus esforços em direção ao apagamento das *ficelles*, visando ao incremento da ilusão de realidade da cena.

Ilusão, apropriação estética do real – ressalte-se. Não obstante, a reação de um Olavo Bilac diante das encenações da trupe de Antoine, no Rio de Janeiro de 1903, levanta elementos dignos de nota para que pensemos na leitura que receberam, na época, produções alinhadas ao “real” – entre elas o cinematógrafo. Assim refere-se Bilac ao repertório do grupo:

O pano de boca do teatro não se levanta ali para descobrir um horizonte de ficção e de sonho, mas para deixar a nu um vasto espelho em que a vida se reflete em toda a sua realidade e, (ai de nós) em toda a sua fealdade. Representar assim, não é só interpretar a vida: é viver.”⁵

Na concepção do cronista, Antoine e sua trupe não apenas espelhavam a vida no palco, mas viviam o cotidiano sórdido, sem qualquer transposição artística que lhe aparasse as arestas. Noutro texto, diria ele que o naturalismo teatral era o espaço no qual se suprimia o “bocado de sonho” em prol do “mesquinho”, do “humano” e do “vivido”: como “um *cinematógrafo* perverso” a “reproduzir a mesma série de misérias, de egoísmos, de interesses, de traições, que povoam o grande teatro da vida de todos os dias.”⁶ O grifo é meu: ao cinematógrafo caberia o registro “objetivo” da realidade; à arte – ao teatro, neste caso –, seu tratamento estético. Como se ao cinematógrafo coubesse a apropriação estrita da vida, sem que nada a mediasse – como se tal coisa fora possível, a ele ou a qualquer outro aparelho, mecânico ou intelectual...

Ao contrário, o cinematógrafo foi sensivelmente influenciado por uma arte como a teatral. Suas fitas foram em parte produzidas por gente do teatro e, portanto, incorporaram convenções dos palcos: a tomada da cena em planos gerais (reproduzindo a visão do espectador de teatro); o uso de cenários pintados; a exploração de gêneros queridos das plateias, como o melodrama e as mágicas (este último, favorecido pelas possibilidades de montagem inerentes à película). Méliès, que era prestidigitador, trocou o teatro pela tela branca, levando para diante das câmeras não só suas mágicas como os elementos cênicos que semeava pelos teatros e cafés parisienses – Isabelle Marinone remete o *mise-en-scène* “diabólico” de suas fitas à estética que ele ajudou a criar para, por exemplo, o café de Dorville, no qual

⁵ O. B. (pseud. de Olavo Bilac). Crônica. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 5 jul. 1903. In: BILAC, Olavo. **Bilac, o jornalista: crônicas** (Vol. 1). Org. Antonio Dimas. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, Editora da Universidade de São Paulo, Editora da Unicamp, 2006. p. 143-5.

⁶ O. B. (pseud. de Olavo Bilac). Crônica. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 26 jul. 1903.

garçons trajavam fantasias de diabos⁷. No Brasil, parte considerável das vistas cinematográficas apresentadas entre 1895-1904 dividiu espaço com números de palco, em espetáculos de variedades nos quais se apresentavam cançonetistas, malabaristas, números cômicos e animais amestrados. E tal influência não cessa aí: as primeiras referências ao cinematógrafo foram produzidas por teatrólogos ou críticos teatrais da época.

No Rio de Janeiro de fins do XIX e aurora do XX, um dos mais prolíficos debatedores do cinematógrafo foi um homem de teatro. Arthur Azevedo: renomado no campo da comédia de pretensões literárias e admirado pelo público devido à sua produção cômica ligeira; cronista de importantes folhas da capital e responsável, durante uma década e meia, pela coluna semanal “Teatro”, no vespertino *A Notícia*. Sua relação com o *medium* foi ambivalente. Por um lado, aplaudia o “grande movimento e animação” das vistas dos irmãos Lumière ou divertia-se com o primeiro plano da lua marota sendo invadida pelos cientistas na *Viagem à Lua*, de Méliès⁸. Por outro, demonstrava receio de que o invento roubasse o público ao teatro. É um dos poucos que, diante do maravilhamento geral provocado pelas vistas cinematográficas, prefere ressaltar sua precariedade técnica: elas seriam “um agradável divertimento mesmo para as pessoas grandes que não sejam surdas”⁹, ele ironizava. Azevedo, todavia, não podia negar a proximidade que o invento estabelecia com sua produção teatral. Ele foi um dos inventores da “revista de ano”, gênero que também fazia uso de características cinematográficas como a descontinuidade, a agilidade e o bom-humor, mas para pôr em cena a agitação da vida moderna.

Em *A revista de ano de Arthur Azevedo e a invenção do Rio de Janeiro*, Flora Süssekind defende que essas produções funcionavam como formadoras de um ideal de nação moderna, que tinham o Rio de Janeiro como símbolo do Brasil e os ideais europeus como alvo¹⁰. Num momento de reformas urbanas que rasgavam a capital de fora a fora, esboroando velhas moradias e tradições, a revista de ano assumia a varinha de condão das personagens das peças fantásticas no intuito de dar a ver ao espectador o futuro auspicioso que o esperava. Ajudada pelos cenógrafos, num passe de mágica a musa da revista fazia com que belas avenidas e construções surgissem do

⁷ MARINONE, Isabelle. **Cinema e anarquia**: uma história “obscura” do cinema na França (1895-1935). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p. 34.

⁸ Cf. A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). Lucinda. **O País**, Rio de Janeiro, 10 jul. 1897; A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). O Teatro. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 9 abr. 1903.

⁹ A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). O Teatro. **Notícia**, Rio de Janeiro, 3 out. 1907.

¹⁰ SÜSSEKIND, Flora. **As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

amontoado de escombros em que a cidade de fins do XIX e princípios do XX havia se transformado. Por meio da pena de Arthur Azevedo, a contraditória modernidade ganhava um sentido unívoco: “se oferecia uma solução ficcional para a perda de referências do habitante desta cidade em transformação, onde se espacializava a história, vivida como um passeio pelas ruas, praças e paisagens do Rio.”¹¹ A ensaísta argumenta que o declínio da revista de ano se deveu ao fato de os sonhos por ela sonhados terem se transformado em realidade. Efetivamente, em 1907, ano da última revista de ano, já se findava a construção de um importante trecho da Avenida Central, rasgada segundo modelo arquitetural francês. A cidade provinciana ganhava ares cosmopolitas – os prédios imponentes do Teatro Municipal e da Biblioteca Nacional eram erigidos, e esta via, tornada a principal da cidade, percorrida por transeuntes ostentando a última moda da Europa. Um ano mais tarde, durante a “Exposição Nacional”, a outrora temível incubadora da febre amarela se transformaria na “Cidade Maravilhosa”.

Argumento, todavia, que o declínio de tal gênero teatral se deve menos à materialização da cidade sonhada que ao estabelecimento do cinematógrafo como principal divertimento da população carioca. Caberia ao novo *medium* a construção simbólica da cidade imaginada – o cinematógrafo seccionava a cidade empírica, levando a assistência a seccioná-la mentalmente, reinventando para si a cidade na qual vivia¹². Os habitantes do Rio de Janeiro tomam contato com a máquina desde o seu surgimento. Sua chegada à cidade data de 1896, poucos meses depois de sua primeira apresentação pública em Paris, mas já em dezembro de 1894 o público toma contato com o kinetoscópio de Edison. Se, por um longo decênio, as visitas esporádicas, à capital, de exibidores de filmes, suscita reflexões apenas pontuais dos cronistas, em 1907 o cinematógrafo toma a cidade de trambolhão – feito tornado possível com a exploração industrial do invento, fomentada, anos antes, pela francesa Pathé Frères¹³. A partir daí, a capital seria regularmente alimentada pelas fitas dramáticas e cômicas, ficcionais e *d’après nature* (posteriormente conhecidas como “naturais”) produzidas na França: Multiplicam-se as salas de exibição que, de exíguos espaços distribuídos pela rua do Ouvidor, passam a ocupar salas cujo luxo fazia frente

¹¹ Idem, ibidem, p. 17.

¹² A esse respeito, conferir PENSAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade**: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

¹³ ABEL, Richard. Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**, op. cit., p. 215-256.

aos principais teatros da cidade – o que levaria João do Rio, em 1909, a denominar o recém-inaugurado cinema *Odeon* de “[Teatro] Municipal dos Cinematógrafos”¹⁴.

O principal divulgador do espetáculo na capital foi o cronista mundano Figueiredo Pimentel, autor, na *Gazeta de Notícias*, da série “O Binóculo”. A partir de 1907-8, Pimentel assume a responsabilidade de impor ao Rio um manual de conduta que permita aos cariocas sintonizar seus modos de vida à *modernidade* que brotara da cidade recém-reformada – modernidade ligada ao modo de vida europeu, em especial o parisiense, já que a cidade-luz era, à época, metonímia da Europa. Coube ao cronista instituir as *matinéés* e *soirées* da moda no cinematógrafo, fomentando, na elite, o interesse pelo divertimento. Por interferência de Pimentel, o cinema torna-se não apenas espaço privilegiado de congregação dos grã-finos (papel até então desempenhado pelo teatro) como local de descoberta, pelo público brasileiro, do comportamento europeu. Ao longo da série, observa-se um deslocamento do olhar do cronista, das plateias dos cinemas ao *écran*. Uma relação dialética trava-se paulatinamente entre ambas as instâncias. Se, num primeiro momento, importa-lhe tão somente o enredo das fitas apresentadas, não demora o cronista a fomentar entre os *elegantes* a mimese das fotografias em movimento: sugerindo, por exemplo, que os cariocas organizem uma “Mi-carême” nos moldes da festa francesa veiculada, então, pelo cinematógrafo¹⁵. Logo o público principiaria a se ver na tela onde, costumeiramente, desfilava a elite parisiense – de novo por iniciativa de Pimentel, que chega a *dirigir* os hábitos dos cariocas no intuito de eles parecerem bem nas fitas que passam a ser tomadas na capital.¹⁶

“O Binóculo” é precioso para que pensemos no papel social que teve o cinematógrafo na primeira década do século XX. Melo Souza discute, em *Imagens do passado*, a influência exercida pela sessão cronística de Figueiredo Pimentel. Sua análise culmina na demonstração da importância de Pimentel no estabelecimento do hábito de se ir ao cinematógrafo¹⁷. Já minha leitura busca aproximar-se dos estudos de Susan Sontag, Edgar Morin e André Bazin, para refletir sobre como questões

¹⁴ JOÃO DO RIO (pseud. de Paulo Barreto). A catedral do cinematógrafo. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 27 ago. 1909, p. 3.

¹⁵ Festa em que se escolheria a rainha das operárias. Eis o que o cronista diz sobre a fita da “Mi-Carême” parisiense: “Fomos ver a Festa da Mi-Carême em Paris, no Cinematógrafo Rio Branco. É esta a festa que se projeta no Rio.” Cf. Figueiredo Pimentel. Binóculo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 22 mar. 1908, p. 6.

¹⁶ [PIMENTEL, Figueiredo]. Binóculo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 19 fev. 1908, p. 1.

¹⁷ SOUZA, José Inácio Melo. O Rio civiliza-se. In: **Imagens do passado**: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2003, p. 105-161.

acerca da fruição específica do espetáculo cinematográfico ajudam a explicar o papel fundamental do *medium* no forjamento de uma identidade moderna para os habitantes da capital; papel semelhante ao que até então tivera a revista de ano de Azevedo. A série de Pimentel é denominada segundo o instrumento óptico que permite a ampliação do objeto do olhar visando à sua observação acurada. É uma das muitas escritas entre o final do século XIX e as primeiras duas décadas do XX, apelidadas segundo dispositivos de produção de imagens (“Kinetoscópio”, do *Jornal do Brasil* e d’*O País*, “Kodak a L’Encre” e “Cinematógrafo”, da *Gazeta de Notícias*, por exemplo) – títulos que demonstram o flerte do jornalismo com a tecnologia. Revistas e jornais propunham-se a fotografar/ cinematografar o dia-a-dia da população, apanhando a realidade dinâmica dos habitantes da cidade que se modernizava e transformando os objetos do olhar em imagens a serem consumidas. O foco do olhar de Pimentel é, todavia, restritivo. Registra detalhes situados à flor da pele, transformando as crônicas em extensos primeiros planos de rostos e vestuários. E, quando ajusta as lentes aos planos gerais, enquadra os cenários dos quais era protagonista a elite carioca.

As imagens cinematográficas exercem invulgar importância na construção do olhar do cronista. Assim ele descreve a fita dos préstitos carnavalescos, realizada pelo Cinematógrafo Rio Branco em 1908: “É uma fita esplêndida, verdadeiramente magnífica, perfeita, nitidíssima. Foi tirada de vários pontos da Avenida, da praça da República e da rua do Ouvidor, em frente à Gazeta. Veem-se pessoas conhecidas, cordões, máscaras, avulsos, préstitos, etc.”¹⁸. Estas breves sequências, tomadas a partir de distanciamentos variados, dotavam-se de um claro papel simbólico. Compostas, temática e tecnicamente, à maneira das fitas rodadas na Europa, incorporavam e replicavam os hábitos por elas veiculados. O cronista toma o cinematógrafo como espaço de concretização do ideal de cosmopolitismo que defende em seus textos – ideal endossado pela municipalidade, cuja intervenção buscava transformar o centro da cidade num símile da Europa. A ilusão de cidade progressista subsistia porque eram objetos privilegiados das lentes cinematográficas as ruas submetidas à reforma urbana, pelas quais circulavam indivíduos trajando a moda importada. Nesta autoimagem entusiasta de Rio de Janeiro, a exclusão simbólica dos sítios pobres da cidade reproduzia sua exclusão empírica dos planos da municipalidade.

¹⁸ [PIMENTEL, Figueiredo]. Binóculo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 13 mar. 1908, p. 2.

No âmbito textual, Pimentel procura replicar em suas crônicas a estrutura da montagem cinematográfica. Flana pelos assuntos; introduz cortes por meio de asteriscos. Procura, através da pena, imprimir a agilidade das fitas que, em minutos, passavam em revista a cidade – fitas que, se flagravam o crescente dinamismo da urbe, igualmente o inventavam (por meio de estratégias como as tomadas ligeiras, de diversos sítios, a partir de distanciamentos variados). O cronista chega a se afirmar “ubíquo”, característica fundamentalmente cinematográfica¹⁹, ecoando o insistente anseio de estar “em toda a parte” verbalizado por uma contemporânea sua, a *Fon-Fon*: “[A revista] Ficou com inveja das andorinhas e quis também voar, mas não pôde. Se quis subir as alterosas montanhas e gozar as verdes colinas teve de lançar mão do seu belo auto. E lá se foi com a sua velocidade esfuziante.”²⁰ Como Figueiredo Pimentel, a *Fon-Fon* imprime o desejo de romper com o tempo linear, ideal conquistado pelo cinema – graças ao qual, nas palavras de Edgar Morin, se transmutavam tempo, objeto e espaço. Impossibilitada de alçar voo como os pássaros (ou como o cinema, seu sucedâneo maquínico), a revista se contentava em conduzir seu automóvel buzinaador pelas ruas, sintetizando a agitação dos lugares por onde passava em escritos que, embora tão afeitos à estrutura da prosa jornalística tradicional como o automóvel o era às vias sobre as quais corria, já demonstravam anseio de se despregharem da terra, como fazia o cinema.

A influência do cinematógrafo na produção jornalística foi aguda. Em 1907, pouco mais de uma década após sua chegada à capital, um desalentado Joe – pseudônimo com que Paulo Barreto assinava sua crônica semanal “Cinematógrafo” –, postulava que os elegantes do Rio de Janeiro não mais liam alegando-se privados de tempo; atendo-se aos seus “retratos em instantâneos” produzidos “à tinta, a lápis, por fotografias, sem fotografias”, pelos jornais e revistas da cidade²¹: em sua azáfama, a cidade moderna preferiria passar os olhos pelas imagens a debruçar-se sobre o texto. Homem de jornal que era, o cronista estava atento às novas técnicas de impressão que, ao baratearem a inserção de fotografias em revistas, multiplicavam-nas. Instantâneos de transeuntes, fotografias da natureza, retratos de mortos. Tudo era fotografado e disseminado pela imprensa. Em revistas ilustradas como *Careta e Fon-*

¹⁹ Segundo Edgar Morin, “Tanto à escala do plano como à escala de conjunto da montagem, o filme é um sistema de ubiquidade integral, que permite transportar o espectador a qualquer ponto do tempo e do espaço.” Cf. MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Moraes Editores, 1970, p. 79.

²⁰ FON-FON em Cristina. **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, ano III, n. 6, 6 fev. 1909.

²¹ JOE. (pseud. de Paulo Barreto). Cinematógrafo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 27 out. 1907, p. 1.

Fon, decerto, mas igualmente num diário como a *Gazeta de Notícias* – cedo o “Cinematógrafo” literário de Joe receberia em seu cerne uma imagem, cabal materialização da concorrência contra a qual o cronista se batia.

O cinematógrafo potencializa o efeito da fotografia. Se a imagem fotográfica seduz porque é índice do objeto, conferindo presença ao que está ausente, o cinematógrafo aumenta sua impressão de realidade, restituindo movimento natural aos seres e coisas, fazendo-os parecer autônomos ao projetá-los no *écran*²². O intercâmbio entre ficção e realidade, executado pelos espetáculos de fins do XIX e princípio de XX, atinge o paroxismo no cinematógrafo – aparelho por meio do qual a vida cotidiana apresenta-se ao público como espetáculo. Por mais que o dia-a-dia seja banal, a imagem cinematográfica não o é – desloca o objeto do corriqueiro para remetê-lo a uma suprarrealidade, segundo Edgar Morin²³. O cinematógrafo confere sentidos novos aos objetos tomados por suas lentes. Destaca-os, lhes dá dramaticidade. Com o movimento retardado, apreende pausadamente acontecimentos que se desenrolam em centésimos de segundos; a mobilidade da câmera transporta o espectador a qualquer espaço e tempo; o movimento desfaz o que o tempo construiu e até mesmo a concomitância das temporalidades pode ser figurada em película, na coexistência de passado e presente, patenteada pelos planos da recordação e da realidade²⁴. Tais elementos imprimem, ademais, a sensação de controle sobre o tempo. É certo que tal controle ocorre apenas no âmbito da sala de cinema, porém, na entrada do século XX, o cinematógrafo se impõe como um instrumento mais eficaz que o teatro na compreensão da dinâmica moderna. Prova disso é que, nos primeiros anos de 1900, o vocabulário para se referir ao cotidiano deslocava-se do campo semântico do teatro para o do cinema. O assunto torna-se, mesmo, tema de crônica:

a gíria (...) consagrou a *fita* como termo definitivo de *blague*, falsidão, etc. Agora vai para dias, eu vi no cinema o termo *filmar*, isso é um verbo inteiro que a gente poderá usar em todos os tempos e que se destina proveitosamente às aventuras amorosas.

Fulano está *filmando* com Fulana!²⁵

²² Cf. BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2008 [1983], p. 121-128; MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. op. cit., p. 19.

²³ O crítico relaciona tal característica à fotogenia, *élan* próprio da imagem cinematográfica, responsável por fazer emergir a “qualidade poética” dos elementos do cotidiano. Cf. MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. op. cit., p. 21-2.

²⁴ Idem, ibidem, p. 19.

²⁵ CINEMATÓGRAFO. **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, ano VII, n. 21, 24 mai. 1913.

O *realismo* da imagem cinematográfica ocupa papel preponderante no quadro. A substituição dos cenários pintados do teatro pelos objetos verdadeiros (ou que davam a sensação de realidade), o afastamento do convencionalismo da cena teatral (mesmo que isso só fizesse instaurar uma nova convenção, ainda que menos perceptível), o espaço empírico onde se desenrola a ação, o caminhar da representação cinematográfica em direção do realismo (segundo Ismail Xavier, o fato de a cena cinematográfica se desenrolar num outro lugar e num tom mais natural coopera para ela seja tomada como “realidade”): num primeiro momento, essas características levam os críticos a deixar de lado o caráter de “encenação” das fitas cinematográficas – a noção de falseamento desde logo atrelada ao campo semântico do *medium* –, aproveitando-se dos objetos por ela criados para pensar a realidade. A produção cronística mais paradigmática nesse sentido é a série “Cinematógrafo” (1907 a 1910); cuja secção é publicada em volume impresso no ano de 1909, sob o pseudônimo de João do Rio. O cinematógrafo dá título à série e é tomado para debate no livro, porém, não lhe serve de tema exclusivo – o que demonstra um olhar já embebido pelas imagens em movimento exibidas pela máquina; olhar que observa a cidade e as relações humanas como uma longa fita cinematográfica oferecida à fruição do cronista observador.

Nos poucos textos metalinguísticos que João do Rio escreve a respeito do tema, fica clara sua leitura sofisticada dele. Pelo cinematógrafo, “a cidade inteira, uma torrente humana (...) passa leve sem deixar marca, passa sem se deixar penetrar...”, dirá o cronista *flâneur* um ano após a publicação de sua *A alma encantadora das ruas*. “Interessante aquela fita, dizes. E dois minutos depois não te lembras mais.”²⁶ Mesmo o registro em película não caracteriza sua perenidade – a assertiva alude às fitas em sua maioria curtas, exibidas nos cinemas da primeira década do século, em programas alterados quase que diariamente. Defesa da pena como registradora *ad eternum* das coisas, portanto. Não obstante, notação inconsciente de que as fitas, em sua aparente indiferenciação, acabaram por limar a percepção que o cronista tem do dia-a-dia. As ruas da cidade onde flanava João do

A revista *O Riso* explora a reflexão metalinguística, estabelecendo clara relação entre os acontecimentos do dia-a-dia e as histórias desenroladas na tela: “O século em que vivemos, tão cheio de progresso, fausto, grandeza, e outras coisas semelhantes, assinalou-se especialmente pelo desenrolar constante e variado de cenas, ora trágicas, ora tristes, ora cômicas, às quais a vox-populi, levou à pia batismal com o nome esquisito de fitas.” Cf. JULC. Correndo a fita: Kinema Cortante. **O Riso**, Rio de Janeiro, n. 55, ano II, 6 jun. 1912, p. 15.

²⁶ JOÃO DO RIO. (pseud. de Paulo Barreto). A cathedral do cinematógrafo. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 27 ago. 1909, p. 3.

Rio, modernizadas à custa da acentuação das desigualdades sociais, percorridas por um cortejo de gente e de costumes dessemelhantes, mimetizavam a *estética de atrações* sobre a qual se organizavam as sessões cinematográficas (a apresentação, numa mesma sessão, de fitas de temáticas diferentes). Por isso, o cronista afirma, numa viravolta digna de Oscar Wilde, que “a vida é um cinematógrafo colossal”, e “cada homem tem no crânio um cinematógrafo de que o operador é a imaginação.”²⁷ A vida reproduz a dinâmica cinematográfica.

Em “A Decadência da Mentira”, o escritor irlandês – cuja obra João do Rio dedicar-se-ia a vulgarizar em solo nacional – desenvolve longamente o argumento de que “a Vida é o melhor, ou antes, o único discípulo da Arte”²⁸: “A quem, pois, salvo os Impressionistas, devemos essas admiráveis brumas cinzentas que caem docemente em nossas ruas, embaçando os bicos de gás e transformando as casas em sombras monstruosas?”²⁹. A conclusão de Oscar Wilde é paradoxal, mas a João do Rio deleitavam os paradoxos. Ao se debruçar sobre os objetos, a arte os inventa, diz Wilde: “As coisas só existem porque *nós* as vemos; e *aquilo* que vemos, *como* vemos, depende das Artes que influem sobre nós.”³⁰ Na apresentação que escreve à sua tradução do volume onde consta este ensaio, João do Rio sublinha a “fé cega da força da ilusão”³¹ alimentada por seu mestre. Wilde defende a submissão da “natureza”, da “realidade”, às “convenções artísticas”³². Ao fatigante, gasto e paradoxalmente inverossímil mundo “real”, o artista prefere a caverna de Platão:

²⁷ Idem, *ibidem*.

²⁸ João do Rio assina a tradução acima, realizada nalgum momento antes de março de 1911, data da introdução à sua tradução do volume de ensaios de Oscar Wilde *Intenções* (publicado pela editora Garnier em 1912). Nesta mesma época, traduz *O Retrato de Dorian Gray*, publicado em folhetins no carioca *A Noite* em 1911. Todavia, sua dedicação à obra de Wilde data de anos antes. Entre abril e junho de 1905, sai impressa na *Kosmos* sua tradução do drama *Salomé*, publicada em volume em 1908 (também pela Garnier).

Acerca da tradução do ensaio de Wilde, conferir WILDE, Oscar. **A decadência da mentira**. Tradução e apresentação de João do Rio. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 47. No que toca à publicação de **O Retrato de Dorian Gray** em folhetim, conferir TOFFOLI, Tânia. **O retrato de Dorian Gray**: um romance em três tempos – Circulação entre Inglaterra e Brasil. 163 p. Tese (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2013. As demais referências bibliográficas concernentes a João do Rio se encontram em: RODRIGUES, João Carlos. **João do Rio**: Catálogo Bibliográfico. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura. Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1994.

²⁹ WILDE, Oscar. **A decadência da mentira**. op. cit., p. 51.

³⁰ Os grifos são do autor. Cf. Idem, *ibidem*, p. 51-52.

³¹ JOÃO DO RIO. Aos Editores. In: WILDE, Oscar. **A decadência da mentira**. op. cit., p. 13.

³² “Eis a segunda doutrina: toda arte falsa provém de um retorno à Vida e à Natureza, e da preocupação em elevarem-se essas duas coisas à altura de ideais. Pode-se utilizar a Vida e a Natureza como materiais, mas, antes, devem elas ser transformadas em convenções artísticas.” Cf. WILDE, Oscar. **A decadência da mentira**. op. cit., p. 60.

Longe da realidade, os olhos voltados das sombras da caverna, a Arte revela a própria perfeição, e a turba boquiaberta, que observa a eclosão da maravilhosa rosa de pétalas inumeráveis, admite ser a sua própria história que lhe narram e ser o seu espírito que então se exprime por uma nova forma! Ilude-se, porém. (...) A Arte desenvolve-se puramente nas próprias linhas; não simboliza nenhuma época, mas, ao contrário, tem nas épocas os seus símbolos.³³

João do Rio transforma o cinema na caverna de sombras da modernidade. Ao fundo de uma sala de exibição da Avenida, na sexta-feira santa, mira a multidão que assiste às fitas alusivas à Paixão de Cristo, produções recentes da Pathé Frères apresentadas pelos cinematógrafos da cidade³⁴. A costumeira afeição do público às histórias que se desenrolavam no pano branco transforma-se, segundo o cronista, em adoração religiosa, tornando-se, os cinematógrafos, os “novos templos” onde o público peregrinava para ver os últimos passos de Cristo. “O cinematógrafo acaba de fazer a grande revolução. Venha vê-los. É Cristo em espetáculo.”³⁵ A espetacularização da vida apropriava-se da fé. A preferência do público pelas fitas religiosas, em detrimento dos sermões eclesiásticos, atemorizava os sacerdotes de então. João do Rio, ao contrário, a aplaude, optando por uma análise que paga inegável tributo a Oscar Wilde: se Deus é uma invenção do homem e mal nenhum faz ao povo – antes o contrário –, era cabível sua apreensão pelo cinematógrafo, também ele feito de ilusão:

O cinematógrafo apossa-se da ciência, do teatro, da arte, da religião, junta verdades positivas e ilusões para criar o bem maravilhoso da mentira e fixa de novo a multidão, fixa-a sugestionada, fixa-a pelo espetáculo, fixa-a pela recordação, dá-lhe qualidades de visão retrospectiva, fá-la ver, e crer, celestemente removida ao momento da tortura, ao lado do Deus-Homem, humano na tela mas ainda irreal porque apenas sombra na luz do *écran*.³⁶

Deus e o cinematógrafo: ambos invenções do homem; ambos ilusões vividas como fatos. É também pela via do paradoxo que cronista resolve a questão: os filmes serviam “a sede de real ilusão da cidade”³⁷, diz ele. Tal vivência das imagens cinematografadas é explorada na descrição que ele faz dos espectadores espremidos nas imediações das casas que apresentavam fitas da Paixão de Cristo. Vestido de luto, o “exército invasor”, o “povaréu”, a “vaga movediça do povo” tomava as salas de exibição no intuito de “ver (...) a Paixão”: “No cinematógrafo, logo, imediatamente, a

³³ Idem, *ibidem*, p. 54.

³⁴ São elas *A Vida do Nosso Senhor Jesus Cristo* e *O Beijo de Judas* (Pathé Frères), obras escritas por Henri Lavedan, da Comédie-Française, com Lambert Fils e Mounet-Sully. Cf. ANÚNCIOS. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 8 e 9 abr. 1909, p. 6.

³⁵ JOÃO DO RIO. (pseud. de Paulo Barreto). A revolução dos *Films*. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 10 abr. 1909, p. 1.

³⁶ Idem, *ibidem*.

³⁷ Idem.

multidão se sente presa ao fato visível, a multidão vê a agonia, a multidão sofre a tremenda injustiça, e chora, e freme, e melhora.”³⁸ Pelo viés da Arte, o espectador vivia a Paixão. Participava dela como se, à sua frente, Cristo estivesse novamente sendo morto. Morto para saciar a sede de religião e de espetáculo dos espectadores-crentes – a descrição que João do Rio faz do quadro toca nos dois âmbitos: os indivíduos vestidos ritualisticamente de negro, que se apertavam para conseguir lugar nos cinematógrafos e “arfavam de religiosidade” na treva das salas, pareciam reproduzir o enredo das fitas da Paixão rodadas naquele tempo³⁹.

Figueiredo Pimentel cria um espectador que assistiria às vistas da Mi-Carême ou do Bois de Boulogne para reproduzi-las nas ruas da capital, em eventos como a Festa das Operárias ou o Corso da Avenida Beira-Mar, e, num segundo momento, para se ver na tela branca – eliminadora simbólica da distância que separava o Rio de Janeiro de Paris. João do Rio configura um espectador participativo da ação das fitas. Toma por tema a materialidade contraditória das imagens cinematográficas: sombras e luzes em que ciência e arte, teatro e religião se misturam para a criação de um espetáculo mais contundente que o religioso. Com o galgar dos anos, assiste-se à penetração cada vez mais intensa do cinema na sociedade, à transformação das fitas em “films” dotados de preocupações estéticas crescentes, à proliferação de debates concernentes ao valor artístico do *medium*. Ponderações teóricas circulam em velocidade análoga à dos filmes, ao ponto de uma revista de divulgação como *O Cinema* (1912-13) publicar, com ínfima distância de tempo, os resumos de conferências acerca das especificidades da linguagem cinematográfica, proferidas por certo profissional francês⁴⁰. Tais textos consideram o cinema uma “literatura” feita de “mímica”, “cenário”, “música” e “som”. Em seu conjunto, desempenham um movimento ambivalente que, depois, será constante nas publicações sobre o assunto: Ao compararem cinema e teatro, declaram a vitória dos ambientes naturais sobre os

³⁸ Idem.

³⁹ Conferir, por exemplo, *La Vie et la passion de Jésus Christ* da Pathé Frères, 1903.

⁴⁰ O autor das conferências é E. Kress, funcionário da empresa cinematográfica francesa Gaumont. O palco de sua veiculação, o parisiense “Syndicat des Auteurs et Gens de Lettres”, denotando que a atribuição do cunho “artístico” do objeto ligava-se à defesa de toda uma classe profissional a ele dedicada. As ideias disseminadas nas conferências foram rapidamente pulverizadas: através de opúsculos individuais (o prefácio do primeiro é datado de fevereiro de 1912, época da primeira conferência), depois, num par de volumes encadernados e, poucos meses mais tarde, em publicações estrangeiras como a revista carioca *O Cinema*. Para a notícia sobre as conferências de Kress em Paris, cf. LE COURRIER CINEMATOGRAPHIQUE. Paris, 24 fev. 1912, n. 9. Para os volumes com o conjunto de conferências, cf. KRESS, E. **Conférences sur la cinématographie**. Tomes I-II. Paris: Comptoir d’édition de “Cinéma-Revue” [circa 1913]. Para os artigos da revista brasileira, cf. O CINEMA. Rio de Janeiro, ano 1, n.s 1 a 12, de 29 dez. 1912 a 17 mar. 1913.

cenários de papelão, da realidade das fitas sobre a convenção teatral: “As convenções do palco os cenários de papelão, sarrafos, só poderão ser hoje admitidas porque existe ainda uma tradicional tolerância. (...)”⁴¹. Procuram, enfim, defender uma suposta *pureza* da linguagem cinematográfica – tão “objetiva” quanto as lentes que a tomavam.

Pureza ilusória, já se vê. Ao discorrer sobre os bastidores da produção cinematográfica, saciando a curiosidade do público, *O Cinema* não consegue esconder que a pretensa naturalidade dos filmes era construída a partir da irre realidade. A mímica, por exemplo, substituía a voz teatral por outra convenção. Ademais, a indeterminação dos gestos obriga à revista o labor de redigir extensos resumos dos enredos, cerceando-lhes os sentidos em direção a uma moralidade da qual a semipenumbra da sala de exibição parecia cada vez mais apartada. Os gestos imprecisos faziam voar a imaginação. Embora não passassem de luzes e sombras a tremularem na tela branca, pareciam ter adquirido uma realidade ainda mais palpável que a propalada, anos antes, por João do Rio. Daí aos cronistas criticarem os “beijos à Nordisk”, que casais de namorados passavam a trocar, ou às jovens reproduzirem nas ruas os trejeitos lúbricos das atrizes conhecidas. Daí a alusão risonha que faz a *Fon-Fon* a certo rapaz enamorado não de uma mulher de carne e osso, mas de uma artista de cinema⁴². De acordo com a produção cronística de 1913-15, aprofundava-se a “participação afetiva”⁴³ do público na ação das fitas e, com isso, a intimidade entre ele e o artista.

Leitura análoga do cinema num só tempo como artifício e como paixão será tecida pelo cronista Jack, da sessão “A Arte do Silêncio”, publicada na revista *Careta*

⁴¹ Cf. OS cenários cinematográficos. **O Cinema**, op. cit., n. 6, 3 fev. 1913.

⁴² A expressão “beijos à Nordisk” sai em artigo da *Fon-Fon* publicado em 28 jun. 1913 (ano VII, n. 26); a influência que os beijos das fitas exercem nos namorados sai impressa pela mesma revista em 13 jul. de 1913 (ano VII, n. 28). No que toca ao supracitado apaixonado da atriz, observe-se o excerto abaixo:

Amar uma mulher que está ausente ou que não corresponde ao nosso afeto, é coisa muito comum, mas amar uma criatura só pelo fato de vê-la representar nos *films*, já é um tanto original.

Ele adora a Francisca Bertini, fala constantemente dela e de manhã percorre febrilmente os programas dos cinemas para ver se há alguma fita em que ela entra. É uma verdadeira paixão, um delírio!

Em todo o caso, não é *ele* o único que morre de amores por uma mulher que, provavelmente, nunca há de conhecer.

Há um outro cavalheiro que só vai ver os *films* do *Gaumont*, em que toma parte a Renée Carl.

Cf. TREPADOR. Trepações. **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, 30 out. 1915, ano IX, n. 44.

⁴³ Acerca deste conceito de Edgar Morin, conferir: MORIN, Edgar. A alma do cinema. Tradução de Antônio-Pedro Vasconcelos. In: XAVIER, Ismail. (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. op. cit., p. 155.

entre 1920-1922, o ponto de chegada deste estudo. Nesta altura, já o *star system* se firmava, naturalizando a irreabilidade por meio da criação não só de Hollywood – a “Cidade dos Sonhos” –, mas de estrelas que deveriam desdobrar na vida real as personagens que levavam às telas. O fato de um espectador enamorar-se de uma artista não mais assustava. Era, ao contrário, estimulado pela indústria do cinema, cuja *mise-en-scène* obrigava o público a mergulhar no universo diegético do filme a que assistia, vivendo-o. Nutrido tanto pelos filmes quanto pela produção impressa sobre o assunto (textos teóricos, relatos de bastidores, resumos, fotografias), veiculada por revistas brasileiras e estrangeiras posteriores a *O Cinema* (a brasileira *Palcos e Telas*, a norte-americana *Motion Picture*, a argentina *Caras y Caretas*...), Jack cria para sua série uma estrutura influenciada pela cena cinematográfica. Porção de suas crônicas assemelha-se a enredos de filmes românticos e de aventura, tornando-se, o cronista, coprotagonista de histórias encenadas nas ruas do Rio de Janeiro: histórias nas quais figuram símiles cariocas das jovens estrelas do *écran* – atrizes cujas indelévels vidas de celuloide desdobravam-se, insistentes, para fora das telas.

Além de estereotipar personagens à luz do que fazia o cinema, Jack ocasionalmente transporta-se para o lado das atrizes, levando, às páginas da *Careta*, os sonhos que muitos homens como ele viviam nas salas de cinema. O cronista imprime em sua sessão a complexidade das discussões acerca do assunto, travadas na época: expõe a artificialidade sobre a qual se sustenta Hollywood (as “lágrimas de glicerina” da estrela, as mansões cenográficas feitas de madeira e papelão⁴⁴), ao mesmo tempo em que se mostra fascinado pelas fantasias que saem de lá. Divulga as fofocas de bastidores que fomentavam o interesse pela vida das estrelas, no entanto, pensa criticamente a influência exercida pelo cinema – e o faz por meio das vozes de suas personagens femininas, jovens que em nada se pareciam às mocinhas iludidas pela Sétima Arte que tantos escritores do período retrataram com pesar.

O estudo debruça-se sobre a crônica – gênero cotidiano, de rápido descarte, marcado pela ligeireza; e, daí, tão próximo da sociedade cujos costumes buscava compilar, analisar, reinventar. Detém-se nos textos a respeito do cinematógrafo, questionando-se sobre o arcabouço estilístico e intelectual que os cronistas

⁴⁴ Cf. respectivamente JACK. A Arte do Silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, 29 mai. 1920 e 4 set. 1920.

mobilizaram no intuito de compreender o seu objeto, nas três primeiras décadas da cinematografia. Procura, paralelamente, ler o cinematógrafo a partir do diálogo que ele estabeleceu com outros *media* e produções culturais de seu tempo: relaciona, por exemplo, o cinema que se consolidou no século XX com a literatura de jornal já consolidada no XIX, detendo-se nas semelhanças existentes, num e noutro suporte, na construção das narrativas. No que diz respeito ao jornal, procura pensar como ele se relaciona à vida “real”, promovendo sua ficcionalização para o deleite do público: nas colunas noticiosas, reportavam-se fatos utilizando-se largamente da estrutura de gêneros literários populares, como o melodrama; por meio dos pseudônimos, escritores construía, nas crônicas, vidas de fantasia, colocando-as a dialogar entre si, por meio das folhas nas quais publicavam. A cronística aqui estudada é escrita por sujeitos aos quais a frequência das elegantes vias públicas da cidade era, literalmente, uma arte. A letra de forma criava a cidade imaginada: tornava-se espaço no qual a cidade empírica fundia-se às tramas dos eus-narrativos, costurando-lhes enredos de papel. Enfronhado na porção mais cobiçada da cidade, o cinema: âmbito que, na sanha de mimetizar o dinamismo da sociedade moderna, também o inventa e o replica – reenquadrando o olhar do cronista sobre ela.

Como eixo norteador do estudo, a questão do realismo: A pretensa “verdade” inerente às imagens cinematográficas, de um lado; o pretenso realismo do gênero cronístico publicado entre o fecho do XIX e primeiras duas décadas do XX, de outro. A reflexão é estruturada em cinco capítulos, ao longo dos quais se focaliza ora uma sessão cronística, ora um escritor, ora um acontecimento cinematográfico que serviu de ponto de inflexão na leitura do *medium*. Os capítulos procuram reconstruir o palmilhar dos cronistas pela cidade e pelo cinema, recuperando surpresas, assombros e deleites daí oriundos. O primeiro capítulo procura flagrar os primeiros contatos dos cronistas da capital com as imagens do mundo, ocorridos de 1894 a 1904 – anteriormente ao desenvolvimento da cinematografia em projeção industrial. A leitura do cinema pelo viés do teatro é a tônica desses artigos, porção considerável deles produzida por gente vinda dos palcos. O espanto frente ao objeto novo fomenta, já aí, um ensaio de escrita “cinematográfica” – colocado em ação por Edisonina, a autora de “Kinetoscópio”. Quais as especificidades de tal escrita? Tal questão atravessa este estudo.

A partir do segundo capítulo, voltam-se os olhos mais detidamente ao *écran*, glosando-se o movimento realizado dali em diante pelos cronistas. Recupera-se o

percurso de mão dupla do olhar de Figueiredo Pimentel, das telas à cidade (ou melhor, aos microcosmos aprazíveis de cidade: os sítios elegantes da capital remodelada e a Exposição Nacional de 1908). O terceiro capítulo toma como cerne a tela. É o ano de 1909. O esforço da indústria do cinema em busca da atribuição de foros artísticos ao seu objeto materializa-se na exibição dos “*films d’Arte*”. O capítulo trilha o caminho das fitas aos *films*; a inauguração de sítios condignos à propalada nova condição do objeto; e, enfim, da divulgação do assunto na imprensa carioca, por homens de letras afetados pela indelével penetração do cinema na sociedade.

O quarto capítulo centra-se em Paulo Barreto, o escritor que mais extensivamente dialogou com o *medium* nos primórdios do XX; centra-se, melhor dizendo, em João do Rio – *persona* por quem, desde o princípio, o escritor empírico se fez substituir. Patente, nos escritos do cronista, é a busca por uma escrita “cinematográfica” que enformasse textualmente sua época: preocupação já presente na sessão cronística “Cinematógrafo”, exacerbada no livro homônimo (denominado pelo autor “cinematógrafo de letras”) e espreada pela sua produção posterior. As crônicas de João do Rio fazem igualmente emergir uma preocupação com o mascaramento, com a construção do homem enquanto ficção, que toca, num só tempo, os âmbitos da crônica e do cinema. É também o duplo movimento ao *écran* e ao texto que realizará Jack, objeto do último capítulo deste estudo. O cronista inventa uma imagem cinematográfica de si, à maneira dos filmes sobre os quais fala, costurada por um texto cuja estrutura se quer símile do espetáculo cinematográfico (sobretudo do cinema hollywoodiano, seu objeto principal de atenção).

Crônica e cinema. Na tela branca da sala de exibição, na página em branco do jornal, dois mundos se engendram. Que matéria os cria? Na leitura em paralelo de textos cronísticos e vistas/fitas/filmes, busca-se fazer emergir as estratégias narrativas comuns inventadas visando à naturalização das convenções e à impressão de realismo dos objetos criados.

1. A cidade encontra o mundo: realidade e ficção nas primeiras crônicas cariocas sobre o cinematógrafo (1894-1904)

O estudo da chegada das primeiras imagens em movimento ao Brasil, e de sua apreensão por parte dos literatos, obriga o pesquisador a lançar os olhos em direções aparentemente díspares; no entanto, consubstanciais. Mirar o kinetoscópio, e depois o cinematógrafo, a partir dos textos de seus primeiros cronistas, requer que se faça emergir o contexto cultural dentro do qual a nova arte – considerada, então, um “simples brinquedo”⁴⁵ – passa a ser compreendida. Ao aportarem no Brasil (especialmente no Rio de Janeiro, foco deste estudo), a caixa inventada por Edison, primeiro, e depois a máquina de captura/projeção licenciada pelos irmãos Lumière entram na relação com objetos de naturezas diversas⁴⁶. Em especial com o teatro, no que toca tanto ao espaço de “encenação” estabelecido em parte das primeiras vistas, quanto à origem de alguns dos primeiros “atores”: a atriz e dançarina Loïe Fuller torna-se protagonista de uma das vistas mais conhecidas, *Dança Serpentina*, versão kinetoscópica do número que criara para os palcos do teatro de variedades⁴⁷.

No seu canhestro princípio, a imagem em movimento se impunha, sobretudo, como repositório fiel dos objetos que retratava, visando sua guarda e reprodução. À vista de seus primeiros cronistas, acaba tomada por um crivo paradoxal, misto de portento e de realidade empírica. “Tudo isso é reproduzido com toda a fidelidade.”⁴⁸, atesta *O País* após breve descrição das primeiras vistas. “E tudo isto é tirado ao vivo, funcionando com maravilhosa rapidez. Os braços movem-se, as cabeças inclinam-se, as pernas agitam-se, os olhos pestanejam e o corpo balouça-se.”⁴⁹, estende-se *A Notícia*. Nas primeiras análises às quais as vistas veiculadas pelo kinetoscópio e pelo cinematógrafo foram submetidas, sua faceta “realista” sobrepujou-se à suprarrealidade que emanava daquelas imagens num só tempo verdadeiras e

⁴⁵ Conferir este que é um dos primeiros artigos acerca do kinetoscópio publicados no Brasil: O KINETOSCÓPIO. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 abr. 1894, p. 1.

⁴⁶ Diferente do cinematógrafo dos irmãos Lumière, que tornava possível a projeção das “fotografias em movimento” a uma plateia, o kinetoscópio de Edison apenas permitia que um espectador por vez assistisse às imagens (espectador que precisava se debruçar sobre a máquina e olhar para dentro dela através das lentes acopladas ao aparelho). Cf. FERREIRA, Paulo Roberto. Do kinetoscópio ao omniógrafo. In: *Filme Cultura*. Rio de Janeiro: Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme), n. 47, ago. 1986, p. 14.

⁴⁷ NOVOS Inventos: O Kinetoscópio. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 23-24 dez. 1894, p. 2.

⁴⁸ O KINETOSCOPE. *O País*, Rio de Janeiro, 8 dez. 1894, p. 2.

⁴⁹ NOVOS Inventos: O Kinetoscópio. *A Notícia*, op. cit.

impalpáveis. Daí o temor de que as cenas teatrais reproduzidas pela máquina ocupassem o lugar do teatro convencional, de que as “fotografias em movimento” se sobrepusessem à literatura; daí as láureas aos frutos da máquina, por meio da qual os homens tornar-se-iam imortais. A análise desses primeiros escritos não pode igualmente perder de vista o lugar social ocupado pelos seus artífices, gente já notória por seu trabalho na imprensa, nos palcos e/ou na literatura impressa – o conhecimento do espaço a partir do qual falam é fundamental para que se reconstruam os sentidos do que dizem.

Neste capítulo, busco analisar os primeiros dez anos de produção cronística acerca do cinematógrafo centrando-me no duplo vetor “realidade” e “ficção”, tenazmente trabalhado pelos escritores num ou noutro sentido – ou então em ambos, no caso dos textos mais felizes. Começo dialogando com a reflexão tecida por Vanessa Schwartz sobre o contexto francês⁵⁰. Segundo a ensaísta, realidade e ficção intercambiavam-se na França no momento, possibilitando que a vivência cotidiana se assemelhasse a um espetáculo e que o espetáculo se parecesse cada vez mais com a vida: crimes notórios eram encenados nos museus de cera, que adornavam seus manequins com acessórios autênticos dos participantes do caso, na intenção de garantir o realismo do quadro; necrotérios expunham os mortos descritos com sensacionalismo pelas folhas.⁵¹

Embora nosso país se distanciasse da Europa em inúmeros aspectos – o acentuado analfabetismo da população (cerca de 82,5% em 1890⁵²) e as epidemias que a dizimavam, por exemplo –, é inegável a intensa influência que sofremos das potências do Norte, especialmente da França, de quem historicamente importamos bens de consumo e modos de vida. Schwartz defende que o público cinematográfico formou-se antes da existência do aparato técnico que tornou possível o cinema. Ela o insere no conjunto de diversões que, no crepúsculo do século XIX, originaram uma “*flânerie* para as massas” – movimento que relaciona diretamente à imprensa de largas tiragens, a qual funcionava como um “resumo impresso do olho errante do *flâneur*”.⁵³ Também no Rio de Janeiro, os olhos do espectador se acostumavam à

⁵⁰ SCHWARTZ, Vanessa. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. op. cit., p. 337-360.

⁵¹ Idem, ibidem.

⁵² FERRARO, Alceu Ravello. Analfabetismo e níveis de letramento no Brasil: o que dizem os censos? **Educ. Soc.**, Campinas, vol. 23, n. 81, p. 21-47, dez. 2002. Disponível em: <<http://goo.gl/fiuxWV>>. Acesso: 18 mai. 2011.

⁵³ Vanessa Schwartz. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema. op. cit., p. 337-338.

flânerie descrita pela ensaísta. Poderiam, nos panoramas (pintura que oferecia uma vista de 360 graus da cidade), flagrar o desenrolar de um fato histórico ocorrido muito tempo antes, colocando-se no lugar do observador real⁵⁴. Nos teatros, acessavam realidades próximas e distantes – quer por meio de peças teatrais, as quais transformavam a crônica policial em narrativas que se estendiam sobre suas motivações e consequências apoiando-se, para isso, em gêneros ficcionais conhecidos (a exemplo do melodrama); quer por meio de peças fantasiosas que permitiam ao espectador experimentar realidades outras, construídas nos mínimos detalhes da verossimilhança⁵⁵.

O desenvolvimento técnico foi fundamental para essa nova configuração do olhar. Mark Sandberg sublinha a importância que teve o trem para o desenraizamento da subjetividade.⁵⁶ A multiplicidade de elementos que se poderia acessar olhando-se pela janela exercera importância determinante na configuração dos espetáculos modernos, que buscavam mimetizar a agilidade e a descontinuidade da vivência cotidiana. Em *Trem e Cinema*, Fernando Fiorese Furtado estabelece uma arguta analogia entre esses seus dois objetos de estudo: “A aceleração dos pés através do motor ferroviário resultou (...) na aceleração do olhar, antes mesmo do motor câmera.”; “A comunicação psíquica através do veículo cinematográfico representou a mais sofisticada especialização da roda – a última, talvez, na medida em que anuncia a supressão do elemento fundamental dos veículos dinâmicos da comunicação física.”⁵⁷

⁵⁴ Em dezembro de 1894, funcionava diariamente na cidade o “Panorama da cidade do Rio de Janeiro”, provável criação de Vítor Meireles (que, segundo Vicente Araújo, era o principal pintor de panoramas da cidade na última década do século XIX). Cf. PANORAMA da cidade do Rio de Janeiro. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 11-12 dez. 1894, p. 4; ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, p. 31-37.

⁵⁵ Segue uma breve relação dos espetáculos apresentados nos teatros do Rio de Janeiro quando o kinetoscópio aportou pela primeira vez na cidade, no início de dezembro de 1894: a ópera *Barbeiro de Sevilha*, de Rossini (pela Companhia Lírica Italiana, no Apolo); o melodrama *A cabana do Pai Tomás*, de D’Ennery (na Fênix Dramática); a comédia-musicada de costumes portugueses *O Brasileiro Pancrácio*, de Sá de Albergaria, com música de Freitas Gazul (no Lucinda); a comédia-musicada *As maçãs de ouro* (pela companhia da popular atriz Ismênia dos Santos, no Variedades); um espetáculo de variedades comandado pelo jóquei Frank A. Gardner, cujos destaques eram um macaco e cobras amestradas e um malabarista (no Teatro S. Pedro de Alcântara). Cf. ANÚNCIOS. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 2-3 dez. 1894, p. 4; PEREIRA, Maria da Conceição Meireles. O brasileiro no teatro musicado português – duas operetas paradigmáticas. In: UNIVERSIDAD DO PORTO. **Repositório Aberto**. Disponível em: <<http://goo.gl/ogdxhW>>. Acesso: 27 set. 2013.

⁵⁶ SANDBERG, Mark. Efégie e narrativa: examinando o museu de folclore do século XIX. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. op. cit., p. 390.

⁵⁷ FURTADO, Fernando Fábio Fiorese. **Trem e cinema**: Buster Keaton on the railroad. São Paulo: Editorial Cone Sul Ltda. 1998, p. 24-25.

Kinetoscópio e cinematógrafo inscrevem-se na “estética de atrações”, definida pela apresentação sucessiva de elementos descontínuos: no primeiro aparelho que chegou ao Brasil, além da dança da bailarina Loïe Fuller e da briga de comadres, apresentavam-se vistas de uma briga de bar, d’outra envolvendo galos e do movimento de uma barbearia.⁵⁸ Insere-se também nesta estética o “Caleidoscópio Gigante”, um contemporâneo brasileiro do kinetoscópio. Anunciado naquele fim de 1894, quase que concomitantemente à máquina de Edison, o aparelho do prestidigitador italiano Muller Feure prometia apresentar “rapidamente na tela umedecida” um conjunto de “quadros fotosilfomáticos”⁵⁹: a “Revolta na Bahia do Rio de Janeiro” (“ruínas de Villegaignon, S. João, Lage” etc.), “O bombardeio no dia 13 de setembro”, “A corveta Mindello onde se refugiaram os revoltosos brasileiros” e momentos palpitantes da revolução de Portugal (o combate no Porto, o golpe do anarquista Cesário Santo e sua morte). Magia e noticiário misturavam-se, as notícias tornando-se entretenimento: “uma verdadeira noite feérica”⁶⁰ era o que prometia o anúncio.

O propalado cunho “feérico” do Caleidoscópio tomava de empréstimo uma característica importante dos espetáculos teatrais de cunho popular: a encenação faustosa, que transformava o cenógrafo em coautor do espetáculo, figura fundamental para colocar em cena os prodígios imaginados pelos escritores. Nomes como Carrancini, Coliva e Canellas – os três profissionais mais importantes da cenografia carioca – eram sinônimos de teatros lotados. As telas pintadas por estes homens buscavam tanto mimetizar com riqueza de detalhes as paisagens da capital quanto criar ambientes exóticos verossímeis, a despeito do grau variado de fantasia que encerravam. Um melodrama como *Os dois garotos* requeria, em certo quadro apoteótico, a construção de uma eclusa da qual despencaria o vilão, afogando-se no rio revoltoso⁶¹. A cenografia cumpre a tarefa tão a contento que uma litografia do

⁵⁸ O KINETOSCOPE. **O País**, Rio de Janeiro, 8 dez. 1894, p. 2 e NOVOS Inventos: O Kinetoscópio. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 23-24 dez. 1904, p. 2.

Para uma apresentação mais minuciosa dessas produções, conferir o segundo capítulo (sobretudo) deste belo trabalho de Flávia Cesarino Costa: **O primeiro cinema**: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, p. 23-70.

⁵⁹ TEATRO Fênix Dramática. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 16 dez. 1894, p. 8.

⁶⁰ Idem, *ibidem*.

⁶¹ Em *Mélodramatiques*, Jean-Marie Thomasseau debruça-se sobre esse quadro de *Os Dois Garotos* (*Les Deux Gosses*), ao qual atribui o sucesso legendário da peça no Théâtre Ambigu-Comique. Na obra em questão, o estudioso desenha a evolução paulatina do gênero rumo ao rebuscamento crescente de seu caráter “óptico” – o qual se efetivaria com o advento do cinematógrafo. Diz ele que, ao longo do século XIX, burilou-se o espaço cênico do melodrama. À época de *Os dois garotos*, o domínio da cena no âmbito vertical tornava possível dar-se em espetáculo a queda, suscitando-se a vertigem emocional

quadro compõe o anúncio da peça, servindo-lhe de chamariz. Já numa mágica paradigmática como *Filha do inferno* potencializava-se o papel do cenógrafo, que podia maravilhar o público fazendo emergir no palco o escopo alucinante de exotismo sugerido pelo texto – segundo o qual as personagens encetariam uma volta ao mundo tão completa que incluiria passagens pelo inferno (onde a protagonista almeja conduzir o homem que enreda) e pelo céu (onde ela é elevada após se arrepender de seus atos)⁶². Texto e efeitos visuais caminhavam lado a lado, portanto, encenando de forma privilegiada o lugar heteróclito que cabia à arte naquele final de século.

1.1. Um paradoxal realismo: o cronista Olavo Bilac analisa as imagens em movimento

O kinetoscópio iniciou suas atividades no Rio de Janeiro em 7 de dezembro de 1894, no n. 131 da rua do Ouvidor⁶³. Dez dias mais tarde, Olavo Bilac entregaria a pena ao seu Fantasio – que assinava à época as crônicas da *Gazeta de Notícias* –, o qual se debruça sobre o invento num artigo denso e corrosivo⁶⁴. Fantasio tece uma leitura do kinetoscópio que relaciona estreitamente “arte” e “técnica”, formulando uma preocupação que será bastante reiterada após as imagens em movimento deixarem a caixa criada por Edison e passarem a ser projetadas na tela branca, para

do espectador. Nas edições mais tardias da peça, detalhadas descrições didascálicas atinentes à encenação serviam de pasto ao leitor, gravando-se a cena nos espíritos. Cf. THOMASSEAU, Jean-Marie. **Méiodramatiques**. Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes; Saint-Denis, Université Paris 8, 2009, p. 21-24, 217-218, 271.

⁶² *Os Dois Garotos*: tradução de Guiomar Torresão do melodrama *Les deux gosses*, de Pierre Decourcelle; *A Filha do Inferno*: arranjo de Eduardo Garrido da peça francesa *Os amores do Diabo*, escrita por Saint-Jorge e musicada por Grisar (Théâtre Lyrique, 1853). Ambos os exemplos estão trabalhados com mais profundidade em minha dissertação de mestrado, no capítulo em que analiso o contexto teatral do Rio de Janeiro em 1897-1898. Cf. CARVALHO, Danielle Crepaldi. **“Arte” em tempos de “chirinola”**: a proposta de renovação teatral de Coelho Netto (1897-1898). 338 p. Tese (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2009, p. 46-7; 89-96.

⁶³ Segundo Paulo Roberto Ferreira, o empresário responsável pela empreitada foi o tcheco Frederico Figner, que desde fins de 1880 excursionava pela América Latina com as novidades tecnológicas que adquiria nos Estados Unidos. Em 1891, Figner aportou pela primeira vez no Brasil com um fonógrafo, com o qual viajou para as regiões Norte e Nordeste (a começar por Belém do Pará), Rio de Janeiro (a partir de abril de 1892), e as capitais de São Paulo e Porto Alegre, além de algumas de suas cidades do interior. Rumou em seguida para Montevidéu e Buenos Aires, e à Europa, em 1893. Um ano mais tarde, de volta aos Estados Unidos, Figner tomou contato com o kinetoscópio na exposição de Chicago. Trouxe-o ao Brasil em dezembro, poucos meses depois da inauguração do aparelho em Nova York (14 abr. 1894), Paris (ago. 1894) e Londres (out. 1894). Cf. FERREIRA, Paulo Roberto. Do kinetoscópio ao omniógrafo. In: **Filme Cultura**. op. cit. Rio de Janeiro: Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme), n. 47, ago. 1986, p. 14.

⁶⁴ FANTASIO (pseud. de Olavo Bilac). Kinetoscópio, **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 17 dez. 1894, p. 1.

um grande público. Flora Süssekind nota a situação contraditória vivida por este artista, ao mesmo tempo escritor parnasiano, cronista dos principais jornais da capital, autor de romances de folhetim e de propagandas. Segundo a ensaísta, tais características discrepantes levam-no a traçar uma linha que separa sua produção cronística despretensiosa da linguagem vistosa que usava em seus textos “artísticos”⁶⁵. Sua produção se ressentiria da posição ambivalente que ocupava no meio literário – posição expressa textualmente tanto em suas crônicas quanto nos poemas em que buscava estabelecer os limites da “arte” e da “técnica”⁶⁶. Tal conflito emerge na crônica “Kinetoscópio” (republicada na *Revista Ilustrada* em 1898, com ligeiras modificações), embora de modo mais matizado do que aponta a ensaísta. Quem fala nela não é Olavo Bilac, mas Fantasio, um meio-irmão do falso bobo da corte de Alfred Musset – um mascarado em potência, já que, na crônica, corporifica uma personagem cuja essência era a fantasia.⁶⁷

Santo Deus! Sem ser tão romântico como Théophile Gautier, que abominava as estradas de ferro só porque a fumaça das locomotivas lhe sujava as paisagens queridas, – confesso que este Edison, criminoso de lesa-poesia, me inspira um desgosto grande, em que entra uma certa dose de medo. (...) Quando nasceu o fonógrafo, comecei a tremer. Oh! Guardar a voz de uma pessoa amada, guardá-la sacrilegamente num rolo de cera vulgar, materializar num canudo a encantadora inflexão com que essa voz um dia nos falou de amor, e, mais ainda, perpetuar nesse canudo o mesmo doce rumor chuchurreado dos beijos que um dia nos deliciaram os lábios! Já isso é horrível! Porque, tendo diante dos olhos a fotografia de uma noiva morta, e tendo metido nos ouvidos os dous tubos de um fonógrafo, já pode um homem, por tempo indefinido, corporizar a sua saudade, – o que é uma profanação sem nome... (...)

Esse frio ianque, que começou a existência a vender jornais, no meio da rua, deve ter sofrido muita fome, muito rigor de inverno, muita decepção amarga. (...) Abaixo o ideal! – foi o grito do garoto, quando se viu livre da miséria... E desatou a destruir todos os sonhos e a estrangular todas as ficções. O último golpe vem perto: a obra satânica caminha a passos largos para a sua última conquista: dentro em pouco, todo o maravilhoso castelo da ilusão divina terá caído por terra, como um simples, um frágil, um reles castelo de cartas.

⁶⁵ SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006 [1987], p. 21-22. Embora fosse poeta de prestígio na capital, era a imprensa periodista que permitia a Olavo Bilac realizar a missão de “viver das letras” que ele e seus pares perseguiam. Nicolau Sevcenko atribui à geração de literatos das últimas décadas do século XIX (da qual tomavam parte também homens como Arthur Azevedo, Aluísio Azevedo e Coelho Netto) o rótulo de “mosqueteiros intelectuais”, apontando para o tipo de intervenção proposta por tais escritores, os quais, fiéis ao lema de luta conjunta pregada pelo célebre quarteto de Alexandre Dumas, objetivavam transformar suas vidas num constante embate para a instauração de seus ideais artísticos e sociais – dentre os quais estava a educação do povo brasileiro, até então maciçamente iletrado. Cf. SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**. 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

⁶⁶ SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras**. op. cit.

⁶⁷ Em 1898, a vítima de suas verrinas era Edison Filho. O motivo: a assertiva do *Jornal do Comércio* de que o filho do inventor do kinetoscópio descobrira “o meio de fotografar o pensamento humano”. Cf. FANTASIO (pseud. de Olavo Bilac). Kinetoscópio. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 17 dez. 1894, p. 1; Edison Filho. **Revista Ilustrada**, Rio de Janeiro, abr. 1898, p. 2-3.

O *Kinetoscópio* é o penúltimo passo. O movimento fotografado! Que horror!

Tu, que me lês, responde: — Não te lembras, às vezes, com uma saudade e um gozo inenarráveis, do gesto brando e amoroso com que dous braços femininos um dia te chamaram, cheios de promessas?

Os anos passaram sobre tua alma, ficaste velho, e esses dous formosos braços brancos e perfumados foram talvez apodrecer para sempre no fundo de uma cova. Mas, ainda hoje, de quando em quando, revês em sonho aquele gesto, revês tudo o que se lhe seguir, e um raio de amor e de desejo te acende o sangue de velho...

Pois bem! Hoje, com o *Kinetoscópio*, terias perpetuado esse apaixonado movimento de braços, fotografando-o numa placa metálica. E bastar-te-ia mover uma pequena manivela, e fazer agir sobre a placa uma corrente elétrica, para que visses, mas positivamente *visesses*, a tua amante estender-te os braços e chamar-te... E imagina que horror: o gesto amoroso repetido ao infinito, durante uma, durante cem horas, cem semanas, cem anos! Acabarias naturalmente por achar cômico o que hoje te parece divino: e, em vez de chorar com a evocação do delicioso momento, desatarias a rir, desgraçado mortal, mísero desiludido!

Ah! Isto é o fim de um mundo, meus amigos! Ide ver o *kinetoscópio*! Ide ver uma briga de galos, uma dança serpentina, uma briga entre *yankees*, pilhadas em flagrante, fixadas fotograficamente para toda a eternidade, — e dizei-me se ainda tendes ilusões que vos povoem um sonho, e rimas que vos enfeitem um soneto.⁶⁸

Salta aos olhos a oposição que o cronista traça entre a arte e a técnica, entre a evocação nostálgica possibilitada pela memória e traduzida pela arte e o registro frio da realidade tomada pela máquina. A mulher ideal, que o homem apaixonado revê incessantemente em sonho, seria destruída ao ser impressa na placa metálica do *kinetoscópio*, pois ficaria à mercê das constantes repetições possibilitadas pelo invento, que lhe roubariam o encanto. O cronista apropria-se do campo semântico da religião para pintar lugubrememente o papel negativo desempenhado pelos inventos de Edison. O fonógrafo *profanava* o ser amado porque permitia ao amante corporizar *sacrilegamente* a mulher amada sempre que desejasse. A possibilidade de se transformar novamente em *matéria* o ser que partira faz com que o cronista sublinhe o papel *satânico* do invento, o que só se intensificava com a invenção do *kinetoscópio*. Se a voz guardada e reiteradamente ouvida já lhe parecia profanação, imagine-se, então, a fotografia em movimento. O horror ante o mover-se da mulher morta se assemelhava à exumação de um túmulo e ao mirar do corpo cuja alma partira. Neste sentido, vale a pena ressaltar a referência ao escritor francês Théophile Gautier, por meio da qual o escritor brasileiro explicitamente se aproxima das hostes parnasianas. Pode-se ainda perceber aproximação no que se refere à temática da crônica, que toca algumas tópicas trabalhadas por Gautier: o amor que o homem vive

⁶⁸ FANTASIO (pseud. de Olavo Bilac). *Kinetoscópio*. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 17 dez. 1894, p. 1; 29 dez. 1894, p. 1.

com a mulher morta e a exumação sacrílega de seu corpo lembram o conto “A morte amorosa”, do mestre parnasiano⁶⁹. Vale lembrarmos que o ser que permanece eternamente vivo no conto de Gautier é uma vampira, responsável pelo descaminho do jovem padre que ela todas as noites atava em suas teias.

De acordo com o cronista, havia algo de igualmente diabólico no invento de Edison. Desta vez, no entanto, a vampira dava lugar a um mal muito mais palpável e atual: a máquina. O modo como Bilac toma o kinetoscópio dialoga com a notícia sobre o invento publicada em *A Notícia* no final do mês. O tom deste texto é, no entanto, elogioso: “O último e maravilhoso invento de Edison, ao qual deu o nome de *kinetoscópio*, é a fotografia animada, imagens com vida, corpos em que parece estuar-lhes a corrente de sangue.”⁷⁰ E assim o jornal deslinda aos olhos do leitor as utilidades do invento: o registro da realidade nos mínimos detalhes de fidedignidade (a “vida”, a “corrente de sangue”); a possibilidade de se revisitar o passado familiar (“ver aproximar os noivos do altar, com os padrinhos e os convidados todos vivos, alegres, novos e elegantes.”; “reviver o passado tal como foi”). Enfim, poder-se-ia acessar “a vida”, não mais “petrificada e sem expressão” – como antes ocorria com a fotografia – mas sim numa “maravilhosa rapidez”⁷¹. Não há na notícia qualquer menção ao fato de as imagens serem projetadas em tons de cinza, num tamanho diminuto e com pouca estabilidade. O fato de terem sido tiradas “ao vivo” pela máquina garantiria sua realidade, daí o assombro expresso, reiterado pela constante repetição do vocábulo “maravilha”. Por meio do cinematógrafo eternizava-se a vida, daí o caráter maravilhoso do invento. Semelhante abordagem não é restrita à imprensa brasileira. Miriam Gárate faz emergir uma percepção análoga sobre o cinematógrafo em seu estudo das crônicas hispano-americanas escritas à época⁷². Observe-se, neste sentido, um trecho da crônica de Enrique Chavarri (1896) citada pela ensaísta, a qual dialoga com questões levantadas por estes escritos dos quais estou me ocupando: “El día, figúrense ustedes, en que se pueda unir el cinematógrafo con el fonógrafo los muertos resucitan (...). El mundo marcha, no cabe duda, ya vamos camino de la inmortalidad.”⁷³

⁶⁹ GAUTIER, Théophile. A morte amorosa. In: CALVINO, Ítalo. **Contos Fantásticos do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 213-239.

⁷⁰ NOVOS Inventos: O Kinetoscópio. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 23-24 dez. 1904, p. 2.

⁷¹ Idem, ibidem.

⁷² GÁRATE, Miriam. V. Tradição letrada e cinema mudo: em torno a algumas crônicas mexicanas de começos do século XX. *Revista Alea*, v. 10, n. 2, jul.-dez. 2008, p. 197-211. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v10n2/o3.pdf>>. Acesso: 3 jun. 2014.

⁷³ Idem, ibidem, p. 200-201.

As formulações que atestam o caráter “real” da imagem cinematográfica podem ser compreendidas à luz do que diz André Bazin no clássico ensaio “Ontologia da imagem fotográfica”. Segundo ele, a câmera fotográfica, e depois o cinema, eram a evolução rumo ao realismo buscado desde o Renascimento. Não porque as imagens produzidas pela máquina fossem superiores à imitação das cores empreendida pela pintura, mas devido a um fator psicológico: a fotografia torna-se a única arte que prescinde da presença do homem, por isso, seu poder de credibilidade supera qualquer outro tipo de registro. Ao contrário da pintura, ela não apenas se assemelha ao objeto retratado, mas sim transfere a sua realidade para a reprodução⁷⁴. Com o surgimento do cinema isso ganha ainda mais complexidade: “Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia da mutação”⁷⁵. A mesma percepção, explicitada na crônica de Olavo Bilac e no artigo de *A Notícia*, dão ensejo, como vimos, a reações diametralmente opostas.

A possibilidade do cinema de permitir que pedaços do tempo sejam guardados e reiteradas vezes visitados redefine o modo de se compreender a literatura de forma ainda mais aguda do que antes a fotografia já fizera. O cronista nota com propriedade que aquele era “o fim de um mundo”⁷⁶. Bilac convivia com as imagens fotográficas desde o início de sua carreira. O kinetoscópio, no entanto, ao lhes dar movimento, só fazia aumentar o temor de que a “técnica” se sobrepusesse à “arte” – temor de artista que trabalhava cotidianamente nos periódicos e procurava ressaltar a diferença entre a arte burilada com esforço e a produção ligeira destinada ao consumo do dia seguinte. À realidade fria capturada pela máquina, Bilac contrapunha o “ideal”, o “castelo da ilusão divina”⁷⁷ construído pela ficção. Enquanto que a imagem “objetiva” da mulher amada paradoxalmente a destruiria, a construção ficcional da mesma seria responsável por eternizá-la. Sua obra poética permite que se conheça, por exemplo, a alternativa que ele oferece ao repudiado “rumor chuchurreado dos beijos” reproduzido pelo fonógrafo. Em “O Beijo”, o breve momento do ósculo é

Gostaria de deixar registrado que, além de orientadora desta pesquisa de doutorado, Miriam Gárate foi uma das principais responsáveis por inspirá-lo, através não apenas de seus ensaios sobre a produção cronística hispano-americana contemporânea ao cinema silencioso, como da disciplina sobre o assunto que ofereceu no primeiro semestre de 2009. Meu esforço de reunir e estudar a crônica brasileira sobre o cinematógrafo, escrita até o início dos anos de 1920, foi primeiro fomentada por sua constatação acerca da inexistência de compilações deste material no Brasil.

⁷⁴ BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: Ismail Xavier. (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. op. cit., p. 121-128.

⁷⁵ Idem, ibidem, p. 126.

⁷⁶ FANTASIO (pseud. de Olavo Bilac). Kinetoscópio. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 17 dez. 1894, p. 1; 29 dez. 1894.

⁷⁷ Idem, ibidem.

potencializado por meio de antíteses que constroem os sentimentos do eu-poemático que recebera “o beijo melhor da (...) vida”: “Beijo extremo, meu prêmio e meu castigo,/ batismo e extrema-unção”, “Morreste, e o meu desejo não te olvida”⁷⁸. O beijo apenas lhe deixa “na perpétua saudade de um minuto”⁷⁹ porque foi atravessado por sua subjetividade de amoroso, que o eternizou em letra de forma.

Olavo Bilac não deixa de trabalhar estilisticamente a ambivalência entre arte e técnica, não apenas na poesia, mas também nos escritos que veicula na imprensa. Exemplo disso é o pseudônimo com que assina a coluna de crônicas onde inscreve seu texto sobre o kinetoscópio. “Fantasio” faz referência ao protagonista da peça fantástica homônima de Alfred de Musset (1810-1857). Homem desgostoso com seu tempo, observador cético da sociedade medíocre em que vive, Fantasio alimenta o desejo de realizar uma grande ação que o faça transcender o papel de pouca monta que lhe era reservado. Ao saber do falecimento do bobo da corte – que ocorre na época do consórcio da princesa Elsbeth com o ridículo príncipe de Mantova – o rapaz decide tomar seu lugar. Assim, protegido pela máscara do bobo, Fantasio sente-se livre para desfiar ao mundo suas verdades⁸⁰. O papel que assume na corte lhe permite abrir os olhos da princesa, o que culmina no cancelamento do casamento e, enfim, na reconciliação do herói consigo mesmo.

O Fantasio bilaquiano, que vitupera o invento de Edison no momento de sua apresentação no solo nacional, carrega em si o mesmo humor ácido da personagem de Musset, característica que estende para outros escritos da série: que o digam o poema dodecassílabo que ele dedica ao “Coreto de Monroe”, construção cravada no largo da Lapa recentemente derrubada pela municipalidade; ou então o setissílabo por meio do qual discorre sobre o “Bacilo Vírgula”, referência ao bacilo causador da cólera, doença que voltava a fazer vítimas na capital – ambos os textos de uma comicidade grandiloquente, coalhados de referências clássicas⁸¹. Se, como afirma

⁷⁸ BILAC, Olavo. Um beijo. In: **Obra reunida**: Tarde (1919). Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A. 1996, p. 274.

⁷⁹ Idem, ibidem.

⁸⁰ MUSSET, Alfred de. Fantasio. In: **Comédies et Proverbes**. Paris: Charpentier, Libraire – Éditeur, 1850, p. 233-274.

⁸¹ Observem-se alguns versos de ambos os poemas:

“O Coreto de Monroe” – I: “Não! não te sumirás, arapuca da Lapa,/ Amortalhada num silêncio sepulcral!/ Não! não te sumirás, inglória, assim, do mapa/ Desta gloriosa capital!// (...) Era belo o coreto!/ E, ó Monroe! a tua glória/ Fulgurava naquele esplendor de molambos:/ Pois, aos pés do coreto, a Justiça da História/ Te oferecia ditirambos.//Com Washington, – que ao ombro um mundo carregava/ Como Atlas, – a Grande Águia estrelada voou:/ E o seu voo, que a terra inteira iluminava,/ Subiu, subiu... porém passou! Cf. FANTASIO (pseud. de Olavo Bilac). Kinetoscópio. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 29 dez. 1894, p. 1.

Süssekind, Bilac afirmava desdenhar o ofício de cronista, não se pode esquecer que ele o fazia no interior das crônicas, através das vozes das personagens que encarnava. “Fantasio” torna possível ao escritor num só tempo vestir a máscara que lhe permitirá tecer livremente críticas à sociedade e demarcar na imprensa seu lugar de conhecedor da tradição literária ocidental – lugar já consolidado nos volumes de poesias que publicara.

É a partir de dentro da construção literária, enquanto personagem, que Olavo Bilac tece seu repúdio à *eternização* da mulher amada através da objetiva da câmera. Esta crônica faz emergir, de modo simbólico, a preocupação do escritor, naquela dobra de século, de delimitar claramente os espaços da arte e da técnica; de estabelecer, como papel da arte, a recriação da existência visando a sua suavização. Não poderia haver espaço para a arte no kinetoscópio, máquina que destruía o “castelo da ilusão” como se ele fora um “reles castelo de cartas”⁸². Como igualmente não haveria em certas peças teatrais nas quais sobrepujava o “naturalismo”. Bilac foi um crítico contumaz do Théâtre Libre de Antoine, quando este aportou no Brasil, em 1903. Após acompanhar aquelas produções cujo princípio era a inserção, no palco, de cenários e dramas retirados do cotidiano, o escritor questiona as pretensões artísticas do encenador. O valor do naturalismo almejado por Antoine residiria, segundo o cronista, sobretudo na forma de representação e na encenação, fraquejando no tocante ao enredo das peças, por ele consideradas um compêndio de patologias do corpo e da mente, desnudado sem qualquer pudor aos olhos do público – tal e qual um “cinematógrafo perverso”⁸³.

Por meio da crítica do teatro naturalista, Bilac explicita sua definição de cinematógrafo. Em seu quadro esquemático, caberia à arte abrir “um largo espaço para o sonho”⁸⁴; ao cinematógrafo, a cópia objetiva do mundo. O quadro frágil – dado que já naquele tempo os filmes fantásticos produzidos por homens como Georges

“Ode ao Bacillus-Virgula” – I: “Quando, com a lira ao colo,/ E o olhar aos céus erguido,/ Orfeu, filho de Apolo,/ Andava, das Piérides seguido,/ — A pantera e o leão/ Vinham de rastos escutar-lhe o canto,/ E toda a criação/ Ajoelhava-se, trêmula de espanto.../ Ah! pudesses, ouvindo,/ Estático, o meu verso,/ Adormecer sorrindo,/ Virgula da Ásia, espanto do universo,/ Deixando-nos em paz!.../ Ah! pudesse fazer a voz de um Bardo/ O que o saber não faz/ Do Doutor Castro ou do Doutor Fajardo!...”. Cf. FANTASIO (pseud. de Olavo Bilac). Kinetoscópio. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 14 dez. 1894, p. 1.

⁸² Idem, *ibidem*.

⁸³ O. B. (pseud. de Olavo Bilac). Crônica. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 5 jul. 1903. In: DIMAS, Antonio. **Bilac, o jornalista** (Vol. 1). op. cit., p. 143-5.

⁸⁴ O. B. (pseud. de Olavo Bilac). Crônica. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 26 jul. 1903.

Méliès faziam sucesso no Rio de Janeiro⁸⁵ –, apenas sofrerá real abalo um ano mais tarde, quando, em visita a Paris, o cronista toma conhecimento dos bastidores de uma fábrica de fitas: “essa máquina que se dizia destinada a apanhar em flagrante e a reproduzir fielmente a Vida em toda a sua nudez e verdade, — não passa de uma nova fábrica de pulhas, carapetões e maranhas.”⁸⁶, diz ele, reportando-se, em tom de denúncia, a uma reportagem investigativa publicada por *La Presse*. O artigo do jornal francês é, aliás, interessante por levantar, ainda na aurora do cinema, os ambíguos meandros da produção de seus objetos. Escrito pela dupla de jornalistas que se viu inopinadamente transformada em atores de cinema, detém-se nos pormenores do caso: o cartaz manuscrito requisitando “homens sérios” para “figurar na cinematografia”⁸⁷; o encontro de ambos num subúrbio parisiense, disfarçados de “irréguliers du travail”; sua contratação como figurantes da guerra russo-japonesa; e detalhes referentes à rodagem da fita, nos limites da cidade – transformados em “théâtre de la guerre”⁸⁸.

A narrativa sardônica, por meio da qual os dois jornalistas desvelam ao público os bastidores da cinematografia, fornece elementos para que se compreenda a reação do escritor brasileiro. É a tinta da ironia que ilumina detalhes daquela indústria que começava a se organizar: “Fazemos ‘teatro’...”; “teatro da guerra”; “Uma batalha para se rir”; “E os ‘artistas’?”⁸⁹. Faz-se mofa num só tempo do elenco principal, dos figurantes e das fitas, sumariamente apartados de qualquer valoração artística. O artigo apresenta prodigamente a *mise-en-scène* da fita da qual a dupla toma parte: a separação dos figurantes em membros do exército russo e japonês (e o alinhamento “instintivo” do grupo aos russos, apoiados pela França); a luta “sem misericórdia” travada, conduzida por gritos de “Avancem! Recuem! Mais! Mais! Quer fazer o favor de recuar? Quer fazer o favor de cair? Estou lhe mandando morrer.”⁹⁰. No entanto,

⁸⁵ Observem-se, neste sentido, as palavras do cronista A. A. (pseudônimo de Arthur Azevedo) acerca de certa vista apresentada no Salão “Paris no Rio” em 1899:

Entre as vistas do cinematógrafo algumas há de um cômico-fantástico e por vezes macabro, que são a alegria das crianças e mesmo das pessoas grandes.

Exibiu-se numa delas um mágico, por nome Bosco (se não me falha a memória), que fez coisas do arco da velha e deixou a perder de vista o Dr. Roberto Senior. Pois se o diabo do homem até se transformou em mulher!

Cf. A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). Palestra. **O País**, Rio de Janeiro, 6 jul. 1899, p. 1.

⁸⁶ B. (pseud. de Olavo Bilac). Registro. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 17-18 ago. 1904, p. 2.

⁸⁷ METENIER, Félix. Un Reportage Vécu: Guerriers de Cinematographe. **La Presse**, Paris, 14 jul. 1904, p. 1-2.

⁸⁸ Idem, ibidem.

⁸⁹ “On fait ‘le théâtre’...”; “théâtre de la guerre”, “Une bataille pour rire”, “— Et les ‘artistes’?”. Cf. Idem.

⁹⁰ “— Avancez! Reculez! Encore! Encore! Voulez-vous reculer? Voulez-vous tomber? Vous êtes mort, ‘que je vous dis’.” Cf. Idem.

não se atém de modo explícito no que esta descoberta implicava para a análise da indústria nascente.

Naquele momento, os cinematógrafos parisienses apresentavam larga oferta de episódios da guerra russo-japonesa, em meio a atualidades e fitas de ficção. O *Cinématographe des Grands Magasins Dufayel* os anunciava entre “mágicas de grande espetáculo” (como *Belle au Bois dormant*), “cenas históricas” (*Marie-Antoinette*) e vistas da viagem do presidente francês pela Rússia e Itália, garantindo grau análogo de “realidade” a todas as produções, graças “à imitação perfeita de todos os ruídos que dão a esses quadros a ilusão, mesmo, da vida.”⁹¹. O esforço das casas-cinematógrafos no intuito de fixar a verdade do que apresentavam era garantida por um expediente que, ao procurar reforçá-la, paradoxalmente evidenciava a impossibilidade de sua apreensão completa. Ao fim e ao cabo, o que se proporcionava era uma “ilusão” de realidade, uma realidade ficcional, portanto. Lançavam-se, aí, as bases para o prolífico desenvolvimento do cinematógrafo. Uma fita como esta da guerra russo-japonesa demonstrava como estratégias prenhes de artificialismo poderiam criar realidades profundamente convincentes. Olavo Bilac punha-se a denunciar o engodo:

Todas as vistas cinematográficas, que representam os episódios da guerra russo-japonesa, são fabricadas aqui, em Paris, num recanto da Vilette, de onde saem prontas para correr mundo e embasbacar as gentes... O gelo das estepes é algodão em rama; os rochedos são de papelão; as espadas são de folha de Flandres; as carabinas são de pau; os canhões são de zinco; e os generais, os capitães, os soldados são míseros vagabundos dos *boulevards* exteriores, ganhando dois francos por sessão *de pose*, e habilmente pintados e vestidos de modo a poder passar por súditos do Czar e do Mikado.

(...)

E assim se empulha a humanidade! Aquelas vistas, quando ficam prontas, vão por este vasto mundo causar a admiração e o espanto dos homens. Diante daquela trêmula e brilhante sucessão de quadros horripilantes, representando cargas de cavalaria, defesas de redutos, assaltos de trincheiras, escaladas de montanhas, choques de batalhões, morticínios e pavores, — as almas sensíveis se arrepiam e enternecem; e ninguém suspeita que tudo é uma farsa e que tais soldados estão praticando heroísmos... a dois

⁹¹ “Le Cinématographe des Grands Magasins Dufayel (...) détient le record de la réalité grâce à l’imitation parfaite de tous les bruits qui donnent à ses tableaux l’illusion même de la vie. Comme actualité, il défie toute concurrence et les événements importants y sont représentés parfois quelques heures après qu’ils se sont accomplis. C’est ainsi que, sans se déplacer, tous les visiteurs ont pu assister aux fêtes du couronnement d’Alphonse XIII et d’Edouard VII, au voyage du Président de la République en Russie et en Italie, du roi d’Italie en France, au Durbar de Delhi, en ce moment même aux émouvants épisodes de la guerre russo-japonaise.” Cf. LA PRESSE. Paris, 13 jul. 1904, p. 3.

As fitas referentes à guerra russo-japonesa, sensação nos cinematógrafos parisienses, eram também apresentadas na programação das casas cariocas. Observe-se, por exemplo, certo programa do “Cinematógrafo Falante Aperfeiçoado” de dezembro de 1904, no qual constavam *Emocionantes episódios da guerra russo-japonesa*. Cf. TEATRO Lírico, Cinematógrafo Falante. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 18 dez. 1904, p. 6.

francos por dia e por cabeça!⁹²

As imagens em movimento ainda uma vez são tomadas por Olavo Bilac como repositórios da realidade. E criticadas, não pelo seu suposto “objetivismo”, agora, mas pelo seu caráter postiço. Há, por parte deste Bilac de primeira hora, a incapacidade de pensar a máquina como espaço de criação de realidades outras, à maneira como faziam os palcos e a literatura. Em 1894 (e, depois, 1898), o cronista atribuíra o papel de presentificar os gestos da noiva morta ao sonho, expediente que reacenderia no sonhador o velho amor de juventude. Guardados pela máquina, repetidos *ad nauseam*, os gestos doces tornar-se-iam ridículos, a saudade converter-se-ia em riso. Sonho e cinema, elementos tomados muito em breve como contíguos, são alocados em espaços diametralmente opostos pela pena do cronista. No que toca ao fim do século, pode-se pensar em relacionar tal julgamento de valor à instabilidade das imagens kinetoscópicas e cinematográficas. Porém, minorado o tremor que prejudicava as primeiras vistas, nem assim o cronista lhes atribuiria maior relevância – a estabilidade da imagem só faria ressaltar sua vocação ao realismo cru, atestado pela “objetiva” da lente que a tomava.

O passo que deslocava o cinematógrafo da “realidade” em direção ao “sonho” era, no entanto, dado concomitantemente a este conjunto de textos. A partir pelo menos de 1900, circulava na imprensa o conceito de “cinematógrafo cerebral” – o qual, como se verá adiante, estruturará o volume *Cinematógrafo*, de João do Rio⁹³. Em textos como o da escritora e jornalista espanhola Eva Canel (*O País*) e do cronista brasileiro Zé Gira (*Gazeta de Notícias*), a máquina pensante exerce um mesmo duplo papel de reprodução da vida e de sua invenção⁹⁴. As razões que põem em moção o cinematógrafo individual aproximam-se. Canel aporta na capital em janeiro de 1900, com o objetivo de divulgar sua obra e conferenciar. A bordo do vapor “Chili”, a escritora procura calar a nostalgia construindo em sua mente uma imagem palatável de espaço. “Só no isolamento pode uma pessoa acomodar-se a seus hábitos, embora em imaginação.”⁹⁵. Chegando ao Rio de Janeiro, enxerga-o primeiro nos cenários naturais que sua imaginação projeta, oriundos de sua viagem primeva à cidade e de

⁹² B. (pseud. de Olavo Bilac). Registro. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 17-18 ago. 1904, p. 2.

⁹³ JOÃO DO RIO. **Cinematógrafo**: crônicas cariocas. Porto: Chardron, 1909. Atente-se para o capítulo 4.1. deste estudo.

⁹⁴ CANEL, Eva. Eva Canel. **O País**, Rio de Janeiro, 4 fev. 1900, p. 1; ZÉ GIRA. Bala de Estalo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 5 out. 1903, p. 3.

⁹⁵ CANEL, Eva. Eva Canel. **O País**, Rio de Janeiro, 4 fev. 1900, p. 1.

suas fantasias de mulher cosmopolita⁹⁶. Em sua capital inventada, as músicas tocadas pelos negros fazem-na recordar, por livre associação, as canções populares espanholas que aprendera quando menina. Seu Rio torna-se “uma Cuba mais formosa que a outra”. A cidade empírica importa pouco: “E eu do Rio nada sei até agora, senão que é uma cidade muito bonita; que a natureza deixou aqui tudo quanto tinha; (...) e onde, para que nada lhe falte, até dizem que faz calor e há febre amarela.”⁹⁷. A crônica, escrita no dia seguinte à chegada de Eva Canel em solo carioca, forja por meio da pena uma cidade fictícia, de ressaltado colorido pitoresco. Forja-a apoiando-se num só tempo nos fugazes “panoramas” impressos pelo “cinematógrafo cerebral”⁹⁸, nos cenários naturais que a vista enxergava e na música que embalava sua primeira noite na cidade. Fundem-se o verdadeiro, o lembrado e o puramente fictício.

Viés análogo é o tecido pela prosa de Zé Gira – um dos cronistas da longa série “Bala de Estalo” – em crônica na qual tematiza a tradicional Festa da Penha. Com a diferença de que, nela, o sono e o sonho ganham primazia à letra:

⁹⁶ Cf. Idem, *ibidem*:

Em 1874 por aqui passei como um relâmpago, num dia de lufa-lufa, tudo querendo ver, sem me fixar em coisa alguma: mocidade, falta de pesares, plenitude de ilusões, o cinematógrafo cerebral imprimindo panoramas, que rapidamente desapareciam, deixando após si, ao cabo de vinte e quatro horas, um véu pardacento, capaz de turbar olhos que o fixassem insistentemente.

Todavia, eu conservava a ideia nítida da baía e do jardim botânico. Nada mais.
(...)

Há vinte e seis horas acho-me albergada caminho das Laranjeiras, hotel Metrópole, encravado num parque, à margem de um regato, em frente a uma montanha arborizada, salpicada de *chalets*, onde se respira um ar embalsamado.

À noite cantam os grilos em volta e os vagalumes brincam de esconde-esconde num campo embaixo de minhas janelas. Ainda outra colina bordada de casinhas e que à noite parece um presepe, de onde se evolvem músicas e cantos, rezas e *cajus* de negro congo, acompanhados por alguma coisa parecida com o *danzon* ou o *candomblé*.

Todos esses ruídos, que perturbaram a placidez de minha primeira noite de Cuba (pois ninguém me tira da cabeça que estou em uma Cuba mais formosa que a outra), vieram entristecer-me, despertando-me, umas sobre outras, um punhado de saudades. Houve um momento em que acreditei ouvir a — Sentinela! alerta! das fortificações, e muito surpreendida fiquei de não haver sido despertada pelo toque de alvorada.

Ainda mais: assim como a sombra acompanha o corpo, há uma música que me persegue, que é o meu pesadelo, mas um doce pesadelo, uma tortura com mimos acariciantes, uma dor com intervalos de alívio e anestésico, um não sei quê de inexprimível, que não sei quando nasceu e há de morrer quando eu morrer.

Essa música recebeu-me aqui, como por toda a parte.

(...) recordei-me, sem esforço de memória, por uma simples associação de ideias, de uma trova que aprendi, há muito, com um bispo sul-americano que me traduzia canções quichuas:

*Como la mariposa
Tengo mi suerte,
que aquello que más ama
te da la muerte*

⁹⁷ Idem, *ibidem*.

⁹⁸ Idem.

Destroços, troféus, saudades dali, de onde as atirei, cansado, mas contente, espiam para a brancura imaculada destas tiras que pedem, exigem a prosa de uma “bala”, que tenho de estalar com os leitores desta coluna, o “Ai Jesus” da *Gazeta*, e a alminha só me pede que durma para sonhar com a Penha, para ver outra vez, exagerados, no cinematógrafo caprichoso do sonho, os quadros e os grupos, as caras felizes e as cenas pitorescas que vi, aplaudi e vivi acordado.

Que me importam as tiras? Fiquem brancas como estão, que muito melhor hão de ficar assim, sem mácula, sem o pecado original de garatujas, reproduzindo ideia que não vem, inspiração que perdi, no escuro profundo de uns cabelos que pareciam a própria noite penteada em bandós, no insondável de uns olhos claros que ainda sinto cintilando e queimando, aqui, no coração!

Ideia? Inspiração? Como, se ainda não morreu de todo no espaço azul, asfixiada por todos os outros ruídos do universo, a quadrinha do fado que a dona dos cabelos e dos olhos cantava, enquanto gemia, ao carinho de seus dedos brancos, a guitarra meiga?

“As casas de minha aldeia,

Nas terras de Portugal,

São flores de laranjeira

No verde do laranjal.”⁹⁹

Primazia que é, claro, metafórica: embora a crônica rejeite o texto impresso, é ele que preenche as tiras em branco. Zé Gira executa um exercício metalinguístico usual entre os artífices do gênero: a dedicação cotidiana à imprensa transforma o fazer cronístico em assunto privilegiado de discussão. Encena-se, aqui, o temor de que o texto escrito conspurque a cena vivida e, então, a entrega ao “cinematógrafo caprichoso do sonho” como possibilidade de revivê-la em potência. A alegria pretérita só pode ser reexperimentada plenamente através da paleta sinestésica oferecida pela imagem fugaz, feita de cor, de luz, de calor e de música. Se ironicamente é a pena que acaba mimetizando os sentimentos à baila, há nesta crônica igualmente um questionamento acerca dos limites do gênero. A distância deste texto com relação aos dois escritos por Olavo Bilac é grande. A dicotomia entre letra e cinematógrafo (que tomava a primeira como o espaço da arte e o segundo, como a cópia fiel da realidade, carente de poesia, como se o código verbal sistematizado fosse mais expressivo que a imagem tomada do instante) é rejeitada em prol de uma leitura que faça emergir o poder criador também da imagem cinematográfica, por meio da analogia entre ela e o sonho.

Como se vê, não se enceta, nesta crônica, uma análise teórica específica sobre o cinematógrafo. Naquela época de tateio, a experiência estética do cinema era

⁹⁹ ZÉ GIRA. Bala de Estalo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 5 out. 1903, p. 3.

vivenciada no interior de um amplo contexto histórico marcado pelo desenvolvimento técnico. Em texto pouco posterior, de autoria do cronista e teatrólogo popular Baptista Coelho, é a partir do camarote donde observa uma mágica que a mulher moribunda enxergará passar toda sua vida. Cinematógrafo, teatro e trem concorrem para a tessitura desses instantes derradeiros, demonstrando prodigamente como a fruição do cinema construía-se a partir de práticas outras:

Diz-se que no momento de morrer, na hora trágica da agonia, seja ela terrível, dolorosa, ansiada ou calma, lenta, suave, em um relancear d'olhos, rápido, fugaz, revê o que se vai do mundo, como em um célere perpassar de projeções cinematográficas, toda a vida gozada ou sofrida, todas as estações da sua jornada pela Vida, todo o seu passado.

Claro, nessa evocação, há quadros que mais nítidos se desenham e outros que surgem esfumados, envoltos em uma névoa, que quase nada mostra, que baralha os traços, esconde as figuras, desfigura a paisagem: são as cenas que menos vivas gravou a memória e o pensamento não muito apreendeu.

(...)

A tela farta em desenhos, fértil em assuntos vários, desenrola-se em uma galopada desabrida, como a das florestas que se veem passar pela janela de um vagão a correr doidamente, arrastado por uma locomotiva veloz. Passam, passam cenas mil... Só em uma pode deter-se um pouco mais o olhar, que já entrevê o céu, o paraíso, só em uma!... Qual será, porém, a escolhida, qual será, porém, a tela eleita para a última visão da moribunda, para a sua despedida de mundo vário?

A da infância com certeza, a dos dias benditos em que as aventuras da *Gata Borralheira* a interessavam imenso, a faziam vibrar para depois de dar [...] sonhos suavíssimos.¹⁰⁰

O cronista ficcionalizava a partir de um fato real. Dois dias antes, uma senhora morrera no Teatro Apolo enquanto assistia à “Gata Borralheira”¹⁰¹. Baptista Coelho a vê, num só tempo, espectadora e personagem de um drama particular, deflagrado pela mágica encenada. Diante da visão fraquejante da mulher, a vida se lhe desdobra como uma sucessão de imagens ora aproximadas do campo semântico do cinema (“projeções cinematográficas”), ora do teatro (“quadros”); dividindo-se as etapas da existência em “estações” empiricamente frequentáveis, como os cenários que passam pela janela numa viagem de trem. O cronista faz emergir a análoga agilidade com que, à época, os seres se movimentavam no espaço; tanto na vida quanto na arte. O lugar onde se passa a cena é palco privilegiado para que a questão tome forma: as mágicas teatrais caracterizavam-se pelas mutações no tocante não apenas aos

¹⁰⁰ BAPTISTA COELHO. O derradeiro olhar. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 ago. 1904, p. 1.

¹⁰¹ Mágica em 3 atos e 12 quadros, adaptada da produção francesa *Cendrillon* por Eduardo Garrido, célebre autor do gênero. Cf. **TEATRO Apolo**. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 ago. 1904, p. 6.

cenários, mas às personagens, a aparecerem, desaparecerem, metamorfosearem-se vertiginosamente¹⁰².

Tal elemento feérico inerente historicamente ao gênero depois definiria espetáculos como o caleidoscópio e o cinematógrafo. Baptista Coelho, anos mais tarde um notório escritor de operetas e revistas de ano, já em 1904 percebia com agudeza este estofo comum que caracterizava objetos aparentemente dessemelhantes. Aliás, os escritores mais afeitos aos gêneros teatrais de cunho popular foram aqueles que estabeleceram relação mais profícua com as imagens em movimento, nos primeiros anos do século XX. Nalguns deles se concentrará a primeira parte do subcapítulo que segue.

1.2. Da crônica sobre o cinematógrafo à crônica *cinematográfica*

1.2.1. Arthur Azevedo, Figueiredo Coimbra: o cinematógrafo visto do teatro popular.

À época da chegada do kinetoscópio no Rio de Janeiro, Arthur Azevedo e Figueiredo Coimbra eram cronistas queridos pelo público e autores de bem-sucedidas peças teatrais de cunho popular. No fim de 1894, Coimbra via sua “viagem-revista” *O Mundo da Lua* completar meio centenário no Teatro Recreio Dramático, número respeitável numa época em que as peças duravam pouco em cartaz¹⁰³. Poucos meses mais tarde, Azevedo – então o maior teatrólogo vivo – levaria à cena *O Major*, sua revista do ano de 1894.¹⁰⁴ A “revista de ano”, um dos gêneros mais populares do final do século, compõe-se de números musicais e cômicos alusivos a fatos palpitantes ocorridos ao longo do ano, amarrados frouxamente pela figura do *compère* –

¹⁰² A contar pela resenha publicada em *O País*, *A Gata Borralheira* era repleta dos ágeis e espetaculares efeitos inerentes ao gênero. O jornal coloca em relevo dois deles: “a aparição fantástica de Açucena [a Gata Borralheira] e da Fada dos Pirlampos” e “a grande apoteose *Domínio da Fada*, com infinita revoadas de borboletas luminosas.” Cf. ARTES e Artistas: Primeiras Representações. **O País**, Rio de Janeiro, 12 ago. 1904, op. cit.

¹⁰³ TEATROS E....: Mundo da Lua. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 17 dez. 1894, p. 2. Segundo Marcela Ferreira, a “viagem-revista” *O Mundo da Lua* (adaptação da revista espanhola *Madrid Petit*) foi encenada, com sucesso, a partir de 25 de setembro de 1894. Cf. **As crônicas dialogadas de Figueiredo Coimbra (1866-1899): entre o jornalismo e o teatro**. 414 p. Tese (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2009.

¹⁰⁴ *O Major*, “comédia fantástica em prosa e verso, em um prólogo, três atos e treze quadros” foi representada a partir de 3 de maio de 1895 pela companhia que ocupava o teatro Apolo. Cf. AZEVEDO, Artur. *O Major*. In: **Teatro completo de Artur Azevedo** (vol. V). Rio de Janeiro: FUNARTE, 2002, p. 141-222.

usualmente um forasteiro recém-chegado à capital que vê o dia-a-dia da cidade grande passar rapidamente defronte de seus olhos enquanto caminha por ela. Além da agilidade – conseguida por meio de mutações a se darem muitas vezes ao correr da cena –, a revista caracteriza-se pela construção de personagens-tipo ou de personagens alegóricas (que literalmente corporificam os fatos discutidos: uma moléstia, um jornal, um acontecimento social). Importava ao gênero a construção de um espetáculo dinâmico, que falasse aos ouvidos e aos olhos de um grande público, daí a preferência pela tipificação e pela espetacularização em detrimento do burilamento aprofundado de caracteres – mister do qual Figueiredo Coimbra e Arthur Azevedo desincumbiam-se com domínio invulgar.

Todavia, Coimbra e Azevedo compartilhavam não só do talento para plasmar elementos do cotidiano em espetáculos que conquistavam o público, mas também das críticas negativas dos literatos que se dignavam a avaliar tal produção popular. As verrinas eram voltadas, sobretudo, ao segundo. Arthur Azevedo era, não por acaso, o escritor que mais se batia, naquele tempo, em prol da criação de um teatro subvencionado pela municipalidade – o qual não precisasse das bilheterias para se pagar e, assim, pudesse experimentar artisticamente tendo em vistas o incremento na educação estética dos espectadores. Não percamos de vista o que esta aspiração encerra de paradoxal. Se, por um lado, o cronista/teatrólogo defendia a encenação de uma maior heterogeneidade de gêneros – inclusos os que iam à contracorrente dos gostos do público; por outro, igualmente imprimia sua anuência implícita no que tocava ao escalonamento então existente no interior da produção teatral – escalonamento que, por tomar como molde um classicismo idealizado, atribuía ao drama o posto de gênero “elevado”, situando as peças ligeiras no rés-do-chão da arte¹⁰⁵.

O papel ambíguo de Arthur Azevedo, de crítico dos gêneros que ele próprio produzia, não escapou aos olhos dos literatos seus pares, aos quais ele invariavelmente entendia dever satisfações. Não raras vezes, o escritor pontuou de *meas culpa* e explicações as crônicas que semanalmente fazia publicar na sessão “O Teatro”, do vespertino *A Notícia*. Durante a encenação de *O Major*, por exemplo, ele toma para si a censura de certo V. de Algerana, o qual, no *Diário de Notícias*, cobrara do rol de teatrólogos “um pouco mais de amor pela arte e desprendimento pelo dinheiro”, visando à escrita de “peça bem arquitetada e que discuta uma tese boa” –

¹⁰⁵ THOMASSEAU, Jean-Marie Thomasseau. *Mélodramatiques*. op. cit. p. 179-180.

em detrimento das revistas de ano, gênero que se fazia “sobre a perna”¹⁰⁶, não obstante as “facilmente cem representações”¹⁰⁷ que dava.

À análise preconceituosa do crítico anônimo, o cronista d’*A Notícia* junta um raciocínio tortuoso que em razoável medida a corrobora. Segundo Algerana, as revistas eram destituídas de qualidade artística e compostas com o único objetivo de gerar retorno financeiro. O crítico não desdobra o argumento no intuito de tornar compreensível o porquê de o público preferir a revista ao drama, tampouco explica como algo feito com desleixo tal manter-se tanto tempo em cartaz. Azevedo explicita notar a inconsistência do argumento ao constatar que muitos dos “dramalhões inverossímeis” – que seu oponente defendia – estavam longe de contribuir para a “regeneração da arte dramática”. Todavia, sua conclusão desalentada de que, quando oferecia ao público “um gênero mais elevado que o das revistas de ano”, recebera como paga unicamente “desilusões”¹⁰⁸, patenteava sua dificuldade de se afastar da opinião corrente.

A situação se repetiria de modo ainda mais enfático em 1897, quando um escritor bem reputado como Coelho Netto torna Arthur Azevedo alvo principal dessa sua crítica: “Os chamados escritores dramáticos que se impõem, ufanamente, como os sustentáculos do teatro nacional, que fazem? Revistas e mágicas, nada mais, e com tais bambochatas, aparecem disputando a coroa imortal!”¹⁰⁹. Coelho Netto considerava irreconciliáveis os dois lugares sociais ocupados pelo escritor de *O Major*: de autor popular e de imortal da Academia Brasileira de Letras. Azevedo impregna de *páthos* seu discurso de aceitação da culpa, constatando dever a tais peças “o futuro dos [...] filhinhos”¹¹⁰. A alusão à “coroa imortal” era contemporânea à fundação da Academia Brasileira de Letras. Autoincumbida da “cultura da língua e da literatura nacional”, a Academia buscava construir suas bases sobre uma tradição literária erudita¹¹¹. Não encontravam respaldo debaixo de suas arcadas os gêneros teatrais modernos, responsáveis pelo surgimento de uma cultura de massas. Azevedo

¹⁰⁶ A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). O Teatro. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 23 mai. 1895. In: AZEVEDO, Artur. **O Teatro**: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908). Org. Larissa O. Neves e Orna M. Levin. Campinas, SP: UNICAMP, 2009.

¹⁰⁷ Idem, ibidem.

¹⁰⁸ Idem.

¹⁰⁹ PELO Amor... de Deus! Publicações a pedidos. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 19 ago. 1897, p. 3.

¹¹⁰ A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). O Teatro. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 19-20 ago. 1897, p. 3.

¹¹¹ No que toca à fundação e *modus operandi* da Academia em seus primeiros tempos, conferir o trabalho cuja referência segue: RODRIGUES, José Paulo Coelho de Souza. **A dança das cadeiras**: literatura e política na Academia Brasileira de Letras (1896-1913). 2. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2003.

desde sempre vira de modo ambíguo sua produção popular. Isso só se intensificou quando o revisteiro irreverente se tornou “imortal”. É a partir desse posto peculiar que o literato pensa sobre o cinematógrafo, nos primeiros anos da difusão do invento no Brasil.

Por um lado, torna pública sua empolgação frente a produtos do *medium*. Numa “Palestra” que publica em *O País* no fim de 1897 – quando se instala na cidade o *Animatógrafo Super-Lumière* – o cronista entusiasmado convida o público a ver a “entontecedora variedade das suas fotografias”, demonstrando interesse especial pelas coloridas, “que reproduzem, com uma precisão extraordinária, as danças serpentina da Loïe Fuller, ou do diabo por ela.”¹¹² Em seus primeiros escritos sobre o cinematógrafo (1897-1903), também ele atribui ao aparelho o papel de reprodutor fiel da realidade, sem rebuços. Neste artigo, a vista da apresentação da bailarina norte-americana era ainda mais digna de atenção por ser colorida. O cronista aprofunda a questão noutra “Palestra”, publicada dois anos mais tarde, na qual comenta um conjunto de vistas recém-adquiridas pelo Salão “Paris no Rio”¹¹³.

As vistas que mais me impressionaram foram as do enterro de Félix Faure. Aquilo é como se a gente estivesse em Paris, vendo desfilar lentamente o préstito.

Também me causou extraordinária impressão a figura napoleônica de MacKinley num club de corridas. O presidente da grande República apeia-se do seu landau, sobe uma pequena escada e aparece na tribuna, com um ar muito satisfeito, ao lado de um indivíduo a quem parece dizer: “Sim, senhor, cá estou eu; vamos lá ver correr estes cavalos.”

(...)

Entretanto, causou efeito o desembarque dos passageiros de Petrópolis na ponte, não sei se da Prainha ou se de Mauá. Muitos deles eram reconhecidos pelos espectadores, que exclamavam:

— Lá vai o Dr. Arthur Alvim!

— Olha o comendador Naylor!

— Aquele é Fulano!

— Aquela é Beltrana!

Finalmente, um bom espetáculo, à falta de outro melhor.

Quando conseguirem aperfeiçoar o aparelho de modo que cesse aquela desagradável trepidação, que incomoda a vista, e possam colorir as fotografias, o cinematógrafo será uma reprodução maravilhosamente exata da vida dos homens e das coisas.¹¹⁴

¹¹² A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). Palestra. **O País**, Rio de Janeiro, 24 dez. 1897, p. 1.

¹¹³ Arthur Azevedo esteve presente na segunda das duas projeções que o Salão “Paris no Rio” (de propriedade de Paschoal Segreto, segundo Vicente Araújo) dedicara aos representantes da imprensa. Ocorrido em 3 de julho de 1899, o evento contou com a apresentação de 60 vistas. Cf. A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). Palestra. **O País**, Rio de Janeiro, 6 jul. 1899, p. 1; ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro**. op. cit., p. 114-5.

¹¹⁴ A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). Palestra. **O País**, Rio de Janeiro, 6 jul. 1899, p. 1.

André Bazin historiciza a busca dos estudiosos, ao longo dos séculos, por um aparelho que representasse integralmente a realidade: sua cor, som e relevo¹¹⁵. O cinematógrafo, com sua inerente *objetividade*, era um passo decisivo nessa direção. O Arthur Azevedo autor e crítico de teatro, que não raras vezes explicitava o desejo de que suas crônicas contribuíssem com os futuros historiadores desta arte, atribui valor ao cinematógrafo por sua possibilidade de eternizar o presente, tornando-o conhecido das gerações contemporâneas e futuras. Em folhetim da série cronística “O Teatro” escrito em 1901, o cronista novamente alude a esse viés quando analisa a representação da comédia de Giacosa *Come le foglie*, levada ao palco pela companhia italiana Clara de la Guardia. Seu veemente elogio ao desempenho das personagens principais, e sugestão de ligeiras alterações no elenco de apoio, culminam na proposta de se que conservasse sua almejada representação “para todo o sempre, por meio de um cinematógrafo e de um fonógrafo”¹¹⁶.

Todavia, os louvores que tece à técnica convivem com o seu olhar de literato preocupado com a dita “regeneração da arte dramática nacional”. E então, ora o cinematógrafo é agrupado no rol dos espetáculos destituídos de qualidades que só faziam cooperar para a corrupção do gosto do público (“parece que o publico riu a valer com os *Três Coiós*, no Lucinda, com *Coralý & C.*, no Apolo, e até com a vida de Cristo em cinematógrafo, no S. Pedro. Ainda bem.”¹¹⁷); ora é tomado como uma despreziosa brincadeira destinada às crianças. Porém, mesmo o olhar detrator não consegue esconder o encanto que o invento motiva. Se da série “O Teatro” emerge o lugar ambíguo que o cronista ocupava na sociedade, ela também sublinha que lado do embate ele escolheu. Teatrólogo popular de formação – que se envolvia em todos os estágios da produção teatral, da escrita à escolha do elenco; passando à defesa pública deste, caso o considerasse vítima dos vilipêndios da crítica –, Azevedo não deixava de expressar seu entusiasmo pela vivacidade que emanava das peças fantásticas, operetas, dos espetáculos de variedades e das demais produções ligeiras apresentadas na capital. Por isso, até 1903 – quando o cinematógrafo era um divertimento ainda esporádico na capital – o *medium* é tomado pelo cronista como um natural continuador daquela tradição. Exemplo disso é sua análise da exibição da fita fantástica *Viagem à lua* (de Georges Méliès) – apresentada no Rio, em 1903, pela

¹¹⁵ BAZIN, André. O mito do cinema total. In: **Ensaio**s. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, p. 29.

¹¹⁶ A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). O Teatro. A Notícia, Rio de Janeiro, 12 set. 1901. In: AZEVEDO, Artur. **O Teatro**: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908). op. cit.

¹¹⁷ Idem, ibidem, 23 mai. 1901.

companhia japonesa de variedades Kudara –, texto no qual o cronista constrói uma paulatina aproximação entre si e os pequenos que animadamente convida a prestigiar o grupo:

Na segunda parte do espetáculo figurou um cinematógrafo com fotografias coloridas, talvez o mais perfeito que ainda se viu nesta capital. O engenhoso aparelho exibiu uma interessante pantomima fantástica, intitulada *Viagem à lua*, inspirada no romance de Julio Verne. Conto que essa pantomima, inventada e composta com uma fantasia admirável, leve ao São Pedro todas as crianças do Rio de Janeiro.

O quadro representando a lua no espaço, figurada por uma cara risonha e gaiata, que aumenta progressivamente à medida que se aproxima do espectador, é de um grande efeito cômico. Não há quem resista à careta da lua quando um obus, levando no bojo meia dúzia de astrônomos, penetra e fica encravado num dos olhos daquela cara. Tem, realmente, muita graça.¹¹⁸

Arthur Azevedo destaca da fita *Viagem à lua* – quase toda composta por planos gerais, que simulam a visão do espectador teatral – uma cena especificamente cinematográfica: a aproximação do satélite, enquadrado por fim num primeiro plano que dá destaque ao seu sorriso maroto e à cápsula dos cientistas que nele aterrissa¹¹⁹. O sentimento de hilaridade que teria dominado o cronista diante da cena dá pistas importantes para a análise da fruição do invento nos primeiros tempos: observa-se, aqui, um incipiente deslocamento do crítico, de seu lugar de espectador de teatro para espectador de cinema. A percepção – ainda que intuitiva – da técnica aproxima o cronista de seu colega teatrólogo Figueiredo Coimbra.

Em 1897, quando se instalou na Rua do Ouvidor o *Animatógrafo Super-Lumière*, Coimbra assinava n’A *Notícia* a série cronística “Diálogos”, que compunha flagrantes de conversas travadas pela cidade. Seus textos ligeiros, *in media res*, elaborados quase que unicamente por meio das trocas de turnos entre dois falantes, construíam um vasto e dinâmico panorama da sociedade carioca dos últimos anos do XIX. Neles, o cronista desdobrava sua faceta de autor de peças populares: ao dar preferência às personagens-tipo ou alegóricas, aos diálogos ágeis e à reflexão bem-humorada sobre assuntos em voga na sociedade. Seu “Diálogo” sobre o referido cinematógrafo, além de nos fornecer exemplo claro de seu fazer artístico, espanta

¹¹⁸ Idem, *ibidem*, 9 abr. 1903.

A contar pelo que se publica na imprensa da época, *Viagem à lua* fez longa carreira no Rio de Janeiro. Concomitante à sua apresentação no S. Pedro de Alcântara, a fita foi apresentada no teatro do Parque Fluminense (em 11 abr. 1903), migrando, em seguida, para o cinematógrafo do Parque, destacada em meio a outras vistas juntamente a *Joana D’Arc*, classificadas ambas como “esplendidas mágicas coloridas”. No fim do ano seguinte, a empresa E. Hervet a insere no programa do cinematógrafo que apresentava no Teatro Lírico. Cf. TEATROS E...: Parque Fluminense. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 13 abr. 1903, p. 2; PARQUE Fluminense. **O País**, Rio de Janeiro, 27 abr. 1903, p. 4; TEATRO Lírico. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 18 dez. 1904, p. 6.

¹¹⁹ Plano realizado a partir do deslocamento do objeto, não da câmera – que, nesta época, ainda permanecia no tripé.

pela perspicácia com que encena as reflexões que o aparelho motivava naquele momento – e ainda motivaria nas próximas décadas. Nele, Bibi e seu acompanhante conversam enquanto assistem a uma sessão do *Animatógrafo*¹²⁰.

À medida que se sucedem as vistas, o casal recupera as referências que a imprensa fazia ao cinematógrafo. A crônica executa um duplo movimento. O fascínio que as imagens em movimento exerciam no público convive com uma visão reflexiva sobre o aparelho, que evoca num só tempo a *realidade* do que se vê e a técnica que o torna possível o objeto visto. Cito abaixo um excerto do texto – longo, no entanto, fundamental para a análise que se seguirá.

- Muito divertido o tal aparelho. Senta-se a gente numa cadeira e sem se mexer pode apreciar as cinco partes do mundo.
- Viste bem essa rua de Londres?
- Vi! É uma fotografia. Mas notei pouca animação, apesar das carruagens.
- Havia mais povo do outro lado.
- Que lado?
- O lado que se não via.
- Eu tinha desejo de ir lá, quando de repente a rua acabou.
- Foi um relâmpago, mas bastou, filhinha, para se poder calcular o que é Londres. Uma grande cidade, uma cidade enorme...
- (...)
- Agora presta atenção que vamos ver *Um idílio*. Oh! como é lindo!
- É uma cena de amor, mas eles não dizem nada.
- Um romance sem palavras.
- Agora beijam-se!
- Quando eu digo que é sugestivo...
- Serão marido e mulher?
- Qual história! Não vês que é uma cena de amor?
- O que eu te digo é que isto faz uma impressão...
- Uma impressão nova, hein?
- É maravilhoso este invento, que consegue tornar o amor ainda mais belo.
- O progresso ao serviço da poesia, que lhe suaviza as asperezas! Vamos agora apreciar o serviço de salvação num incêndio.
- Lá está um bombeiro trepado numa escada. As labaredas envolvem-no... que labaredas! Aquele homem corre um perigo...
- Lá salvou ele uma moça!
- É verdade: carregou-a como se fosse uma pena e passou-a adiante...
- Como se fosse o papelão.

¹²⁰ O Animatógrafo Super-Lumière instalara-se no Salão “Paris no Rio” (n. 141 da rua do Ouvidor) no mês de setembro de 1897. Cf. TEATROS. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 12-13 dez. 1897, p. 3. Sobre a crônica de Figueiredo Coimbra. Cf. F. C. (pseud. de Figueiredo Coimbra). Diálogos. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 1897, p. 1. Agradeço Marcela Ferreira pela indicação do texto.

- Volta o rosto, sacode a cabeça... Por quê?
- Porque tem as barbas chamuscadas.
- Que calor! Vamo-nos embora?
- Espera! Falta ainda o bailado. Olha! Três lindas raparigas.
- Descaradas! Como saracoteiam e levantam as saias!
- É altamente sugestivo!
- Que piruetas! E dizer que isto é uma fotografia?
- Perfeitíssima.
- Como o sabes?
- Ora! Vê-se.
- Vamo-nos embora.
- Então, que tal, Bibi, o *Animatógrafo Super-Lumière*?
- Mesmo como aparelho, acho-o muito ao vivo.¹²¹

O *diálogo* é deflagrado desde os assentos da plateia de um espetáculo popular, lugar bem conhecido pelo seu autor. Constrói-se, como os demais textos da série, segundo a estrutura do sainete: peça teatral espanhola curta e alegre da qual toma parte um número restrito de personagens¹²². O escritor apreende seu objeto de análise a partir da base que sustenta todo o seu percurso literário. Figueiredo Coimbra foi fundamentalmente um artista popular. Mais ainda que Arthur Azevedo, e sintomático é o fato de a Academia à qual pertencia seu colega de imprensa ter lhe fechado as portas, uma vez que ele não fizera imprimir sequer uma obra sua. Sua visada ao cinematógrafo emerge de seu conhecimento dos bastidores do teatro de revista e espetáculos congêneres, feitos de quadros ágeis e de encenação aparatosa. A faceta cenográfica do cinematógrafo – e logo, seu caráter convencional, seu realismo forjado – é destacada par a par com a sensação de realidade que emerge dele: Na vista do resgate, o bombeiro dava claras mostras de que carregava um manequim; a rua de Londres era muito menos animada do que prometia o *Animatógrafo*. Todavia, que vida pululava da “fotografia” das três raparigas dançarinas...

As personagens criadas por Figueiredo Coimbra circulam entre dois modos de fruição diferentes, mimetizando o lugar ambivalente ocupado pelo espectador de cinematógrafo do final do século XIX. O *desânimo* de certas fotografias animadas configura, ao mesmo tempo, uma crítica ao aparelho – tecida por um escritor com larga experiência no movimentado teatro alegre – e a percepção embrionária de que a

¹²¹ F. C. (pseud. de Figueiredo Coimbra). Diálogos. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 1897, p. 1.

¹²² PAVIS, Patrice (Ed.). **Dicionário de teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira, 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 349.

máquina criava objetos dotados de uma dinâmica própria. Não por acaso, tal sensação manifesta-se, nas personagens da crônica, após a assistência das vistas tomadas nas ruas. Londres surge fugaz; rapidamente desaparece: “— Eu tinha desejo de ir lá, quando de repente a rua acabou.”/ “— Havia mais povo do (...) lado que se não via.”¹²³. O deslizar de pessoas e objetos de dentro para fora da tela torna o espectador consciente do espaço que não vê, algo apenas possível com o advento do cinema, já que, no teatro, a ação se concentra toda no palco. Tomadas no calor dos acontecimentos, tais fatias de vida porejavam verdade. No entanto, o caráter fragmentário das vistas e a descontinuidade que caracterizava o espetáculo geravam nas personagens da crônica não apenas fascínio, mas também frustração.

Pelo viés do humor, o cronista discute com argúcia questões contemporâneas ao nascimento do cinematógrafo. As imagens em movimento davam o último passo em direção ao realismo, tornando possível ao espectador acessar um conjunto de eventos dissociados da experiência real. O cronista ironiza a sensação de presença empírica no palco do evento oriunda das vistas – sensação à qual Arthur Azevedo aludiria explicitamente em 1899, ao comentar a vista do enterro de Félix Faure¹²⁴. Por meio da pena de Figueiredo Coimbra, o acesso às “cinco partes do mundo” permitido pelo aparelho – anunciavam-se, então, vistas tomadas ao redor do globo¹²⁵ – era caracterizado pela ausência. Às vistas faltava animação, faltava uma apresentação do conjunto cênico, faltava um maior aprofundamento dos objetos retratados. Em suma, faltava aquilo que caracterizava o teatro.

As personagens deste diálogo assistem a um espetáculo do cinema de atrações: sucessivamente veem uma rua londrina, um casal enamorado, um resgate, um bailado; vistas que nenhuma relação estabeleciam umas com as outras. Ao reproduzir um esforço comum aos cronistas de seu tempo, de traduzir as vistas nos mínimos detalhes, por meio da linguagem verbal, o cronista faz igualmente emergir a ausência

¹²³ Idem, *ibidem*.

¹²⁴ “As vistas que mais me impressionaram foram as do enterro de Félix Faure. Aquilo é como se a gente estivesse em Paris, vendo desfilar lentamente o préstito.” Cf. A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). Palestra. **O País**, Rio de Janeiro, 6 jul. 1899, p. 1.

¹²⁵ A contar pelo longo programa da exibição do Animatógrafo Super-Lumière dedicada à imprensa (22 dez. 1897), o aparelho apresentava vistas das mais variadas partes do mundo; sobretudo da Europa, mas também da América do Norte. Eis algumas das vistas anunciadas: *Dança característica de uma menina*, em Barcelona; *Passagem de artilharia na rua Humberto 1º*, em Turim; *Polícia que recolhe ao quartel*, em New York; *Jogador de faca*, em Barcelona; *Passeio na praça Colonna em dia de festa*, em Roma; *Bondes elétricos*, em Londres; *Montanha russa*, em Bordeaux; *Lavadeiras*, em Madrid; *Caça aos touros*, em Sevilha; *Carga de cavalaria*, em Milão; *Dança de uma coquette francesa*; *Uma parada militar*, em New York; *Avenida*, em Londres; *Dança tarantela*, em Regio (Calábria); *Praça de Carlos Felice*, em Gênova. Cf. **TEATROS. A Notícia**, Rio de Janeiro, 22-23 dez. 1897, p. 2.

de elos coesivos a ligarem-nas. Quem procura construir esses elos – e, portanto, diluir o caráter descontínuo do espetáculo – é a crônica. Figueiredo Coimbra reproduz, neste diálogo, a passagem veloz das vistas pela tela de projeção. Esta espécie de *cinematógrafo literário* que ele engendra nasce num espaço *suis generis*, no entremeio da escrita e da cinematografia.

Porque brota no seio de uma tradição literária profundamente influenciada pelo teatro, não pode abdicar da estrutura convencional da peça bem-feita, atenta ao desenrolar progressivo dos motivos da ação. Daí à apresentação das vistas se somarem comentários que sublinhem o que há nelas de ridículo, postiço, “maravilhoso” ou comovente. Insiste-se no teatro, na literatura, na letra de forma, enfim, como forma de se enfrentar o turbilhão de imagens que invadia a capital. Esta literatura afeita à narratividade, devotada mais ao assunto em pauta que à estrutura por meio da qual ele é engendrado, será uma constante na produção cronística a respeito do cinematógrafo publicada no Rio de Janeiro no período que este estudo abrange. Quem inaugurou o exercício foi Elvira Gama, mesmo tendo ela sido a primeira dentre os “homens de letras” (passe-se o rótulo paradoxal, fruto de uma época em que poucas mulheres aventuravam-se no manejar da pena) a arquitetar uma escrita “cinematográfica” – “kinetoscópica”, aliás, já que falamos dos primórdios do *medium*.

1.2.2. Elvira Gama: O “Kinetoscópio” literário de Edisonina.

Elvira Gama é um objeto de pesquisa deveras curioso. Mulher escritora, numa época de flagrante machismo. Poetisa, sim, o que a perdoava diante de seus pares literatos. No entanto, também humorista, colaboradora da sessão esportiva de jornais cariocas entre novembro de 1892 e agosto de 1894 – a viuvez repentina e a maternidade a obrigaram ao labor cotidiano oriundo da necessidade de ganhar a vida. Este subcapítulo centra-se em sua série cronística posterior, “Kinetoscópio”, publicada no *Jornal do Brasil* entre dezembro de 1894 e junho de 1895, contemporânea à chegada das primeiras imagens em movimento na capital. Todavia, atentar-se igualmente à sua produção poética e em especial à ligeira, semeada pelas folhas de fins do XIX, tão fugidia quanto esta autora hoje quase desconhecida; os juízos críticos tecidos na época à obra de Gama – sobretudo à sua faceta popular –

nos fornecem elementos para que antevejamos o olhar enviesado dos literatos ao gênero cronístico.

No periodismo carioca, Elvira Gama foi primeiro Sinhá Miquelina, sitiante de Benfca cujas correspondências eram publicadas em meio à crônica esportiva – eminentemente masculina – dos jornais *O Tempo* e *O País*. Difícil é estabelecer-se ao certo o crivo temporal. Gama possivelmente também é D. Consta Boato, a “sportswoman” do *País* a quem certo crítico da casa defendera em detrimento de Sinhá Miquelina. *O Tempo* bate-se pela nova colaboradora que, no entanto, prefere deixá-lo em favor do concorrente, passando a se relacionar literariamente com a “opositora” – de quem, aliás, se diz prima...¹²⁶ Da estratégia arrevesada – de difícil compreensão do leitor contemporâneo, mas bem conhecida daqueles que se debruçam sobre a crônica dos oitocentos –, Arthur Azevedo trata, pela chave cômica, no conto “A Polêmica”: Compelido pela necessidade de amear uns “cobres”, raros desde que perdera o posto de redator numa folha diária, Romualdo aceita redigir o artigo com que o colega Saraiva replicaria a descompostura que lhe pregara um amigo comum. Contratado também pelo tal outro amigo, Romualdo se vê na insólita situação de polemizar consigo mesmo, nos nomes dos dois homens para quem se fez de *ghost-writer*¹²⁷.

A prosa irônica de Azevedo desvela a maquinaria da imprensa, no seio da qual se ombreavam o assunto forjado e o fato empírico; o pseudônimo funcionando mais como instância literária legitimadora de discursos do que como esconderijo aos autores “reais”. O caráter semifactual do veículo, resvalado ainda para as narrativas túrgidas nas quais a nota policial ganhava contornos melodramáticos, é prodigamente aproveitado por Elvira Gama: nas correspondências de Sinhá Miquelina, mas, sobretudo, no “Kinetoscópio”. Ao ingressar no *Jornal do Brasil*, em dezembro de 1894, a “senhora já muito conhecida no mundo das letras e que mal esconde seu nome sob o pseudônimo de Edisonina” era, como se apercebe, acolhida com entusiasmo¹²⁸. A jovem senhora devia sua notoriedade à crônica. Sua produção autônoma de contos e poemas viria a lume especialmente a partir de maio de 1895,

¹²⁶ A crônica esportiva de Sinhá Miquelina sai n’*O Tempo* e n’*O País*, *grosso modo*, de novembro a dezembro de 1892, e de janeiro de 1893 a agosto 1894, respectivamente. Conferir, por exemplo: SINHÁ Miquelina. Sport. **O Tempo**, Rio de Janeiro, 26 nov. 1892, p. 2; Sport. **O País**, Rio de Janeiro, 11 jan. 1893, p. 2; SINHÁ Miquelina. Sport. **O País**, Rio de Janeiro, 25 mar. 1893, p. 2.

¹²⁷ AZEVEDO, Artur. **Contos cariocas**. Prefácio de Humberto de Campos. Apresentação da primeira edição de José de Paula Ramos Júnior. São Paulo: Com-Arte; Editora da Universidade de São Paulo, 2011 [1928], p. 21-29.

¹²⁸ NOTICIÁRIO. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 24 dez. 1894, p. 1.

quando a publicação do “Kinetoscópio” já escasseava, e seu primeiro livro de poemas apenas sairia do prelo em meados de 1896¹²⁹. No chão a chão da imprensa diária, Elvira Gama não apenas adquiriu notoriedade como aguçou a escrita, aberta a searas mais fartas do que as proporcionadas pela literatura feminina de seu tempo. Prova incontestável disso é a série cronística “Kinetoscópio”.

Cedo Edisonina justifica o nome dado à prole. Após remeter-se ao recente folhetim no qual o tragicômico Fantasio chamara Edison de “criminoso de lesa-poesia”¹³⁰, por preferir o registro objetivo da realidade em detrimento de sua construção literária, a versão feminina do inventor justifica:

eu, sugestivamente arrastada pelo desejo de brindar os leitores (e sobretudo as leitoras) do *Jornal do Brasil* com mais uma sessão de alegre passatempo, inventei também, plagiando o industrioso yankee, o *Kinetoscópio* literário, cujo aparelho será movido pela eletricidade de minha imaginação travessa!¹³¹

A cronista propõe-se a trilhar caminho inverso do palmilhado por Fantasio: ao invés de desdenhar do registro kinetoscópico do dia-a-dia, adota-o como matéria-prima de seu fazer literário. Edisonina procura glosar o espetáculo visual por meio da pena. Antes que se analise como isto se dá, atentemos para a materialidade do espetáculo em questão: O kinetoscópio consistia numa câmara individual na qual o movimento era reproduzido por meio da sucessão rápida de fotogramas. Embora comportasse os mecanismos essenciais do projetor cinematográfico, o aparelho diferenciava-se daquele com que os Lumière fariam fama a partir de meados de 1895 ao exibir, em tamanho diminuto, imagens que seriam acessadas por visores acoplados à câmara.

O afetado desespero de Fantasio acena para uma gama de sentidos aos quais se é preciso atentar. Perpetuados pela máquina e incessantemente repetidos, os gestos da mulher amada acabariam incitando no apaixonado o riso – afirmava o cronista, a quem o registro fotográfico eliminava do mundo a poesia. A personagem de Bilac porta as vestimentas do Fantasio primordial de Musset, atualizando a grita contra o vilipêndio da cultura que o outro proferia. O imbricamento entre técnica e arte que tece Fantasio entrevê a futura relevância das imagens em movimento, capazes de

¹²⁹ GAMA, Elvira. **Minh’Alma**. Prefácio de Coelho Netto. Rio de Janeiro: Typ. Leuzinger, 1896.

Para a nota referente à publicação do livro de poemas, e exemplos da poesia e da prosa de Elvira Gama, cf. respectivamente JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 22 ago. 1896, p. 1; GAMA, Elvira. Bom dia! **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 out. 1895, p. 1; GAMA, Elvira. Morta!!! **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 mai. 1895, p. 1.

¹³⁰ FANTASIO (pseud. de Olavo Bilac). Kinetoscópio. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 17 dez. 1894, p. 1.

¹³¹ EDISONINA (pseud. de Elvira Gama). Kinetoscópio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 dez. 1894, p. 1.

abalar os alicerces da literatura. Daí a ironia com que, por meio do discurso, o cronista apequena o invento, conferindo-lhe o talhe das imagens que ele veicula. Já Edisonina prefere usar as limitações em seu benefício. Explicitamente desdenha da arte “nobre”, rotulando sua sessão de “alegre passatempo”: é plágio do invento mecânico, a imprimir a eletricidade em letra de forma¹³². A cronista submete aos seus objetos redução análoga à imposta pela máquina às suas imagens em movimento. Como os cronistas de seu tempo, nutre-se do noticiário para dele extrair resultados que, embora soem por vezes canhestros, são preciosos para que observemos como se teceram os primeiros exercícios de apropriação da dinâmica maquina no campo literário.

Atentemos primeiro para o caráter compósito da série. O “Kinetoscópio” compõe-se de vinte textos publicados (especialmente) na primeira página do *Jornal do Brasil*, entre 23 de dezembro de 1894 e 23 de junho de 1895¹³³. Antecede parte das crônicas uma litografia alusiva à dança serpentina de Loïe Fuller, vista célebre tomada por Edison, exibida no Rio de Janeiro logo que se inicia a exploração comercial do invento. A gravura é substituída em meados da série por outra, de personagem alusiva ao carnaval – era época do festejo – e, na crônica subsequente, pela litografia da letra que abre o texto da crônica, adornada¹³⁴. Utiliza-se a gravura como elemento componente na construção de sentido, característica da imprensa ilustrada que se estendeu não apenas para o jornalismo diário como também para o romance folhetinesco impresso em brochura¹³⁵.

O texto que segue a gravura adquire um caráter fragmentário que, embora pague tributo à crônica da época (a alinhar um feixe de fatos de periodicidade variada), sofre sensível influência do teatro ligeiro, caríssimo dos espectadores

¹³² Observem-se também: “— E esta casa que fique por varrer. Não estou para envelhecer de tanto trabalhar. Basta para o meu tormento ter a espinhosa e elétrica tarefa de guiar o kinetoscópio literário sem causar desastres!”; “Fingir-me-ei pequeninha assim deste tamanho, olhem! (*) e gritarei daqui: — *Você é couve repolhuda! Eu sou mininita! Tá! Bem fé!* Assim a bondosa colega dirá: — Que graça! Tão pequeninha, coitadinha! Não fico zangada, não, mas é o mesmo!”. Cf. respectivamente EDISONINA (pseud. de Elvira Gama). Kinetoscópio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 abr. 1895, p. 1; EDISONINA. op. cit., 28 abr. 1895, p. 1.

¹³³ Cf. JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 23 dez. 1894; 1 jan. 1895; 13 jan. 1895; 20 jan. 1895; 3 fev. 1895; 17 fev. 1895; 24 fev. 1895; 3 mar. 1895; 10 mar. 1895; 24 mar. 1895; 31 mar. 1895; 7 abr. 1895; 14 abr. 1895; 21 abr. 1895; 28 abr. 1895; 5 mai. 1895; 26 mai. 1895; 2 jun. 1895; 16 jun. 1895; 23 jun. 1895.

¹³⁴ Cf. respectivamente EDISONINA (pseud. de Elvira Gama). Kinetoscópio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 3 mar. 1895, p. 1 e EDISONINA. op. cit., 10 mar. 1895, p. 1.

¹³⁵ Em *Mélodramatiques* (2009), Jean Marie Thomasseau fala com propriedade sobre a grande relevância das imagens nos romances folhetinescos impressos no XIX (observe-se sobretudo sua análise de *Ruy Blas*, obra de 1900 de Alfred Sirven e Alphonse Siégl). Cf. THOMASSEAU, Jean-Marie. **Mélodramatiques**. op. cit.

daquele tempo: observe-se, neste sentido, as personagens alegóricas e a escritura de “chapas” curtas que funcionam à guisa da cena teatral, inclusive no que toca ao seu caráter dialógico. Nessas cenas, gêneros teatrais dão braços aos dispositivos ópticos que culminaram nesta invenção de Edison sobre a qual Edisonina se debruça: de um lado, o teatro de revista, o *vaudeville*, a pantomima, o teatro de guinhol. D’outro, o zootrópio, o praxinoscópio e o próprio kinetoscópio; a fomentarem no espectador a imersão nas cenas representadas, como que um “olhar pelo buraco da fechadura”: “Espíemos”¹³⁶, é a assertiva com que a cronista convida o público a mergulhar na cena.

A arte dá mãos à técnica. Uma onomatopeia glosa o ruído do rolo de celuloide a correr pelo projetor: “Drum-trum-trum — luz!”. As três “chapas” do primeiro folhetim desenrolam o litígio entre *O País* e a *Gazeta de Notícias*. Ele, “pálido, franzino”, “furioso”; ela, “mulher pachorrenta” que “responde a tudo com um muxoxo”¹³⁷. O teatro de guinhol comparece como referência marcante. O pomo da discórdia do casal é o *cholera morbus*, também conhecido como “comma bacillus”/“bacilo vírgula”, personagem notória na imprensa naqueles dias. O litígio teatraliza um fato real. Os jornais cariocas *O País* e *Gazeta de Notícias* travavam no momento uma polêmica a respeito da recente disseminação da cólera pelo país: *O País* defendendo medidas visando ao refreamento da doença; a *Gazeta* recusando-se a acreditar na possibilidade de uma epidemia.¹³⁸

Abaixo, um excerto do primeiro Kinetoscópio, pródigo para que analisemos como se estrutura a série. Observe-se que a metalinguagem comparece nele em diversos níveis: na reflexão sobre a *mise-en-scène* jornalística (o fato de “Sr^a Discussão” – a Polêmica – fomentar o interesse do público pelas folhas participantes do litígio); no debate que a personagem alegórica da *Gazeta* trava com o “maestro”

¹³⁶ Cf., por exemplo, EDISONINA (pseud. de Elvira Gama). Kinetoscópio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 dez. 1894, p. 1.

¹³⁷ Idem, ibidem.

¹³⁸ *O País* se alinhava aos pareceres de duas eminentes figuras da medicina da capital, Drs. Francisco de Castro e Chapot Prevost, responsáveis pelas análises clínicas que teriam determinado a localização do bacilo entre habitantes da região Norte. No intuito de frear o avanço da doença, o governo tomou medidas incisivas. A *Gazeta* voltou críticas ferrenhas em especial à interrupção no tráfego da Central do Brasil, medida que, ao impedir a entrada na capital de indivíduos oriundos da região Norte, acabava igualmente dificultando a circulação de bens alimentícios, gerando escassez de produtos e aumento de preços. Em artigo intitulado “A Fome”, a *Gazeta* considerava a doença um “fantasma criado em imaginações ardentes”. *O País* defende-se das invectivas da folha, apoiando os médicos em questão e o conjunto de medidas levadas a cabo pelo governo no intuito de sustar a circulação da doença. Cf. A FOME. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 21 dez. 1894, p. 1; A EPIDEMIA. **Gazeta de Notícias**, idem, ibidem; O CÓLERA. **O País**, Rio de Janeiro, 22 dez. 1894, p. 1 e 2.

presente num suposto fosso da orquestra do kinetoscópio – intervenção que rompe com a ilusão cênica, à moda do teatro ligeiro daquele tempo.

Chapa 2ª – Drum-trum-trum – luz! – Que barulhada! Uma turma de bacteriologistas entra arrastando um cadáver! *O País* olha para a *Gazeta* satisfeito como quem diz: – Então há cólera ou não há? Fui eu quem venceu!

A *Gazeta* receosa procura reconhecer a identidade da vítima da cruel epidemia; a falecida é a Srª Discussão!

(...)

– Chapa 3ª.

Drum-trum-trum-luz!

– Que idílio!! Olhem, a *Gazeta* aos abraços com *O País*, que desaforo!

O País emocionado segreda à sua colega: Minha gorduchinha, porque hás de estar sempre em contradição comigo que te quero tanto?!

– A *Gazeta*, em languidez astuciosa, fazendo-lhe uma carícia, murmura: Tudo quanto faço é em proveito nosso, conheço mais as astúcias do jornalismo do que tu, meu baianinho, se estivéssemos sempre de acordo não teríamos reclames! (...) Sabes o que mais, minha feiticeira, deixemos a vírgula nas entranhas dos defuntos, e gozemos as doçuras da nossa confraternidade!” (gritando para dentro): olá, seu maestro mentiroso, toque a valsa da reconciliação, quero dançá-la com a minha neném predileta.

– Como dançam! No rodameio da valsa não perca *O País* outra vez a... tramontana!¹³⁹

A máquina de Edisonina opera a triangulação entre teatro, cinema e crônica. Veicula os temas cotidianos a partir de premissas caras ao gênero cronístico – a construção literária de uma personagem coesa, distinta da escritora que a concebe, a encetar, com seus pares da imprensa, uma relação situada no limite entre a ficção e a realidade. Fá-lo, todavia, desde o interior de um *medium* cuja marca primordial é a heterogeneidade, o kinetoscópio – reproduzidor de imagens em movimento oriundas de outras produções artísticas, em especial do teatro ligeiro, onde igualmente imperava a movimentação, a mistura anárquica entre representação dramática e música, a aguda crítica social. Os rodopios do *País* e da *Gazeta* remetem de uma só vez à ilustração que abre a série¹⁴⁰ e à *Dança Serpentina* de Loïe Fuller, registro kinetoscópico do bem sucedido número teatral da dançarina norte-americana. A materialidade das imagens kinetoscópicas comparece na tessitura da crônica, glosada em forma de texto. Ao reduzir de tamanho, a Loïe tomada pela máquina e recriada por Edisonina vê ampliado o seu potencial crítico. Pelo viés do humor guinholesco, Elvira Gama desnuda a maquinaria da imprensa (utilizando-se, para isso, do próprio suporte jornalístico, o que multiplica a verve crítica).

¹³⁹ EDISONINA (pseud. de Elvira Gama). Kinetoscópio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 dez. 1894, p. 1.

¹⁴⁰ Conferir o volume anexo, p. 23.

No próximo folhetim, uma sequência de “chapas” encena um litígio travado entre Cosme, Lulu, Marial e A. A. Nova imersão no contexto histórico é necessária. Cosme Peixoto (Carlos de Laet, do *Jornal do Brasil*), Lulu Sênior (Ferreira de Araújo, d'A *Notícia*), Marial (Mário de Alencar, da *Gazeta de Notícias*) e A. A. (Arthur Azevedo, d'O *País*) batiam-se na imprensa, naqueles dias, a propósito da estátua recém-inaugurada do general Osório, criada por Rodolpho Bernardelli. Cosme Peixoto, crítico contumaz da obra de Bernardelli, aproveita a definição de “bibelot”, que A. A. dá incautamente à estátua de seu dileto colega escultor, para desmerecer o valor artístico da obra. Diz ele: “*Bibelot* é um bonequinho fútil e sem valor. Não se trata do tamanho, mas do mérito artístico do objeto (...). O escritor da *Palestra* (...) empregou muito bem o termo: a estátua de Osório é um *bibelot* amplificado.”¹⁴¹

O tema das cenas criadas por Edisonina e sua linha de argumentação são depreendidos de textos cronísticos publicados na imprensa pelos aludidos participantes do embate. Cosme abre a segunda chapa do Kinetoscópio disfarçando-se. Segundo a rubrica: “Tira os óculos e os substitui por monóculo. Coloca enormes barbas postiças cor de fogo; (rindo-se): Ah! ah! ah! que ideia magnífica! (...) ninguém será capaz de reconhecer a minha identidade (...).” Uma variante desta ideia de travestimento fora levantada pouco antes pelo *Jornal do Brasil*, folha na qual Cosme publicava “O Salão de 1894” – série de críticas de arte que estava suscitando animosidade na imprensa. O *Jornal* propõe-se a publicar o retrato e a biografia de Cosme, de modo a comprovar que o homem não era “um pseudônimo, um mito”¹⁴². Proposta explicitamente falaciosa, já que a fantasia era, sobretudo, literária, uma vez que o público costumava conhecer a identidade empírica dos escritores. A biografia de Cosme Peixoto sai efetivamente publicada no *Jornal*, juntamente de seu retrato litográfico – ambos invenções da folha, já se vê¹⁴³. Edisonina mantém o mistério:

— Qual, [palavras de Cosme] eu mesmo do jeito em que estou, não me conheço, e desafio que descubram na metamorfose um... trum, trum, trum! Escuridão! — Ouve-se a voz de Edisonina ralhando com o Cosme —: Seu tagarela, senão extingo de repente a luz, todos que espriavam podiam ler o resto!¹⁴⁴

Apaga-se a luz, cessa a imagem tornada texto, silencia a pena. Para a próxima chapa de Edisonina reproduzi-los a todos, de novo travestidos, diante da tal estátua

¹⁴¹ PEIXOTO, Cosme (pseud. de Carlos de Laet). Falsificação Escultural. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 2 jan. 1895, p. 1.

¹⁴² COSME Peixoto. **Jornal do Brasil**, 25 nov. 1894, p. 1.

¹⁴³ COSME Peixoto: Esboço Biográfico. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 nov. 1894, p. 1.

¹⁴⁴ EDISONINA (pseud. de Elvira Gama). Kinetoscópio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1 jan. 1895, p. 1.

causadora do litígio. Os diálogos que seguem, novamente alusivos às farpas que os pseudônimos trocavam entre si por meio das crônicas semeadas na imprensa (a famigerada discussão sobre o sentido de “bibelot”; certos almoços dos quais havia desfrutado Lulu Sênior, ao pé da estátua do General, no ateliê de Bernardelli...¹⁴⁵) primam pela anarquia. Observem-se algumas breves linhas:

Chapa 3^a — trum, trum, trum, luz! — Em frente à estátua do general Osório — O Cosme, Lulu, Marial e A. A.

O Cosme! — Meus colegas, aqui estou fiel à minha promessa! Venho apontar os defeitos da estátua, quero que fiquem sabendo que não sou de brincadeira. Aproxime-se seu A. A., olhe para ali e diga-me o que é aquilo, ande, olhe! — A. A. (comovido): Cosme, eu gosto muito de você, mas não posso olhar (chorando) hi! hi! hi! sinto uma dor no meu coração, Cosme! Meu Bernardelli, meu Bernardelli, tu és um gênio, amanhã eu vou jantar contigo! Se tu quiseses ir, Cosme, não faz cerimônias!

O Cosme (irritado) — Mau, mau! Não vim aqui para choradeiras, nem quero saber de comidas nem de bebidas! Convide o Lulu, que é um guloso, eu sou dispéptico!

(...)

A. A. — É porque, Cosme, o General [Osório], quando ia para a Praia Grande tinha medo de perder a barca, e por isso ia sempre a cavalo! — O Cosme — Bem! E por que é que o cavalo está com as orelhas em pé como se tivesse encontrado cobra cipó no caminho?

A. A. — Isso não sei, Cosme, isso não sei! Dizem que o cavalo do General era passarinho.

O Cosme — Então gostas muito do Bernardelli, ele já te deu alguma cousa?

A. A. — Já me deu um bonequinho muito parecido comigo, tanto que minha sogra dá-lhe cascudos, supondo que os dá em mim, só falta falar, Cosme, é muito parecido comigo o *bibelot* apesar de que eu não sou bonito nem nada.¹⁴⁶

As personagens do litígio compartilham com Edisonina do mesmo estatuto de seres ficcionais. Introduzidas na máquina reprodutora da jovem cronista, encenam um literal *mise en abyme* (efeito visual obtido por dois espelhos colocados um diante do outro, quando uma imagem passa a conter uma cópia menor dela, e assim sucessivamente): reproduzem, numa dimensão (literalmente) mais exígua, a cena que representavam na imprensa. O Kinetoscópio literário torna-se microcosmo da cronística multiplicada pelas folhas da época, receptáculo de verdades questionáveis, espaço franqueado ao fato e à ilusão. Imagens kinetoscópicas transformadas em texto. Mesmo a materialidade do veículo criado por Edison coopera — a pequenez

¹⁴⁵ PEIXOTO, Cosme (pseud. de Carlos de Laet). O Salão de 1894: III. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 nov. 1894, p. 1.

¹⁴⁶ EDISONINA (pseud. de Elvira Gama). Kinetoscópio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1 jan. 1895, p. 1.

reduz metaforicamente a importância dos objetos de atenção da cronista, sublinhando-se o viés crítico da série.

Ainda no que toca à estrutura dos folhetins, observa-se, da parte de Elvira Gama, um olhar arguto às particularidades do objeto ainda tão novo sobre o qual ela trata. O kinetoscópio foi definido, desde logo, como espaço de perpetuação e reprodução dos acontecimentos – lugar do registro da realidade, não de sua invenção. As séries cronísticas que o tomam por tema nos oitocentos ressentem-se disso.¹⁴⁷ Gama, em contrapartida, reflete textualmente sobre as especificidades do veículo que dá nome à série. Chega, mesmo, a conclusões surpreendentes, considerando a novidade do assunto. Aquela que toca a relação entre o kinetoscópio e o teatro ligeiro é a que mais cabalmente patenteia o fato. Edisonina dá foros análogos de realidade a personagens históricas, a personagens alegóricas e a pseudônimos. Já me detive nesses últimos. Observe-se, agora, o embate literal que a cronista faz a febre amarela travar com certo Dr. Gaillard – médico supostamente fanfarrão que recentemente publicara, no Rio, um opúsculo (em francês) ensinando à população “a preservação e o tratamento” da doença¹⁴⁸:

O Dr. Gaillard, em seu escritório, sovando a febre amarela com varinha de (marmelo, não!) *thérapeutique*! (É hoje! Não sei como traduzir tanto francês).

(...) *Sortez d'ici, diable!* (...) *Sortez peste!* *J'ai déjà employé tous mes efforts pour vous faire disparaître*, Sirigaita, *infecto-contagieuse*! (Ai, ai, ai, seu bacteriologista! Entre parêntesis mesmo, já estou zangada! E se continua assim, apago a luz! mau! mau.)¹⁴⁹

O dialogismo e o movimento são duas outras características da cena teatral das quais Edisonina se apropria para a tessitura de seu Kinetoscópio literário. A série paga tributo, todavia, igualmente à cena kinetoscópica dos primórdios, coalhada de personagens vibráteis, cujos membros entregavam-se a uma silenciosa verborragia. E, enfim, ela sonha o cinema posterior, ao compor “chapas” que abordam

¹⁴⁷ A. de R., por exemplo, rapidamente apresenta sua série homônima como sendo “a fotografia ultraintantânea do movimento político, literário, comercial, social, teatral” etc., abandonando desde logo a reflexão formal em prol da dissertação sobre temas vários. Cf. A. de R. Kinetoscópio. **O País**, Rio de Janeiro, 14 dez. 1897, p. 1.

¹⁴⁸ Era de autoria do Dr. Gaillard *La préservation et le traitement de la fièvre jaune*. Na apreciação crítica que faz do opúsculo, *O País* ressalta seu tom pretensioso, considerando-o uma súpula de ideias esdrúxulas, que desdenhavam do conhecimento sobre o assunto amalhado pela medicina ao longo dos anos. Dentre as propostas do médico estavam a “dieta proibitiva” de sete anos aos imigrantes (um “regime franciscano” cujo intuito era aclimatá-los ao país), a recusa à vacinação e um tratamento aos doentes que somava sudoríficos e clisteres. Após elencar as propostas ora “velhas”, ora “absolutamente imprestáveis” do jovem médico, a folha cobra dele um estudo mais aprofundado da moléstia. Cf. FEBRE Amarela. **O País**, Rio de Janeiro, 15 fev. 1895, p. 1.

¹⁴⁹ EDISONINA (pseud. de Elvira Gama). Kinetoscópio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 fev. 1895, p. 2.

sequencialmente um assunto – Georges Méliès fá-lo-ia apenas a partir de 1899, com as vistas concernentes ao caso Dreyfus¹⁵⁰. O movimento se dá a partir de dentro e de fora. As chapas sequenciais caminham *pari passu* ao burilamento da personagem da cronista, cuja individualidade os leitores descobriam com mais consistência na medida em que as semanas avançavam: era uma inveterada apostadora do Jogo do Bicho¹⁵¹; uma republicana eternamente nostálgica da monarquia recém-suprimida: “Tudo o que morre deixa saudades, porque sabemos que não pode ressurgir.”¹⁵²

A assertiva aponta o direcionamento que Edisonina pretende dar ao seu kinetoscópio literário: “— Eu, motorneira deste aparelho, declaro que não tenho culpa dos desastres ocorridos!”¹⁵³. A afoiteza tece-se, no âmbito estilístico, por meio de uma escrita fragmentária, torrente de alusões de permeabilidade equívoca mesmo naquele tempo (parcamente acessível aos leitores de hoje mediante a exegese nas folhas da época; o que se buscou fazer para o anexo deste estudo). Um arremedo de crônica mundana, escrita que se rebaixa valendo-se da especificidade da máquina que a batiza. Conduzindo o aparelho pelas ruas acanhadas de uma capital a que as epidemias ainda grassavam, a cronista-motorneira detém-se risonhamente nos tipos que a povoam:

O Rio de Janeiro anterior à reforma urbana desfilava suas beldades na rua do Ouvidor, espaço priorizado pela cronista: “Chapa 1ª. Trum, trum, luz!/ Espiemos: — Um pedaço da rua do Ouvidor. Moças que sobem, moças que descem saracoteando...

¹⁵⁰ No que se refere aos quadros de *L'affaire Dreyfus* compostos por Méliès em 1899, observem-se os seguintes, todos presentes na coletânea que segue: *La dictée du bordereau* (Star Film 206); *L'île du diable* (207); *Mise au fers de Dreyfus* (208); *Suicide du colonel Henry* (209); *Debarquement a Quiberon* (210); *Entretien de Dreyfus et de sa femme à Rennes* (211); *Attentat contre maître Labori* (212); *Bagarre entre journalistes* (213); *Le conseil de guerre en seance à Rennes* (214-215). Cf. GEORGES MÉLIÈS: *First Wizard of Cinema* (1896-1913). Flicker Alley, 2008. DVD 1.

¹⁵¹ Seguindo um palpite ventilado pelo barão (Drummond, proprietário do Jardim Zoológico e inventor da loteria que depois se transformaria no popular Jogo do Bicho), Edisonina furta o dinheiro da tia: “Tenho uma titia velha, que guarda dinheiro nos badulaques, bem escondidinho dentro dos pés das meias estragadas: mas esses badulaques vivem trancados a sete chaves! (...)/ Abri os badulaques e, sem incomodar as baratas, fui direitinho furtar o dinheiro que já estava querendo fugir pelos buracos das meias roídas pelas traças.” As vicissitudes não permitem à cronista, todavia, retornar o dinheiro à parenta: “Pensam [as leitoras] que estou muito rica e entendem que devo comprar outro kinetoscópio novinho em folha! Pois enganaram-se. Do dinheiro ganho no leão já não existe nem mais um vintém!/ E o pior de tudo é que ainda fiquei devendo às meias a metade do cabedal furtado... E se a titia lembrasse de ir remexer nos badulaques! Misericórdia! Malditos bichos.” Para os dois excertos, cf. respectivamente EDISONINA (pseud. de Elvira Gama). Kinetoscópio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 abr. 1895, p. 1; EDISONINA (pseud. de Elvira Gama). Kinetoscópio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 abr. 1895, p. 1.

¹⁵² EDISONINA (pseud. de Elvira Gama). Kinetoscópio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 abr. 1895, p. 1.

¹⁵³ EDISONINA (pseud. de Elvira Gama). Kinetoscópio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 fev. 1895, p. 1.

namoricando... eletrizantes exibindo *toilettes* primorosas.”¹⁵⁴ Perto dali, na confeitaria Paschoal – outro ponto de encontro elegante da cidade –, o Dr. Erico Coelho ostenta “riquíssima gravata de cetim amarelo” onde leem-se “Nacional! Nacional! Edição única! Edição ilustrada”¹⁵⁵. Interpelado por um colega “inveioso” de seu “chic”, o homem explica: “Esta gravata é a gravata da legalidade (comovido).”¹⁵⁶ Despeja-lhe, ato contínuo, um discurso de cunho patriótico/republicano no qual se fazem sentir mesmo os acordes da trilha sonora da terra: “Porque eu sei dançar e cantar os lundus brasileiros... Danço a Ciranda, Cirandinha... Caranguejo não é peixe... e o pá, pé, pi, pó, pu! já se lê sem se aprender... e muitos outros... e muitos outros.”¹⁵⁷

O “Nacional” do contexto era um jornal cuja tiragem aumentara drasticamente desde que estampara o retrato do Dr. Coelho, deputado carioca que naqueles dias se batera contra Serzedello Correia, colega da casa cuja inclinação ao republicanismo ele questionava (o país vinha de um recente estado de sítio, instaurado após tentativas sucessivas de restauração do Regime Monárquico)¹⁵⁸. A alusão política resvala às outras duas “chapas” da semana. Por ambas passa “Santa Luzia”, santa/palmatória (Elvira Gama maneja a polissemia do vocábulo) vestida com as cores da bandeira e coroada com o barrete frígio. Santa Luzia finalmente aportará na Câmara. Avistada por um deputado da “bancada cento e trinta e seis”¹⁵⁹, defensor dos “Bookmaker” e amante do Bicho, será por ele tomada como um palpite no cachorro. Explora-se agora a homonímia da onomatopeia “au”: “— ‘Séries de au, au, au! Série do au, au, au! Está aqui a marca, estou vendo.’ Vou jogar no au, au, au! Vou sim, vou jogar no bicho.” Debandam os membros da bancada, não sem antes Edisonina desdobrar-se em imagem kinetoscópica: “Edisonina às moças: — (Não tenham pressa... saberão logo mais).”; “Edisonina zangada./ — Arre! Tanta pergunta... tanta pergunta... eu sei lá que bancada é essa?”¹⁶⁰. Oscilam os focos narrativos, passando a cronista a dialogar com um duplo de si, num só tempo motorista e passageira de sua traquitana.

¹⁵⁴ EDISONINA (pseud. de Elvira Gama). Kinetoscópio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9 jun. 1895, p. 1.

¹⁵⁵ Idem, ibidem.

¹⁵⁶ Idem.

¹⁵⁷ Idem.

¹⁵⁸ Nota que explica mais detalhadamente o caso o leitor encontrará no anexo da tese. Para o anúncio do *Nacional*, cf. O PAÍS. Rio de Janeiro, 23 mai. 1895, p. 1; para o discurso de Coelho comentado acima, cf. CÂMARA dos deputados. **O País**, Rio de Janeiro, 15 mai. 1895, p. 1-2.

¹⁵⁹ EDISONINA (pseud. de Elvira Gama). Kinetoscópio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9 jun. 1895, p. 1.

¹⁶⁰ Idem, ibidem.

Naquele alvorecer das imagens em movimento, momento em que potencialidades sem fim da máquina se encontravam em aberto, a cronista toma o caminho da crítica risonha dos costumes, talhada com o pincel da fantasia, à moda do teatro de revista. Elvira Gama utiliza por base para a construção de suas cenas a revista de ano, gênero teatral tipicamente brasileiro no qual se passavam em revista, de modo bem-humorado e anárquico, os fatos palpitantes do ano anterior. É notável a proximidade entre o “Kinetoscópio” e a revista *O Major*, que Arthur Azevedo escreve para ser encenada a partir de maio de 1895 (concomitante à publicação da série, portanto) no Teatro Apolo. Versões das pequenas personagens de Edisonina comparecem na ribalta em tamanho natural: a apostadora do bicho (no caso, uma família apostadora, que ao longo da peça deslinda ao público o seu vício); as alegorias dos jornais (em *O Major*, a “Imprensa” e os jornais *Gazeta de Notícias* e *O País* são personificados – estes últimos, representados respectivamente por um homem e uma mulher, como ocorre no primeiro folhetim de Edisonina). Dividem espaço com elas as personagens dos cronistas, tomados, como todos os demais, à guisa de personagens empíricas. A cena da peça que coloca Cosme Peixoto e Lulu a discutir diante da famigerada estátua esculpida por Bernardelli, assemelha-se à “chapa” que Edisonina registrara a respeito:

Na Praça Quinze de Novembro, em frente à estátua do General Osório.

(...)

CORO: Oh! Que estátua! Que obra-prima!

Que trabalho! Que primor!

Bem mereces nossa estima,

distintíssimo escultor!

COSME PEIXOTO (*Aparecendo*):

Ingênua gente!

Gente idiota!

Pasmada em frente

Daquela bota!

(...)

CORO: Quem é você?

(...)

COSME PEIXOTO: Meu nome é Cosme Peixoto,

Sou famoso em toda a parte;

Não há crítico mais douto

No tocante a assuntos d’arte.

(...)

Vou dizer que o cavalheiro
Não está nada parecido
E que o mísero sendeiro
Tem o rabo muito erguido.
Ficará coisa provada,
Quando houver falado o mestre,
Que não presta para nada
Tão famosa estátua equestre!
(...)

Lulu (*Aparecendo*): Ah! vais dizer mal da estátua? Pois hás de encontrar
homem pela frente!... (...)

Hei de defender a estátua!... Tantas vezes jantei debaixo dela, que lhe tomei
amizade... A propósito: vou promover um banquete em honra do artista!¹⁶¹

O atrelamento entre História e fantasia é outro elemento que aproxima a série de Elvira Gama deste gênero teatral. *O Major* é denominado por seu autor “revista fluminense” e “comédia fantástica” – como soe à revista de ano. Abre-se no “Palácio da Guerra”, ao redor de cujo trono disputam espaço “Ambição”, “Discórdia” e “Politicagem”. Após a rainha Guerra determinar qual mal visitaria o Brasil, seu trono transforma-se, segundo a rubrica, num coração donde sai o Anjo da Paz, personagem cujo objetivo é “salvar a Pátria Brasileira!”¹⁶². Já no Rio de Janeiro – microcosmo do Brasil –, histórias alusivas a fatos sociais costuram-se pelo viés da fantasia, como também se dá na série cronística.

Como uma e outra – a revista e a série – relacionam-se com o kinetoscópio (ou o cinematógrafo)? Conjecturei acima que Edisonina teria sonhado o cinema posterior. O sonho foi, todavia, em razoável medida pautado pela realidade circundante. A cronista capta as potencialidades do *medium* porque Elvira Gama é viva observadora de seu contexto cultural. A cena teatral influenciou sobremaneira o kinetoscópio e o cinema dos primórdios. Demonstra-o já, cabalmente, a arte de Méliès, prestidigitador de profissão antes do advento do cinema. É desta vivência da ribalta que surgirá, da câmera do cineasta, uma obra como *Le portrait mysterieux* (1899)¹⁶³, peça de um minuto que revela, com brilho invulgar, como a seiva do teatro alimentou o primeiro cinema. Inicia-se com a entrada do artista no palco em cujo centro há uma grande moldura. A um gesto seu, a tela em que se exhibe o cenário de

¹⁶¹ AZEVEDO, Artur. *O Major*. In: **Teatro completo de Artur Azevedo** (vol. V). op. cit., p. 205-206.

¹⁶² Idem, *ibidem*, p. 156.

¹⁶³ LE PORTRAIT mysterieux. Direção: Georges Méliès. Produção: Star Film. Intérpretes: Georges Méliès e outros. França, 1899. In: **Georges Méliès: First Wizard of Cinema (1896-1913)**. op. cit. DVD 1.

um escritório substitui-se por outra: um cenário medieval com ponte, muro e fortificação. A moldura vazia será preenchida, por suas mãos, com a pintura de uma paisagem. Ao toque de seus dedos, a imagem estática dá lugar a um quadro cinematográfico: Méliès cria um duplo de si, limitado pelo espaço da moldura, com o qual interage. Novo gesto seu escurece o quadro, novamente transformado em pintura. Fim.

A cena teatral tornada cinema assiste ao espetáculo cinematográfico que ela subsume. O quadro pictórico/cinematográfico é exibido e assistido, literalmente, no interior de um “quadro” (do francês *tableau*, cujo sinônimo é o *portrait* que dá título à obra), rótulo que denomina tanto a secção da obra teatral quanto as primeiras “vistas” produzidas pelo kinetoscópio/cinematógrafo. Espetáculo realizado tendo em vistas sua exibição, ao público, no *écran*. *Mise en abyme*, como nas chapas em que Edisonina vê-se transformada em personagem da máquina que opera, diante de seus espectadores/leitores. Como as pinturas, essas produções cinematográficas consistiam em registros tomados num só plano e que fechavam um sentido completo (mesmo no caso dos quadros do *Affaire Dreyfus*, cada qual independe dos demais), por oposição às narrativas que posteriormente seriam denominadas “filmes”.¹⁶⁴

Méliès visiona aí a gênese do cinema primordial. Acena igualmente para o cinema posterior, rompendo de forma matreira com o “quadro” estrito, ao fundir duas ações – dois quadros diferentes, contínuos e que dialogam entre si. O artifício que dá verossimilhança à montagem artificiosa, de assimilação ainda tão nova para o público, é a mágica; gênero que a ribalta acolhia com fervor, fosse nos números isolados do teatro de variedades, fosse no interior das “comédias fantásticas” (lembre-se da forma como, em *O Major*, o anjo da Paz ocupa o lugar da “Guerra”). O prestidigitador descobre, no cinema, campo propício no qual exercer o *métier* que dominava nos palcos. Parirá, de quebra, a arte posterior, como se observará em momento oportuno.

Sei que esboço aqui uma leitura a contrapelo do galgar da história. À época do “Kinetoscópio”, Elvira Gama ainda não tomara conhecimento da produção cinematográfica de Méliès, o qual, aliás, não existia como cineasta enquanto a série

¹⁶⁴ VADICO, Luiz. Os filmes de Cristo no Brasil: a recepção como fator de influência estilística. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 11, jun. 2006, p. 89. Disponível em <<http://goo.gl/tp4mLB>>. Acesso: 22 mar. 2014.

era escrita.¹⁶⁵ Impossível, entretanto, passar-se ao largo dessas interações, frutos do espírito de época. De resto, como pensar as crônicas de Edisonina se não enquanto produto do cadinho cultural no qual se fundiam as manifestações artísticas populares daquela dobra de século? Ao encenar o funcionamento do kinetoscópio por meio da crônica, Gama realiza um exercício de mimese em que entra dose considerável de adivinhação. Comparece na série o campo semântico do teatro e o do cinema: o vocábulo *Tableau*, posteriormente subsumido pelo cinematógrafo, traduz o *clímax* de uma das “chapas”; e parte razoável dos textos fecha com a expressão “Fup! Fup! Escuridão!”¹⁶⁶, gesto que reproduz a interrupção da eletrecidade com a qual alimenta-se o novo *medium*.

Os folhetins querem-se, todavia, kinetoscópio, espetáculo visual glosado por meio da pena. Daí o distanciamento que a cronista estabelece com relação à escrita intumescida ainda usual na imprensa, visando uma narrativa chistosa e elíptica – cujo entrelaçamento de fato e ficção sugere não apenas o caráter híbrido do gênero cronístico, como a visada arguta sobre a materialidade das primeiras imagens kinetoscópicas: canhestras cenas de teatro que ainda tateavam à procura de uma voz original; registros fotográficos projetados numa traquitana que os diminuía e lhes injetava um movimento fantástico, impregnando-lhes de um caráter farsesco¹⁶⁷. Ao

¹⁶⁵ Quando foram exibidas as primeiras imagens em movimento, Méliès trabalhava como diretor do Théâtre Robert-Houdin, função que assumira em 1888. Todavia, seu fascínio por elas datava de antes da invenção do kinetoscópio: suas representações teatrais encerravam-se com exhibições de lanterna mágica (aparelho que projetava, aumentadas, figuras pintadas em placas de vidro, dando-lhes a ilusão de movimento). Méliès comparece na projeção inaugural do cinematógrafo dos irmãos Lumière – espetáculo em que se materializa cabalmente a busca do artista, dada a união das imagens em movimento (do kinetoscópio) à experiência coletiva (propiciada pelo teatro). Em 1896, Méliès adquire um “teatrógrafo” (invenção londrina baseada no cinematógrafo), aparelho de projeção de vistas que ele logo adapta, transformando-o na câmera com que registra sua primeira produção, *Une partie de carte*, tema já registrado pelos Lumière. Data deste mesmo ano a realização de sua primeira trucagem (em *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin*) e a fundação de sua empresa de manufatura de filmes; e, do ano seguinte, a construção de seu célebre estúdio cinematográfico de vidro (obra que tinha por objetivo a maior captação da luz natural, viabilizando a produção das obras).

A carreira do mágico-cineasta é visitada na obra cuja referência se segue, compilação de DVDs e fotografias da produção do artista, costurada pelo texto rico em detalhes de Julien Dupuy. Igualmente recomendado é o filme recente *A invenção de Hugo Cabret*, belíssimo passeio ficcional (fantasioso, como gostaria Méliès) de Martin Scorsese pela vida e obra do artista. Cf. DUPUY, Julian (Textes); OSORIO, Diana et FASQUELLE, Ludovic (Coordination générale). **Georges Méliès: à la conquête du cinématographe**. Paris: Cinémathèque Française; Studio Canal; Fechner Productions, 2011, p. 18-27; HUGO (A invenção de Hugo Cabret). Produção: Paramount Pictures; GK Films, Infinitum Hihil. Intérpretes: Ben Kingsley; Sacha Baron Cohen; Asa Burrefield; Chloë Crace Moretz e outros. Roteiro: John Logan. Estados Unidos: Paramount, 2011.

¹⁶⁶ Para o primeiro caso, conferir EDISONINA (pseud. de Elvira Gama). Kinetoscópio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 fev. 1895, p. 1. Para o segundo, conferir EDISONINA, op. cit., 17 fev. 1895, p. 2; EDISONINA, op. cit., 14 abr. 1895, p. 1; EDISONINA, op. cit., 28 abr. 1895, p. 1; EDISONINA, op. cit., 9 jun. 1895, p. 1.

¹⁶⁷ Ressalte-se que, ao contrário da máquina de Edisonina, a de Edison não captava *in loco* os acontecimentos. As imagens em movimento eram, então, rodadas na “Black Maria”, pequeno estúdio

inserir no “kinetoscópio literário” os assuntos da semana (temas não raras vezes tensos, a exemplo da escalada de mortes devido à cólera), Edisonina produz sagazes quadros (ou “chapas”, como quer ela) de crítica social.

As escolhas da cronista dotaram sua produção de uma faceta popularesca malquerida pela crítica que lhe era contemporânea. Edisonina cede definitivamente espaço para a Elvira Gama contista e poetisa a partir de julho de 1895. Quando sai a lume seu primeiro livro de poemas, Gama já era presença constante nas folhas cariocas e pernambucanas.¹⁶⁸ O nome da escritora já estava incontornavelmente atrelado à literatura feminina de seu tempo quando o Kinetoscópio literário volta a operar, por meio de brochura, em junho de 1897. Por isso, provavelmente, ela tenha surpreendido os pares ao assinar, com seu próprio nome, o volume *Cartas de Sinhá Miquelina e Humorismos de Edisonina*.¹⁶⁹ A apreciação crítica que um A. A. faz da obra é deveras elucidativa:

Com franqueza: a distinta poetisa Elvira Gama foi mal aconselhada publicando em volume as *Cartas de Sinhá Miquelina* e os *Humorismos de Edisonina*. Mal empregadas trezentas e quarenta páginas!

Não digo que o seu livro não encontre fácil extração e lhe não dê algum proveito material; mas a poetisa de *Minh'alma* melhor serviço prestaria à sua fama se deixasse ficar nas colunas esquecidas d'O País, d'O Tempo e do *Jornal do Brasil* esses escritos fúteis e ligeiros, que são as rosas de Malherbe do jornalismo.

Não seria um sonho, mas um pesadelo, se uma noite, achando-me nos famosos braços de Morfeu, visse as minhas *Palestras* reunidas num volume de 200 ou 300 páginas! Um livro, Deus de minh'alma, um livro!... Há lá nada mais terrível, mais perigoso que um livro!

Elvira Gama, que faz bonitos versos e é dotada de sentimento poético, tem a prosa bisonha e o seu humorismo está longe de valer o seu lirismo.¹⁷⁰

forrado por papel negro cujo teto abria-se para a captação da luz solar (as primeiras vistas requeriam iluminação em abundância). Cumpre igualmente salientarmos, todavia, que os primeiros registros textuais a respeito do kinetoscópio, impressos no Rio, não se debruçam sobre este detalhe. Concentram-se, ao contrário, na “ilusão de continuidade” que as fotografias sequenciais formavam na retina; na eficiência do aparelho que captava “46 retratos em um segundo”, reproduzindo-as com “o mínimo rumor ou tremor”; e na quantidade de fotografias que compunham a “representação da cena da loja de barbeiro” – destacava, portanto, as potencialidades do aparelho, mais que as limitações que ele neste primeiro momento impunha aos objetos que produzia. Cf. KINETOSCÓPIO. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 15 abr. 1894, p. 1.

¹⁶⁸ Quem dá notícia da produção pernambucana da escritora é Luzilá Gonçalves, organizadora da obra *Em busca de Thargélia*, antologia da produção poética feminina que circulou em Pernambuco entre 1870 e 1920. Gonçalves circunscreve a obra de Elvira Gama na cidade do Recife entre os anos de 1896 e 1901, nas folhas *Jornal do Recife*, *A Gazetinha*, *Pequeno Jornal*, *Diário de Pernambuco*, *Gazeta da Tarde* e *Jornal Pequeno*. Cf. **Em busca de Thargélia**: poesia escrita por mulheres em Pernambuco no segundo Oitocentismo (1870-1920). Tomo 1. Recife: FUNDARPE, 1991, p. 146-155.

¹⁶⁹ Segundo o *Jornal do Brasil*, a obra saíra das mesmas oficinas tipográficas que publicavam a dita folha. Infelizmente, não se pôde aferir a referência completa do livro, uma vez sequer uma cópia sua foi localizada em acervo. Cf. *JORNAL DO BRASIL*. Rio de Janeiro, 23 jun. 1897, p. 1.

¹⁷⁰ A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). *Palestra*. **O País**, Rio de Janeiro, 24 jun. 1897, p. 1.

A crítica ilumina a ambivalência entre autônomo e pseudônimo, assim como o funcionamento da crônica dos oitocentos, trazendo para primeiro plano o desdém voltado, então, ao gênero – desdém sobre o qual a cronista chegara a se debruçar numa reflexão metalinguística: “todos os dias eu peço a Deus que não me mate enquanto eu for cronista e senhora de letras. (Chi! Quanto nariz torcido estou vendo! Quantos lábios trombudos murmuram: — Que tola! que vaidosa! Forte presumida. Uma rabiscadora... e agora a querer...)”¹⁷¹ É certo que a assertiva é impregnada da falsa modéstia que era moeda corrente entre os cronistas do período. Todavia, não se pode deixar de lê-la em consonância à apreciação do cronista A. A. Edisonina, agora assumidamente Elvira Gama, perdera, com o pseudônimo, o abrigo da crítica. A marcha de sua produção cronística, da fugacidade do jornal à perenidade do livro, faria emergir a pretensa fragilidade do conjunto. Como se, ao intentar a glosa da técnica kinetoscópica no âmbito literário, a escritura de Gama se houvesse impregnado das características da matriz – do tremor, da qualidade duvidosa da imagem, da pequenez –, originando-se uma obra de rala envergadura.

Crônica e cinema de fins do XIX e começos do XX compartilham desta visada depreciativa. Em texto publicado pouco depois, o também falso modesto Graça Aranha classificará certo discurso seu de “cinematógrafo literário”: “apenas sobra-me tempo para instalar diante de vós um cinematógrafo literário. Vereis passar como neste aparelho formas humanas indecisas, rápidas, fugaces (...)”¹⁷² Era lugar-comum considerar-se que o gênero cronístico padecia desse mesmo caráter ligeiro do primeiro cinema. Daí aos escritores se baterem cotidianamente em defesa de seu ofício; ou, por outro lado, rejeitarem o rótulo de “cronistas”, quando sua biografia lhes propiciava uma alcunha mais lisonjeira – Elvira Gama era sempre referida na imprensa como “poetisa”. Mas, caminhemos a passo. Contemporâneo a Edisonina era um cinema que sequer respondia por tal nome. A máquina de Edison propiciava uma fruição solitária assemelhada à leitura do jornal. O cinematógrafo criaria, muito em breve (falamos, no que toca ao Rio de Janeiro, a partir de meados de 1896¹⁷³), uma

¹⁷¹ EDISONINA (pseud. de Elvira Gama). Kinetoscópio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9 jun. 1895, p. 1.

¹⁷² GRAÇA ARANHA. A literatura atual do Brasil. **Revista Brasileira**, Rio de Janeiro, jan.-mar. 1898, p. 186.

¹⁷³ Entre junho e julho de 1896, alguns empresários instalaram no Rio de Janeiro aparelhos que reproduziam imagens em movimento. Em 18 de junho, *O País* noticia a chegada à cidade, para breve, de um representante do Dr. Marey, o qual instalaria na rua do Ouvidor “um novo aparelho de projeções luminosas reproduzindo as cenas animadas da vida humana.” É possivelmente a ele que se referirá O. G. em crônica publicada no *Jornal do Comércio* três dias mais tarde, texto em que explicita-se a diferença existente entre a máquina dos Lumière e aquela criada por Edison:

mise-en-scène específica, impossível de ser desatrelada da impressão que seus primeiros cronistas fizeram dele: espaço *sui generis*, em que o divertimento coletivo era experimentado num ambiente de inesperada privacidade, a escuridão servindo, num só tempo, ao afrouxamento paulatino dos hábitos ainda tão provincianos dos cariocas, e à irrupção do imaginário – daí a reiterada aproximação que logo se passa a travar entre as imagens cinematográficas e o sonho.

O espetáculo se sofisticaria a olhos vistos, em seu primeiro decênio, pelas mãos de homens como Georges Méliès. No fecho do decênio, ainda no além-mar, a também francesa Pathé Frères ofereceria uma alternativa à produção artesanal daquele artista, imprimindo à arte um viés industrial que acelerava e ampliava sua disseminação. No Rio de Janeiro, os cinematógrafos acanhados e intermitentes da rua do Ouvidor dariam lugar aos estabelecimentos da Avenida Central, maiores e mais bem ajambrados. Multiplicada sua frequência, também eles se multiplicariam. Deslocava-se, então, a passarela elegante da cidade. A reforma urbana faria a sociedade de Edisonina mudar-se, da rua do Ouvidor, para a avenida que a municipalidade recentemente rasgara no centro da cidade – deslocamento empírico que fundava um novo espaço simbólico, de multiplicada largueza. Figueiredo Pimentel tornar-se-ia o cronista daquela sociedade; o cinematógrafo, o espaço não apenas de sua congregação, mas de seu burilamento. Com Pimentel nasceria a crônica mundana, âmbito ao qual a crônica sobre cinema publicada no Rio até 1922 se veria indissolivelmente atrelada, se verá ao longo deste estudo.

Todos nós vimos kinetoscópio de Edison, o qual reproduz o movimento por meio da passagem rápida, em frente à retina, de uma série de fotografias instantâneas. Mas no kinetoscópio as figuras eram pequeninas e só uma pessoa de cada vez podia apreciá-lo. O cinematógrafo, inventado pelos irmãos Lumière, apresenta-nos as figuras em tamanho natural, podendo ser vistas por um número qualquer de espectadores.

Esta maravilhosa lanterna mágica da Ciência fará passar perante os nossos olhos, nas suas exatas dimensões, um trecho dos boulevards de Paris, no seu contínuo movimento de vaivém, homens, mulheres, crianças, carros, ônibus, animais, tudo.

Cf. ARTES e Artistas. **O País**, Rio de Janeiro, 18 jun. 1896, p. 3; G. (pseud. de Oscar Guanabara). Sem Rumor (crônica semanal). **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 21 jun. 1896, p. 1.

2. Emulações do *chic*: o “Binóculo” de Figueiredo Pimentel e a instituição do hábito elegante de se ir ao cinema (1907-1908)

Em 23 de abril de 1904, a revista ilustrada carioca *O Malho* trazia impressa uma charge intitulada “Fotografia Profética”, que apresentava um conjunto de sombras de damas e cavalheiros em confraternização. O texto que explicava a imagem esclarecia o que a motivava. Tratava-se de uma “Prova negativa de uma cena positiva na futura avenida”, referência à Avenida Central, a via pública da cidade que mais estava sendo afetada pelas reformas urbanas empreendidas pelo prefeito Pereira Passos¹⁷⁴. A charge é interessante porque mobiliza uma série de questões debatidas pelas folhas da época. A imagem deleitante de futuro que apresenta faz eco ao que se considerava, na época, sinônimo do progresso. O Rio de Janeiro era remodelado seguindo o padrão dos grandes centros urbanos, especialmente da Europa: Pereira Passos estagiara em Paris, cidade de onde vinha a inspiração para o alargamento das avenidas e a construção de fachadas majestosas. A revolução arquitetônica operada na cidade era tomada em conjunto com uma série de medidas profiláticas que almejavam livrá-la de doenças que a assolavam, afastando turistas, investidores e companhias artísticas estrangeiras – um ano antes, a febre amarela colhera a promissora atriz portuguesa Georgina Pinto, que se apresentava na cidade com sua companhia dramática. Objetivava-se afinar a capital do Brasil aos padrões europeus, atraindo para si os olhares das nações do norte. Mas, para isso, a remodelação física tinha de ocorrer em paralelo a mudanças no estilo de vida dos habitantes da cidade¹⁷⁵.

Rosa Maria Barboza de Araújo recua no tempo até a efetivação da ideologia republicana, a qual, segundo ela, favorecia a interação da família com a cidade. O cerne do trabalho da historiadora é a constatação de que a identidade cultural do Rio de Janeiro foi marcada pelo novo comportamento engendrado a partir do momento em que as famílias passaram a ocupar o espaço da rua¹⁷⁶. A mudança deu-se logo na instalação do regime republicano, que encetou esforços no sentido de fazer com que a

¹⁷⁴ KALIXTO. Fotografia Profética. **O Malho**, Rio de Janeiro, 23 abr. 1904, n. 84, ano III. Sobre as reformas urbanas, conferir: PECHMAN, Sérgio; FRITSCH, LÍlian. A reforma urbana e o seu avesso: algumas considerações a propósito da modernização do Distrito Federal na virada do século. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 5, n. 8-9, p. 139-195, 1984-1985.

¹⁷⁵ PECHMAN, Sérgio; FRITSCH, LÍlian. op. cit.

¹⁷⁶ ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. **A vocação do prazer**: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 25.

capital refletisse a imagem de sucesso da forma de governo. O programa político republicano, diz ela, foi pensado como um prolongamento da família. Concentrou-se no binômio família/cidade: objetivava, portanto, “civilizar” o espaço urbano no que tocava aos aspectos físico e ideológico – daí à restrição às manifestações populares e à permissividade moral¹⁷⁷.

O ponto estratégico de mudança é a atração da família pela rua, especialmente em busca de atividades de lazer e recreação (...). O novo estilo de vida implicou a adoção de formas burguesas de desfrutar as atrações urbanas ou populares de criar modos de divertimento barato, como se todos quisessem, embora poucos pudessem, estar em todos os lugares ao mesmo tempo.¹⁷⁸

A construção da Avenida Central simboliza o intuito. Não por acaso, no ano de 1907 – quando parte considerável dela já estava pronta – disseminam-se as sessões mundanas, nos periódicos cariocas. José Mariano Filho redige a “Figuras e Figurinhas”, do *Correio da Manhã*; Luiz Edmundo, “Poses e Instantâneos”, da *Imprensa*; Olegário Mariano escreve “Vida Chic” no *Correio da Noite*. No *Diário de Notícias* circula ainda a sessão “Os de ontem” e, na *Gazeta de Notícias*, a mais importante delas, “Binóculo”, de responsabilidade de Figueiredo Pimentel – responsável por cunhar a, então, célebre expressão “O Rio civiliza-se”¹⁷⁹. Tais colunas têm por objetivo apresentar ao leitor aqueles que circulavam pela capital. O objeto do olhar dos cronistas é a elite bem trajada que palmilha os sítios elegantes da cidade recém-modernizada: a Rua do Ouvidor, a Avenida Central e os cinematógrafos que a circundam, a Avenida Beira-Mar e o pavilhão Mourisco (ambos situados no pomposo bairro de Botafogo). Este capítulo centra-se nos anos iniciais da coluna de Pimentel, considerado o inventor da crônica mundana carioca, sem dúvida o principal responsável por criar na elite o hábito de se ir ao cinematógrafo. Interessa-me discutir o papel que teve o cronista na formação das damas e cavalheiros que fizessem jus àquele belo cenário construído à custa de empréstimos vultosos, maciço “bota-abaixo” e anos convivendo com escombros.

Referi-me, acima, à cidade enquanto cenário. Este papel fica claro por ocasião da Exposição Nacional, realizada no Rio de Janeiro na segunda metade de 1908, em comemoração à abertura dos portos do Brasil ao comércio internacional – evento para o qual se constrói o complexo mais tarde denominado “Cidade Maravilhosa”. O.

¹⁷⁷ Idem, ibidem, p. 26, 27, 30.

¹⁷⁸ Idem, p. 35.

¹⁷⁹ Na edição de 18 de janeiro de 1908, a *Fon-Fon* publica instantâneo de Luiz Edmundo, Marianno Filho e Olegário Marianno: “três conhecidos *smarts* no exercício das suas funções em dia de Corso.” Cf. RIO em flagrante: os nossos instantâneos. **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, 18 jan. 1908, ano 2, n. 41.

B. (pseudônimo de Olavo Bilac), em crônica publicada em sua série semanal depois de terminado o evento, refere-se ao maior prêmio que a cidade ganhara com ele: “O grande prêmio, o maior de todos, sempre há de ser nosso, – porque, enfim, é no seio da cidade carioca que fulguram os Palácios de todos os Estados, e foi ela que forneceu o cenário, e a moldura da grande mágica...”¹⁸⁰. A protagonista do espetáculo é a elite social e intelectual – público alvo da coluna “Binóculo”, como Pimentel explicitava ao constatar, num país com quase 90% de analfabetos, que todos os seus leitores compreendiam o idioma francês. Os pobres, empurrados para os arrabaldes da cidade pela reforma urbana, são raramente mencionados. Quando a eles se refere, o cronista o faz de um modo enviesado. Notem-se, por exemplo, as palavras que endereça ao agente da prefeitura a respeito dos vendedores ambulantes que estacionam suas mercadorias na calçada da Avenida Central, obrigando “as senhoras que passam (...) a se desviarem.”¹⁸¹ A elite, enquanto isso, “desfila” suas elegantes *toilettes* pela Rua do Ouvidor, compondo uma “fita interessante, como se fosse o raio visual de um panorama.”¹⁸²

A vivência social encena-se no recém-erigido palco da cidade, sob os olhos atentos do cronista. Olhos auxiliados pelo aparato mecânico que dá nome à coluna, o qual coloca em primeiro plano os detalhes que, embora aparentemente banais, eram responsáveis por fazer a elite desempenhar o papel social que lhe cabia. “Binóculo” faz parte de um conjunto de sessões cronísticas intituladas segundo aparatos técnicos que produziam imagens. São suas contemporâneas, por exemplo, a série dominical escrita em francês “Frimousses et Binettes: Kodak a L’Encre” (algo como “Rostos e Rostos: Kodak à tinta”), assinada por Chambrenoir (Câmara Escura) na *Gazeta de Notícias* e na revista ilustrada *Fon-Fon* – fotografias em letra de forma dos frequentadores de eventos mundanos; a série dominical “Cinematógrafo”, publicada também na *Gazeta* por Joe (pseudônimo de Paulo Barreto/ João do Rio); e “Raio X”, paródia da coluna de Pimentel publicada n’*O Malho*, compostas por registros humorísticos do que as pessoas guardavam “internamente”¹⁸³: dentro dos bolsos e sob os vestidos – enfim, a superficialidade que a vista não alcançava.

Como lembra Flora Süssekind, o país caminhava em direção a uma sociedade da imagem, numa época em que o consumo de imagens era considerado denotativo

¹⁸⁰ O. B. (pseud. de Olavo Bilac). Crônica. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 11 out. 1908, p. 5.

¹⁸¹ [PIMENTEL, Figueiredo]. Binóculo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 17 abr. 1908, p. 2.

¹⁸² [PIMENTEL, Figueiredo]. Binóculo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 1 abr. 1908, p. 2.

¹⁸³ RAIOS X. **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, 25 abr. 1908, ano 2, n. 3.

de modernidade¹⁸⁴. A coluna de Figueiredo Pimentel exemplifica a importância dada à superfície, descrevendo os indivíduos que eram o objeto de seu olhar quase sempre unicamente a partir dos trajes que usavam: “No Cinematógrafo Rio Branco vimos ontem, na matinée, M^{me} Heloisa Macedo, com linda e elegantíssima toilette couleur bleu-adriatique em èlumine de seda, doublé de cetim da mesma cor; saia toda plissée com uma blusa de renda creme point d’Anglaterre (...).”¹⁸⁵ Por esse motivo, o cronista enfatiza a necessidade de se obedecer ao cifrado manual de elegância importado de Paris: a mulher carioca deveria prescindir do chapéu para ir ao teatro, acompanhando assim as civilizadas capitais do mundo¹⁸⁶; os homens, abolir o relógio ao usar a casaca, uma vez que a elegância do traje pressupunha um indivíduo despreocupado com a hora¹⁸⁷; os proprietários de cocheiras deveriam obrigar seus empregados a se trajarem com mais “propriedade, limpeza e decência” durante os Corsos de Carruagens, pois uma capital “civilizada e adiantadíssima” como o Rio de Janeiro não poderia aceitar que eles vestissem brim e paletós moles¹⁸⁸; e assim por diante. Nos textos de Pimentel, a elite transforma-se em imagem a ser consumida: primeiro, por meio das descrições pormenorizadas de seus vestuários e, num segundo momento, através de sua duplicação pelas lentes do cinematógrafo. Porém, ela apenas começa a se ver nas telas depois que têm início, na capital, as “Sessões da Moda” do cinematógrafo, instituídas pelo “Binóculo”.

As *matinées* e *soirées* da moda as terças e sextas comporão, a partir de fevereiro de 1908, o conjunto de opções de entretenimento que o “Binóculo” passa a considerar de bom gosto. Antes disso, um dos principais eventos sociais da cidade era o Corso de Carruagens que ocorria às quartas na Avenida Beira-Mar – mobilizando a elite mais ou menos abastada, que se exibia e às suas carruagens e automóveis (muitas vezes alugados para a ocasião). “O Binóculo funcionará”, lembrava o cronista ao anunciar o evento em vias de ocorrer. A presença garantia a menção na folha do dia seguinte, ao lado de dezenas de nomes de outros *elegantes*. Com isso, Pimentel ganha rapidamente espaço na sociedade. Sua sessão a princípio breve passa a ocupar, em 1908, duas colunas do jornal de quatro páginas. O carioca que desejava ser admirado e assim, fazer parte do ideal de modernidade defendido largamente pela imprensa e tomado como missão pelo cronista, não se deixava ficar de fora das

¹⁸⁴ SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras**. op. cit., p. 105.

¹⁸⁵ [PIMENTEL, Figueiredo]. Binóculo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 19 fev. 1907, p. 1-2.

¹⁸⁶ [PIMENTEL, Figueiredo]. Binóculo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 13 jun. 1908, p. 3.

¹⁸⁷ [PIMENTEL, Figueiredo]. Binóculo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 25 mai. 1908, p. 3.

¹⁸⁸ [PIMENTEL, Figueiredo]. Binóculo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 18 ago. 1908, p. 4.

listagens das pessoas vistas pelo aparelho comandado por Pimentel. Listagens, sublinhe-se, de ressaltado caráter impositivo, na medida em que destacavam aqueles que, a exemplo do cronista, conheciam “o que é de gosto, o que é chic, o que é distinto”¹⁸⁹.

2.1. O “Binóculo” e as “Sessões da Moda” do cinematógrafo

Naquele início de 1908, o cinematógrafo fazia cada vez mais pessoas ganharem as ruas da capital, realizando o ideal apregoado pelo *Malho* em 1904. O *boom* brasileiro reflete um movimento mundial tornado possível devido à industrialização da produção e distribuição das fitas, conduzida pela Pathé Frères entre 1904 e 1906. Richard Abel constata que os Estados Unidos foram o principal consumidor da cinematografia francesa, disseminada entre todas as classes sociais, seja pelos *nickelodeons* que se espalhavam pelo país, oferecendo diversão barata à população, seja pelos teatros frequentados pelas classes mais abastadas, os quais tinham o cinema como parte fundamental de sua programação¹⁹⁰. No Rio de Janeiro, a explosão dos cinematógrafos acontece ao final de 1907: “já há dezoito – dúzia e meia”, sublinha o incrédulo Bilac em crônica publicada no início de novembro de 1907¹⁹¹. Efetivamente, a *Gazeta de Notícias* de 8 de dezembro daquele ano (um domingo) anunciava sete cinematógrafos. Na Avenida Central situavam-se o *Paraíso do Rio* (n. 103 e 105), o *Pathé* (n. 147 e 149), o *Pavilhão Internacional* (n. 151), o *Universal Animatógrafo* (167 a 171) e o *Parisiense* (n. 179); na rua Visconde do Rio Branco n. 28, o *Cinematógrafo Rio Branco*; na praça Tiradentes n. 1, o *Cinematógrafo Brasil*. Até mesmo o popular teatro S. Pedro de Alcântara (praça da Constituição) cedia, naquele momento, espaço ao divertimento, apresentando o *Cinematógrafo Moderno Falante*¹⁹².

¹⁸⁹ [PIMENTEL, Figueiredo]. Binóculo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 2 abr. 1908, p. 2. A revista *Fon-Fon* faz burla disso em charge intitulada “*Mi-Carême*” (alusão à festa em que se escolhia a rainha das operárias, evento comum em Paris instituído, no Rio, por sugestão de Pimentel), na qual a mulher afirma ao homem apenas participar da festa “Se o *Binóculo* aconselhar.” Cf. J. CARLOS. *Mi-Carême*. **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, 28 mar. 1908, ano 2, n. 51.

¹⁹⁰ ABEL, Richard. Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano. CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. op. cit., p. 215-218.

¹⁹¹ O. B. (pseud. de Olavo Bilac). Crônica. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 3 nov. 1907, p. 5.

¹⁹² Cf. GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 8 out. 1907, p. 12.

A reação dos cronistas à importância que ganhava o divertimento é contraditória. Arthur Azevedo, a princípio seu entusiasta, usa sua coluna semanal “O Teatro” (d’A *Notícia*) para lastimar o fato de o “brinquedo mecânico” ter ocupado o lugar do teatro na preferência do público¹⁹³ – efetivamente, a sessão de anúncios da *Gazeta* mencionada acima aponta apenas três teatros ao lado dos sete anúncios de cinematógrafos. Olavo Bilac usa sua sessão semanal da *Gazeta de Notícias* para destilar comentários sardônicos ao invento, que servia de metáfora para sua visão desalentada de humanidade: o carioca contemporâneo era por ele definido como “fininho, pálido, inquieto, febril, trêmulo como uma figurinha de cinematógrafo, usando óculos de *chauffeur*, calção e sapato de jogador de *foot-ball*, e tendo na mão direita um foguete comemorativo e na esquerda um *carnet* de baile...”, um ser acometido pela “coreia” devido à grande quantidade de estímulos a que estava submetido¹⁹⁴. Nessas linhas, Bilac constrói jocosamente o tipo social que Figueiredo Pimentel considerava *up to date*. Duas visões diametralmente opostas de modernidade, portanto.

Quando incorpora o cinematógrafo ao programa social da cidade, o “Binóculo” o utiliza para construir ao seu público uma experiência confortante dos tempos modernos. Por isso, opta por deixar de lado questões que perturbavam os cronistas da época – a ansiedade causada pelo excesso de estímulos visuais; a crise enfrentada pelas formas usuais de entretenimento, como o teatro, que perdia cada vez mais espaço para as “fotografias em movimento”; o choque entre o público e o privado, numa época em que se percorrer o espaço público passava a ser considerado sinônimo de bom tom e as fotografias das mulheres e homens colhidos em flagrante ganhavam as páginas das revistas ilustradas –, preferindo traçar uma linha de continuidade entre passado e presente. E então, sobram elogios à pompa dos cinematógrafos na zona central da cidade, os quais se assemelhavam às moradias da elite que os frequentava. O *Rio Branco* adquirira “móveis e ornamentações” luxuosas e contratara uma “excelente orquestra” para se apresentar em seus salões de

Em *Palácios e Poeiras*, Alice Gonzaga aponta que o Rio de Janeiro viu o nascimento de aproximadamente quatro dezenas de cinematógrafos no ano de 1907, tendo 23 deles surgido a partir do início de novembro. Cf. GONZAGA, Alice. **Palácios e poeiras: 100 Anos de Cinemas no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Record: FUNARTE, 1996, 276-279.

¹⁹³ A. A. O Teatro. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 12 dez. 1907. In: AZEVEDO, Artur. **O Teatro: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)**. op. cit.

¹⁹⁴ O. B. (pseud. de Olavo Bilac). Crônica. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 20 out. 1907, p. 5.

espera¹⁹⁵. Assim ele descreve os frequentadores dos cinematógrafos *Palace* e *Pathé* numa *matinée* da Moda:

O *Cinema-Palace* esteve cheíssimo – toda uma multidão elegante de senhoras formosas, formosamente vestidas. O *Rio Branco*, com o seu luxuosíssimo salão de espera, parecia uma casa de família fidalga em dia de recepção. O *Pathé*, além de tudo, tem a distinta pianista Ermelinda de Azevedo, que se ouve com prazer enquanto se espera.¹⁹⁶

As Sessões da Moda ofereciam à elite a possibilidade de se encontrar com seus pares ao participar de um divertimento público. A iniciativa do “Binóculo” foi bem aceita, levando ao cinematógrafo “as famílias mais chiques, mais distintas do Rio elegante”: as “senhoras smart não frequentam os cinematógrafos em outros dias.”, salienta o cronista¹⁹⁷. O oposto também era verdade: bastante provavelmente, regras tácitas de convivência impediam as classes mais humildes e menos bem trajadas de dividir espaço com a elite nesses dias. A segregação proposta entre ela e o povo é mais bem compreendida observando-se o contexto cultural da época. Nunca antes uma forma de entretenimento fora tão democratizada quando o cinematógrafo. Mesmo nos dias de “Sessão da Moda”, o ingresso às salas mais elegantes da capital custava entre 500 e 1.000 réis, muito menos que o valor das entradas de espetáculos teatrais, cujos camarotes chegavam a 25.000 réis e as cadeiras mais baratas, a 2.000¹⁹⁸ – o que permitia que aqueles espaços fossem frequentados por uma gama maior de pessoas. A intervenção do “Binóculo” ia no sentido de minorar os efeitos da congregação social propiciada por aquele que se tornava o principal produto da cultura de massas. Os grandes cinematógrafos faziam jus à iniciativa do cronista da *Gazeta*, oferecendo ao “escol da sociedade” festas de inauguração regadas a *champagne* e a sorvetes – como faz o *Pathé* em fins de setembro¹⁹⁹ – e alterando os programas quase sempre nos dias das “Sessões da Moda”.

A que programação aquele público assistia?

Na época, as telas ofereciam uma variedade de atrações que tornava tênue o limite entre “realidade” e “ficção”. Comédias, dramas, mágicas dividiam espaço com

¹⁹⁵ [PIMENTEL, Figueiredo]. Binóculo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 17 jun. 1908, p. 2.

¹⁹⁶ [PIMENTEL, Figueiredo]. Binóculo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 2 set. 1908, p. 3.

¹⁹⁷ [PIMENTEL, Figueiredo]. Binóculo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 18 jan. 1908, p. 6.

¹⁹⁸ GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 23 jun. 1908, p. 6. Aliás, a peça teatral cujos preços dos ingressos foram usados como base é o vaudeville em três atos *O Cinematógrafo*, de Moser e Blumenthal, traduzido por Acácio Antunes. Neste mesmo dia, o Cinematógrafo *Rio Branco* anunciava *fauteuils* (cadeiras de 1ª ordem) a 1.000 réis e cadeiras de 2ª a 500 – preço que se mantém constante, nos cinematógrafos anunciados nos jornais, nos demais dias da semana.

¹⁹⁹ TEATROS E... **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 18 set. 1908, p. 3.

fitas *d'après-nature* (tomadas nos lugares onde ocorriam os fatos). O que não impedia que as fitas ficcionais – rodadas, então, majoritariamente em estúdio – se utilizassem de expedientes daquelas *d'après-nature*, para atrair a atenção do público. Caso notório se dá com *A Mala Sinistra*, na qual convergiam tomadas de locais onde pouco tempo antes acontecera o crime em questão; a construção ficcional das personagens nele envolvidas; e uma apoteose colorida que nada devia às fitas fantásticas ou às mágicas teatrais²⁰⁰. O anúncio da fita mostra bem o deslizamento entre arte e realidade, quando assevera ao público: “Os amantes do trágico vão ter ocasião de [aprender em] todos os seus detalhes, a horrível tragédia de São Paulo.”²⁰¹.

Chegou ontem de S. Paulo o habilíssimo operador A. Leal, que ali foi, e também a Santos, tirar fitas cinematográficas, *d'après-nature*, dos lugares onde se desenrolaram as cenas do crime de Miguel Traad, conhecido por *A Mala Sinistra*. Brevemente o *Cinema-Palace* exhibirá essa fita empolgante e comovente.²⁰²

O rótulo reverberante por meio do qual o crime se torna conhecido prenuncia a linguagem verborrágica em que ele foi vazado. Ainda nos anos de 1920, a prosa jornalística primava pelo excesso, como um Alcântara Machado irônico explicita na crônica desalentada que, em seu “Cavaquinho” (de 1927), redige acerca do centenário da imprensa paulistana: “Em São Paulo para fazer jornalismo é preciso saber adjetivar. (...) O estilo tem de ser comedido e pesar pelo menos cinco toneladas. E quanto mais comprido o artigo melhor. Períodos espichados, compactos, verbosos. (...)”²⁰³. A característica era denotativa do lastro que o jornalismo policial estabelecia, então, com a literatura melodramática – fato compreensível naquelas décadas em que se iniciava a profissionalização do ofício, quando o altamente lucrativo folhetim romanesco ainda estendia suas regras para os demais textos da imprensa²⁰⁴.

²⁰⁰ O crime consistiu no estrangulamento do comerciante paulista Elias Farhat, cujos restos mortais foram dispostos dentro de um baú posteriormente embarcado no navio Cordillere. Michel Traad tentou desfazer-se da carga jogando-a ao mar. Impedido por um marinheiro, o homem foi preso, julgado e considerado culpado do homicídio. Sobre o crime, cf. CRIME monstruoso. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 13 set. 1908, p. 1; PERSISTE o mistério. op. cit., p. 5. Sobre o anúncio da fita *A mala sinistra*, cf. A MALA Sinistra. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 14 out. 1908, p. 6.

²⁰¹ A MALA Sinistra. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 4 out. 1908, p. 8.

²⁰² [PIMENTEL, Figueiredo]. Binóculo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 16 set. 1908, p. 3.

²⁰³ MACHADO, Antônio de Alcântara. Cavaquinho, 12 fev. 1927. In: **Obras v. 1: Prosa Preparatória & Cavaquinho e Saxofone**. Texto e Organização de Cecília de Lara. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: INL, 1983, p. 248.

²⁰⁴ Surgido em Paris no início do século XIX e tendo rapidamente imigrado para o Brasil, o folhetim torna-se entre nós a “viga mestra” do jornal, palavras de Marlyse Meyer, segundo a qual até mesmo o oficialíssimo *Diário Oficial* não prescindia dele. Cf. Marlyse Meyer, Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a crônica”, In: SETOR DE FILOLOGIA DA FCRB. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 93-133.

O cinematógrafo palmilhava, com ênfase, a via de mão dupla entre realidade e ficção: em seu conclamado “realismo”, procurava refletir em magnitude os crimes que tanto faziam vender jornal, deslizando para si a curiosidade do público; e, desejando firmar-se como entretenimento, replicava gêneros literários já consolidados, a exemplo o melodrama. A descrição detalhada que o anúncio do *Cinema-Palace* faz dos quadros de *A Mala Sinistra* – “Compra da mala – O crime – A bordo – Na polícia – O remorso” – aponta seu lastro com o gênero melodramático²⁰⁵. No cinematógrafo, como nos jornais, tal crime transforma-se em narrativa para o consumo e deleite do público. As dezenas de artigos, ilustrações e fotografias a ele dedicadas, que se estenderam por um período de dois meses, confirmam não só o interesse gerado pelo caso como quão eficiente foram as folhas em construir uma narrativa que o fomentasse. Interesse, aliás, potencializado ao ganhar a tela prateada. O consumo da “realidade”, em suas mais diversas nuances, atinge o ponto culminante quando ela é colocada diante da lente do cinematógrafo, “*d’après nature*”. O aparelho transforma a violência num discurso controlado, domesticando-a.

Ao analisar a função dos museus de folclore originados na Escandinávia entre 1870 e 1905, Mark Sandberg refere-se às “funções sociais compensatórias da narrativa”, que transformam a sensação de descolamento inerente à modernidade num sentimento de liberação²⁰⁶. Detendo-se no papel da fotografia, Susan Sontag afirma que a complexidade do sentido do real fomenta a criação de simplificações compensatórias, como o ato de fotografar: “Uma coleção de fotografias pode ser utilizada como um mundo substitutivo, provido de imagens que enaltecem, consolam ou atormentam”. Ao fotografar-se um desastre, tem-se a sensação de que dele se está

²⁰⁵ Cf. CINEMATÓGRAFO Rio Branco: A mala sinistra. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 5 out. 1908, p. 6.

Uma breve vista d’olhos nos jornais da época confirma a assertiva. Como exemplo, cito “Por amor: com um tiro de garrucha”, em que o jornalista transforma o obscuro suicídio de uma jovem anônima numa notícia de duas colunas que explora os elementos narrativos no objetivo de causar espanto, tensão e empolgação no leitor. Os títulos dos subcapítulos são esclarecedores – observem-se igualmente quantas semelhanças ele guarda com as partes da fita “A Mala Sinistra”: “A primeira sombra”, “Repudiada!”, “A cena dolorosa”. Cf. GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 30 de março de 1908, p. 4.

Milene de Almeida debruça-se sobre o assunto em tese na qual discute a repercussão no Brasil do “Caso Dreyfus” (escândalo envolvendo o oficial francês Alfred Dreyfus, general acusado de vender à Alemanha documentos referentes à defesa nacional francesa). Cf. ALMEIDA, Milene S. **Melodrama bacharelesco: um estudo estilístico da recepção do caso Dreyfus no Brasil**. 278 p. Tese (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2009.

²⁰⁶ SANDBERG, Mark. Efigie e narrativa: examinando o museu de folclore do século XIX. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. op. cit., p. 397.

isento, diz a ensaísta, uma vez que a fotografia extirpa o caráter de fortuito do ocorrido, dando-lhe estabilidade²⁰⁷. No que toca à série “Binóculo”, a transformação da realidade em objeto de fruição estética, desta vez pelas lentes do cinematógrafo, é determinante na reação de seu cronista frente ao sucesso que *A Mala Sinistra* fazia nos cinematógrafos da cidade:

A rua do Ouvidor, nas proximidades do largo de S. Francisco, esteve ontem quase intransitável. Eram pessoas que queriam entrar no *Cinema-Palace*. Exibia-se ali, pela primeira vez, *A Mala Sinistra*, fita cinematográfica surpreendente, em que se revive, minuto por minuto, o célebre crime. Como dissemos, o operador A. Leal esteve em Santos, em S. Paulo, a bordo, em todos os lugares onde os protagonistas do nefando assassinato estiveram. Assim, arranhou uma fita admirável. É uma das fitas mais empolgantes, mais bem feitas e desempenhadas que temos visto.²⁰⁸

Encerrado em película, o assunto tétrico transforma-se em espetáculo, garantindo o deleite do público – testemunha privilegiada do caso que se desenrolava *pari passu* nos tribunais – e, portanto, a frequência do cinematógrafo, daí a alegria do cronista mundano²⁰⁹. Figueiredo Pimentel percebe, de modo pioneiro, o intenso envolvimento do espectador com as imagens em movimento. Daí a utilizá-las como apoio para a efetivação de seu apregoado ideal de civilidade. Por isso, o cronista não raras vezes procura, nas telas, os mesmos elementos que o levavam a flunar pelos teatros e restaurantes da cidade: as *toilettes* elegantes e aqueles que as vestiam. Em 1908, começava-se a produzir sistematicamente, no Rio de Janeiro, fitas locais, especialmente as *d’après nature*. A coluna de Pimentel torna-se sua grande propagandista, convidando o público a participar dos eventos a serem cinematografados e *dirigindo* seus gestos:

Porque desejamos uma bela fita cinematográfica do *Corso de Carruagens*, insistimos pelo comparecimento, bem cedo, às 5 horas da tarde, das pessoas que nele tomarem parte na próxima quarta-feira. Só assim, aproveitando-se ainda o sol, se poderão apanhar instantâneos magníficos. É preciso também

²⁰⁷ SONTAG, Susan. O “Mundo-Imagem”. In: **Ensaaios sobre a fotografia**. Tradução de Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Arbor, 1981, p. 155 e 160.

²⁰⁸ [PIMENTEL, Figueiredo]. Binóculo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 14 out. 1908, p. 3. O cronista anunciava a rodagem da fita um mês antes de sua estreia: “atualmente o hábil operador A. Leal, prepara uma fita sensacional: *A Mala Sinistra*, reprodução do monstruoso crime, que tanto está emocionando a nossa população.” Cf. Binóculo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 8 set. 1908, p. 2. Nas folhas da capital há anúncios de mais duas versões de *A Mala Sinistra*, exibidas nos cinematógrafos *Rio Branco* e *Pathé*. Cf. ESPETÁCULOS. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 4 out. 1908, p. 5.

²⁰⁹ Alegria da qual não estava isenta uma dose de (auto)propaganda: Figueiredo Pimentel também se interessava pela produção cinematográfica: o ano de 1908 veria vir a lume *Os Estranguladores do Rio*, baseado na peça *A quadrilha da morte*, coescrita por ele e Rafael Pinheiro – peça, aliás, baseada noutro célebre crime ocorrido na cidade (em 1906). Vejam-se detalhes em BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2004, p. 86, e RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: SENAC, 2004, p. 533.

que os carros e os automóveis moderem a marcha. A excessiva velocidade prejudica muitíssimo.²¹⁰

É hoje, quarta-feira, o dia consagrado ao *Corso de Carruagem*. Ontem à tarde já era extraordinário o número de carros e automóveis encomendados. Tornamos a insistir para que as famílias compareçam cedo. Às 5 horas em ponto os operadores do Cinematógrafo *Rio Branco* e do *Cinema-Palace* começarão a tirar os instantâneos para as fitas. É preciso, outrossim, que se recomende aos cocheiros e chauffeurs uma velocidade moderada. É conveniente também que as pessoas a pé, ao invés de se sentarem, circulem sempre, passem em toda a extensão do Bar. Só assim as fitas sairão esplêndidas.²¹¹

O “Binóculo” toma a lente do cinematógrafo como uma extensão das suas. O papel do cronista de detalhar, através da pena, os trajes e costumes que aproximariam o Brasil da Europa, é multiplicado pelo poder da câmera cinematográfica de mimetizar a realidade.²¹² A preocupação do cronista de direcionar seus leitores tendo em vista a apreensão de imagens adequadas da vivência carioca estendia-se também para o âmbito do retrato, o qual ele considerava, depreciativamente, demasiado “burguês”: “Escolhe-se geralmente o busto ou a fotografia sentada ou em pé, em que o retratado fica solene, muito duro, meio empertigado, com as mãos espalmadas sobre as pernas.”²¹³ A rigidez da fotografia contemporânea acenava para um passado retrógrado que o cronista queria ver superado. O presente a ser imitado encontrava-se impresso nas fitas dos Corsos e dos demais eventos sociais que tinham como personagem a população carioca, população cujos gestos seriam orientados na direção de uma naturalidade que encenaria a sensação de despreocupação e bem-estar proporcionada pela reforma à qual a cidade foi submetida. Naturalidade que era fruto da encenação naquela cidade que, antes de tudo, era um palco. A apreciação de Pimentel da fita tomada no carnaval de 1908 ilustra quais os elementos que ele julgava dignos de nota:

Assistimos ontem no Cinematógrafo Rio Branco a passagem da fita tirada durante o Carnaval. Será exibida amanhã, em *matinée* e à noite. É uma fita esplêndida, verdadeiramente magnífica, perfeita, nitidíssima. Foi tirada de vários pontos da Avenida, da praça da República e da rua do Ouvidor, em frente à Gazeta. Veem-se pessoas conhecidas, cordões, máscaras, avulsos, préstitos, etc.²¹⁴

²¹⁰ [PIMENTEL, Figueiredo]. Binóculo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 17 fev. 1908, p. 2.

²¹¹ Idem, ibidem, 19 fev. 1908, p. 1.

²¹² BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. op. cit., p. 121-128.

²¹³ [PIMENTEL, Figueiredo]. Binóculo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 12 jul. 1908, p. 2.

²¹⁴ Idem, ibidem, 13 mar. 1908, p. 2.

A fita mereceu igualmente a atenção do público, como se constata por esta nota de Figueiredo Pimentel publicada em meados de abril: “Satisfazendo ao pedido de gentis senhoritas que o fizeram por intermédio, o Cinematógrafo Rio Branco exhibirá hoje a lindíssima e interessante fita do Carnaval passado.” Cf. [PIMENTEL, Figueiredo]. Binóculo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 17 abr. 1908, p. 2.

A grande movimentação das ruas por ocasião do carnaval realizava o desejo do cronista de que os locais recém-modernizados fossem ocupados pela população. Porém, não se pode deixar de constatar que a vivência no espaço público é observada por ele a partir do registrado pelas lentes do cinematógrafo. Restam, infelizmente, poucas fitas rodadas no Brasil neste período, e a mencionada pelo cronista não está entre elas. No entanto, sua descrição nos permite aproximá-la de outra, rodada pouco posteriormente e que sobreviveu ao tempo: *Fatos históricos do Tiro de Guerra 19 “Rio Branco”*, de Annibal Requião²¹⁵. Segundo Pimentel, a fita do Carnaval de 1908, rodada pelo Cinematógrafo Rio Branco, é composta por tomadas de “vários pontos da Avenida, da praça da República e da rua do Ouvidor, em frente à Gazeta”. Enquadra, ademais, os objetos a partir de diferentes distâncias, tornando-se possível tanto reconhecer os conhecidos (plano aproximado) quanto vislumbrarem-se “cordões, máscaras, avulsos, préstitos, cordões, máscaras” (plano de conjunto). O mesmo se dá com *Fatos Históricos...*, filme montado através da junção de trechos de três outros realizados por Requião entre 1910-1912.²¹⁶ Farei, a seguir, uma análise das duas primeiras partes desse filme, no intuito de demonstrar a variedade de enquadramentos que a produção cinematográfica do período comportava:

O filme abre com dois planos do desfile do Tiro de Guerra “Rio Branco”, vitorioso num concurso nacional entre as agremiações congêneres. O primeiro deles tem início com o seguinte intertítulo: “Chegada à Curitiba, após ter conquistado no Rio de Janeiro, em 7 de Setembro de 1910, o primeiro lugar entre todos os Tiros do Brasil.” A câmera fixa toma dois planos gerais dos soldados a desfilarem, tirados de dois ângulos de uma rua larga ocupada por construções imponentes. O primeiro é tomado em ângulo reto, numa ligeira elevação, partindo do meio da multidão. O segundo, num *plongée* a partir de um palanque ou de um primeiro andar de edifício situado na esquina de duas ruas, permitindo, ao contrário do primeiro, observar-se a multidão que ocupa toda a extensão da rua comprida e dobra-a, passando diante da câmera que toma o grupo da distância. Eduardo Morettin analisa criticamente este

²¹⁵ FATOS HISTÓRICOS do Tiro de Guerra 19. Direção: Annibal Requião. Brasil: Kosmos, 1910-1912. 1 filme (10 min), mudo, pb. O filme compõe o 5º DVD da coleção a seguir: **Resgate do Cinema Silencioso Brasileiro**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, Sociedade Amigos da Cinemateca, Caixa Econômica, 2007/2008. 5 DVDs.

²¹⁶ Segundo a descrição presente no encarte que compõe o volume, eis os trechos dos três filmes a partir dos quais *Fatos Históricos...* é composto: 1- De 1910, do desfile do Tiro de Guerra Rio Branco pelas ruas de Curitiba depois da vitória em concurso realizado, no Rio, entre todos os tiros de guerra brasileiros; 2- De 1911, em que discursa João Gualberto, o criador do Tiro de Guerra Rio Branco; 3- De 1912, cortejo fúnebre que acompanhou o esquife de Gualberto, morto em missão.

tipo de enquadramento, usualmente utilizado, então, nas fitas que tematizavam comemorações cívicas. Ocorre nelas, segundo o ensaísta, um “processo de monumentalização das imagens”: as tomadas a partir do alto disciplinavam a multidão heterogênea que comparecia às efemérides.²¹⁷

O segundo bloco de imagens compõe-se do discurso de João Gualberto – criador do Tiro de Guerra Rio Branco – em cerimônia de entrega da bandeira ao comandante do destróier Paraná. Abre com o intertítulo: “O Cel. João Gualberto faz a entrega da Bandeira Nacional ao comandante do Destróier Paraná.” Em seguida, um plano geral tomado em ângulo reto enquadra a banda marcial a partir da perpendicular. Novo corte. A câmera muda de posição, mas continua a tomar um ângulo reto de Gualtério que, junto de outros militares, mulheres e crianças, caminha entre o grupo de soldados em direção à objetiva, passando à direita dela. Há um corte para o intertítulo alusivo à entrega da bandeira e, em seguida, um plano de conjunto composto à esquerda por mulheres bem vestidas e à direita, por soldados. Ambos os grupos formam perpendiculares que partem dos cantos inferiores do quadro e afunilam-se até chegarem a João Gualtério e à bandeira, que ocupam o centro da objetiva. O militar discursa efusivamente em meio ao grupo. Soldados passam em frente à objetiva, que, depois de novo corte, tomará um plano mais aproximado da plateia – podem-se, então, divisar claramente os rostos de algumas mulheres e crianças que participam do ato. Há novo corte e, em seguida, um plano tomado da mesma distância do anterior, desta vez com a retirada de João Gualtério e dos demais homens que protagonizam a solenidade.

Um próximo intertítulo anuncia o destróier. Esta segunda parte do segundo filme abre com uma panorâmica do píer, a qual culmina no enquadramento do destróier. Em seguida, a câmera no tripé, porém em movimento (situada provavelmente num barco), capta o destróier num plano mais aproximado, circundando-o. Toma-se um novo plano da embarcação, semelhante ao anterior, no entanto, mais aproximado, que dá a ver os soldados a operarem-no. Novo corte, e plano mais distanciado do navio, tomado de frente e se afastando. Vários planos aproximados do navio são tomados em seguida, a partir de diversas distâncias. Faz-se o mesmo com povo que ocupa o píer e as demais embarcações atracadas nele. Durante todo esse tempo, a câmera continua no tripé, no barco. O conjunto seguinte

²¹⁷ MORETTIN, Eduardo Victorio. Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 25, n. 49, p. 137-138, 2005. Disponível em <<http://goo.gl/PXhAPD>>. Acesso 26 jun. 2014.

de tomadas será realizado pela câmera situada dentro do destróier: planos breves, a partir de diferentes pontos dele, tomam oficiais que o circulam e ora se aproximam, ora se afastam. Chaminés, mastros, corredores, ferragens, canhões, barcos salvavidas, antes tomados da distância, são agora fragmentados em planos que se concentram em seus detalhes – conhecem-se, assim, os membros do destróier cujo esqueleto fora primeiro apresentado. Destaque para o hasteamento da Bandeira, anunciada por um par de intertítulos (“A Bandeira”/“O hasteamento da Bandeira como homenagem ao povo do Paraná.”).

A descrição algo minuciosa dos planos do filme é, no entanto, fundamental para a análise da crônica de Figueiredo Pimentel a respeito da fita do Carnaval rodada pelo cinematógrafo *Rio Branco* e, mais amplamente, para a análise do “Binóculo”. A apresentação sucinta que o cronista faz da fita não deixa de colocar em destaque as várias tomadas a partir das quais ela foi composta. É certo que o cinematógrafo marchou a passos largos nos anos de 1908 a 1912, portanto, bastante provavelmente a fita do Carnaval do Rio Branco não apresentava a sofisticação de certos planos de *Fatos Históricos...* – especialmente daqueles pertencentes ao segundo bloco da fita, rodado em 1911, os quais pagam razoável tributo à escala de planos da montagem clássica. No entanto, o texto de Pimentel deixa claro que já era corrente, em 1908, inserir-se a câmera no cerne dos acontecimentos, tomando-se planos a partir de pontos diversos e distanciamentos variados para que, juntando-os depois, tal acontecimento fosse recomposto *in totum*, visando a sua fruição cinematográfica.²¹⁸ Cabe questionar o quanto dessa visão polimórfica proporcionada

²¹⁸ Não se deve perder de vista a dimensão comercial desse tipo de fita. Um livro como *How to run a picture theatre: a handbook for proprietors, managers and exhibitors*, publicado em Londres em 1912, explicita o valor mercadológico do gênero cinematográfico que denomina “local topicals”:

There can be no two opinions as to the value of the local topical film as a means of filling your theatre. Everyone loves to see himself, or herself, or friends, or children, on the screen, and the local topical is the best means of gratifying this desire.

A wide-awake manager will have no difficulty in providing quite a number of business pulling local topicals in the course of the year if he only keeps his eyes and ears open. A local cricket or football match, a trade or friendly society's procession through the streets of your town, a wedding of local celebrities, a tram ride through the district, or a circular panorama of the sea front, will provide subjects for a number of short films of great local interest, and the immediate result of starring one of these will at once make itself apparent upon the box office receipts.

O volume desenvolve estratégias visando a se usufruir plenamente da “irresistible attraction the camera has for all sorts and conditions of people”. À listagem das temáticas que se deveriam privilegiar – eventos desportivos, procissões, acontecimentos sociais envolvendo as figuras conhecidas da cidade, cenários naturais – seguem-se sugestões que tocam primeiro às formas de convocação dos atores-espectadores das fitas, e depois, ao modo como as filmagens deveriam ser realizadas para que os produtores/exibidores obtivessem o maior retorno financeiro possível do montante nelas investido: da larga divulgação ao público do “segredo” referente à rodagem do tópico local, ao enquadramento do

pela câmera não reverteu em percepção nova da experiência da modernidade. A câmera ubíqua da fita do Carnaval – e, possivelmente, de tantas outras rodadas no Rio à época – não teria colaborado para a configuração de um cronista igualmente ubíquo? É o próprio Pimentel quem alude a essa sua característica, atribuindo-a a outro signo da modernidade, o automóvel:

O Binóculo, atualmente, quase que pode ter o dom da ubiquidade. No mesmo dia, mais ou menos às mesmas horas, consegue funcionar em lugares diferentes, em pontos diametralmente opostos. Isso durante a noite. É que temos à nossa disposição um soberbo, um lindo, um grande automóvel, um quarenta cavalos, Fiat, do Dr. Leopoldo Cunha. (...) Durante o dia, o Dr. Leopoldo Cunha é um verdadeiro yankee, um homme-d'affaires, tratando de mil e um negócios (...). À noite, porém, é outro. (...) Vai à Exposição, janta nos restaurantes chics, percorre os teatros, frequenta todas as festas. Leopoldo Cunha é um dos cavalheiros mais smart, de vida mais chic, que temos no Rio de Janeiro.²¹⁹

Cinematógrafo e automóvel, como antes o trem, realizavam de modo análogo a possibilidade de se estar em vários tempos e lugares num piscar de olhos. O automóvel possante conduz o cronista e certo homem *smart* do trabalho diurno à Exposição e, dentro do recinto, ao restaurante, ao teatro, às festas; encurta distâncias e reduz o tempo, possibilitando que o cidadão operoso da República torne-se o cavalheiro *up to date* requerido para ocupar os sítios reformados da cidade – daí o teor do elogio a Leopoldo Cunha: “um dos cavalheiros mais smart, de vida mais chic, que temos no Rio de Janeiro.”²²⁰. Já o cinematógrafo opera a metamorfose do tempo e do espaço. Diz Edgar Morin: “Compreensão e dilatação do tempo são princípios e efeitos gerais do cinema”; “Ao pôr a câmara em movimento e ao dotá-la de ubiquidade, operou o cinematógrafo, ao mesmo tempo que a do tempo, a

maior número possível de pessoas: “Make exposures of a few feet each upon various scenes at different distances, and use the punching device usually fitted to cameras to mark the different exposures. Test them by developing, and if in order, go ahead.” Cf. HOW TO run a picture theatre: a handbook for proprietors, managers and exhibitors. 2. ed. London: E. T. Heron & Co., [1912], p. 121-122.

Traduções livres dos trechos citados:

1- “Não pode haver duas opiniões no que se refere a considerar-se quão valioso é o filme de tema local enquanto um meio de lotar sua sala de exibição. Todos amam verem-se, ou ver amigos, ou crianças, na tela, e o tema local é o melhor meio de saciar este desejo.

Um administrador atento não terá dificuldade de arranjar uma grande quantidade de trabalho, se souber tirar proveito de temas locais ao longo do ano; para isso, terá de ficar de olhos e ouvidos bem abertos. Um jogo de futebol local, um evento comercial ou uma procissão da sociedade pelas ruas da cidade, um casamento de celebridades locais, um passeio de bonde pelo distrito ou uma panorâmica do mar oferecerão assuntos para um número de pequenos filmes de grande interesse para a comunidade local, e o resultado imediato de protagonizar um desses filmes logo se fará sentir nas receitas de bilheteria.” (minha tradução)

2- “Realize tomadas do comprimento de poucos pés cada uma, de várias cenas a distâncias diferentes, e utilize o dispositivo de perfuração usualmente disponível nas câmeras para marcar as diferentes tomadas. Teste-as por meio da revelação, e se estiver tudo em ordem, termine o processo.” (Minha tradução)

²¹⁹ [PIMENTEL, Figueiredo]. Binóculo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 12 jul. 1908, p. 2.

²²⁰ Idem, ibidem.

metamorfose do espaço. (...) A partir destes movimentos contínuos, há os saltos descontínuos da câmara, ou mudanças de plano, quer sobre o mesmo objeto, quer de objeto para objeto.”²²¹

Pelas lentes do cinematógrafo, o espectador via ser reencenada a vivência naquele mundo rasgado pela técnica. Via-a por meio da organização do espetáculo cinematográfico, cuja programação, composta de fitas de gêneros variados, suscitava nas plateias sensações contraditórias, conforme ressalta Melo Souza.²²² Porém, via-a também devido à própria gênese da imagem produzida pela máquina, cuja mobilidade intensifica a sensação de deslocamento experimentada pelo homem do início do século XX. O cinematógrafo dá corpo à dinâmica moderna do mesmo modo como o teatro de revista o fizera nas últimas décadas do século XIX e aurora do XX. Curioso é que esse corpo paradoxal, feito de luzes e sombras, tenha exercido tão aguda influência na compreensão da realidade. A nitidez daquela fita de Carnaval, que tornava possível o reconhecimento das pessoas presentes, e também a agilidade com que ela tomara os principais pontos do evento, acaba por influenciar o cronista do “Binóculo”, que tecerá sua ubiquidade no âmbito de sua prosa. Daí sua escrita em blocos que apresentam fragmentariamente breves cenas desenroladas na capital: uma *toilette* flagrada quando o cronista tomava o bonde, os frequentadores de uma *première* teatral, um grupo de damas que aguarda o início da sessão cinematográfica, etc. Daí também a posterior multiplicação dos “Binóculos” entre os cronistas da *Gazeta*, para a captação imagens desenroladas concomitantemente.

2.2. Um microcosmo de Brasil: A Exposição Nacional de 1908

A câmera que tomava a população carioca presente no carnaval dava à cidade ares de grande metrópole; espetáculo protagonizado por uma elite facilmente reconhecível que tinha atrás de si a massa de anônimos, meros extras da fita e da dinâmica social. Extras, no entanto, fundamentais para a configuração da urbe moderna ideada pelo projeto republicano e imposta de modo preponderante por Figueiredo Pimentel. É provavelmente a necessidade desses *extras* que motiva o

²²¹ MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. op. cit., p. 73 e 78-9.

²²² SOUZA, José Inácio Melo. **Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema**. op. cit., p. 136.

protesto tecido do cronista ao fim do mês de agosto de 1908, duas semanas após a abertura da Exposição Nacional:

A Exposição Nacional não tem atrativos bastantes que chamem concorrência. Ressente-se, sobretudo, da falta de diversões populares. O elemento povo é, talvez, o principal. Ora, nada se tem feito para chamar a nossa população. É uma verdade, que está na consciência de todos.²²³

Ao protesto segue-se um programa dia a dia, organizado por “um dos mais distintos e smarts cavalheiros da nossa primeira sociedade”, que o cronista encaminha à diretoria da Exposição. Dentre os divertimentos propostos, “grandes” concertos populares (dias 1 e 19), bailes populares (dias 2 e 26), fogos de artifício (dias 2, 10, 17, 22, 24), festa das operárias (dia 12) e festa das crianças (dia 28)²²⁴. Embora não explicitado, o objetivo dos divertimentos era fundamentalmente levar ao recinto o elemento que lhe faltava, o povo. A preocupação era geral, tanto que a proposta do tal cavalheiro *smart* não foi a única divulgada pelos jornais na época. Ela ecoa, um dia mais tarde, na prosa de outro assíduo da *Gazeta de Notícias*, Olavo Bilac. As sugestões, todavia, diferenciam-se. Observador agudo da sociedade como era, Bilac propõe que se injete na exposição o bulício que era nota dominante dos eventos congêneres ocorridos em solo europeu. Ao invés do bem-comportado calendário proposto pelo cavalheiro elegante citado por Pimentel, arremedo do “Calendário Elegante” imposto pelo próprio autor do “Binóculo”²²⁵, Bilac advoga a favor da coexistência, no espaço, de divertimentos variados:

Que falta à Exposição? Falta barulho. Nas outras grandes cidades da Terra, onde a Natureza é triste, onde o solo sua melancolia (sic.) e onde o céu chove tédio, uma grande Exposição como a nossa é sempre uma quermesse barulhenta e delirante, cheia de um vasto e tonitruoso clamor em que se misturam gritos e risadas, pregões de barraqueiros, guinchos de palhaços, berros de cocheiros, alaridos triunfais de músicas e cantos.

Escrevi “guinchos de palhaços”... À nossa gente “smart”, idolatra do “smoking”, adoradora da casaca, feiticista da Elegância, pode parecer absurdo e “shocking” (vá lá mais este peregrinismo!) que uma Exposição tenha palhaços. Tem, sim, senhores! Em Paris, em Londres, em Berlim, nas mais velhas e ricas, e elegantes capitais da Europa, as Exposições servem para entreter e divertir, ao mesmo tempo, (...), a gente rica e a gente pobre, a gente poderosa e a gente humilde. Há por lá restaurantes e teatros de luxo,

²²³ [PIMENTEL, Figueiredo]. Binóculo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 29 ago. 1908, p. 2.

²²⁴ Idem, ibidem.

²²⁵ O *Binóculo* publica por extenso o calendário em questão, para que ele não deixe de ser seguido por nenhum membro da elite:

Por tácito consenso unânime de todas as senhoras distintas desta capital, a semana carioca chic ficou assim constituída: domingos, passeio na praia de Botafogo e patinação; segundas, passeio à rua do Ouvidor; terças, matinées nos Cinematógrafos e soirées no Palace-Theatre; quartas, Corso de Carruagens; quintas, passeios, visitas, etc.; sextas, soirées nos Cinematógrafos; sábados, passeio à rua do Ouvidor, onde as senhoras smart comprarão o *Fon-Fon*!

Cf. [PIMENTEL, Figueiredo]. Binóculo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 19 fev. 1907, p. 1-2.

onde o lugar à mesa e o lugar na plateia custam gordas quantias; mas, fora desses recintos privilegiados, o povo encontra as suas diversões favoritas.

Entremeando-se com os palácios suntuosos, há as barracas pitorescas, sarrafos e lona, — em que a modéstia da construção não é difícil conciliar com uma certa elegância de linhas e de decoração; e encontram-se aqui as danças exóticas, ali o engolidor de espadas, acolá a mulher elétrica, além o hércules de feira, mais adiante o domesticador de cobras, o homem-escafandro, o prestidigitador, o pintor de paisagens instantâneas, o acrobata, o ensinador de cães, e um sem número desses saltimbancos alegres que são a delícia das crianças de calças curtas e das crianças de cabelos brancos.

(...)

Onde está aqui, para as crianças, o teatrinho de João Minhoca? Onde está a barraca da ledora da “buena dicha”? Onde está a tenda do tirador de fotografias instantâneas? Onde estão todos esses divertimentos ingênuos e baratos, que são o maior encanto da boa arraia-miúda, dessa forte e simples multidão sobre cujo trabalho e sobre cuja resignação assenta a felicidade dos remediados e dos ricos?²²⁶

As propostas são dessemelhantes, porém, o objetivo é análogo. Por mais que protestasse contra o homem moderno, mimese do tremelicante homenzinho feito de sombras apresentado nos cinematógrafos, Olavo Bilac encampa o ideal de modernidade nascido com a República. Tanto que ele é defensor entusiasta da Exposição Nacional, a qual inseriria o Brasil no concerto das nações adiantadas, cujas feiras propagandeavam aos quatro ventos as benesses do país. É a essa relação que ele alude ao explicitamente sugerir que se replicassem em solo carioca as opções de entretenimento oferecidas nas feiras estrangeiras. Bilac gasta longos parágrafos a sugerir uma programação que divirta o povo: canto, música, dança, cocheiros, barraqueiros, ledores da fortuna, artistas circenses (palhaço, engolidor de espadas, domesticador de cobras, mágicos, adestradores de animais, etc.). Dir-se-ia que emerge aqui o defensor dos desprovidos, daqueles que o “bota-abaixo” de Pereira Passos expulsara da zona central da cidade no intuito de reformulá-la segundo moldes europeus. Porém, para além da tomada de partido em favor do povo — que aqui vem taxado com o rótulo pejorativo de “arraia miúda” — ou da mera defesa de entretenimentos populares, muitos dos quais foram expulsos do centro durante a reforma urbana, impera o desejo de se replicar, no Rio, a programação das Exposições estrangeiras. Portanto, ainda uma vez o que se propõe é a mimese da Europa, que o Brasil conhecera por diversas vias: pela presença empírica de seus expositores no solo europeu, pela notícia que davam dela os jornalistas correspondentes e por meio das lentes do cinematógrafo.²²⁷

²²⁶ O. B. (pseud. de Olavo Bilac). **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 30 ago. 1908, p. 5.

²²⁷ É impossível se saber com exatidão o conjunto de fitas apresentadas nos cinematógrafos da capital, dada à extensão das mesmas e de seu exíguo registro (poucos cinematógrafos publicavam sua

A referência de Olavo Bilac à Exposição Nacional pode ser mais bem compreendida à luz das ponderações de Mark Sandberg sobre os museus folclóricos europeus. Sandberg remete o surgimento desses espaços ao desejo de se preservar uma imagem da tradição como *tableau* justamente no momento em que ela parecia mais ameaçada pela modernidade. Sua função era nostálgica, estimulada pela busca de formas culturais mais simples numa época de crescente industrialização, em que o avanço dos meios de transporte aumentava a circulação de pessoas, o crescimento das populações e a emigração, abrindo-se espaço para a aculturação²²⁸: “Tudo isso resultou em um investimento extraordinário no corpo tradicional camponês como um objeto desejável e nostálgico – o ex-proprietário, em processo de desaparecimento, dos artefatos agora em exibição.”²²⁹ A disposição dos objetos nos museus tinha por objetivo o realismo, para que se causasse no público a impressão de que ele visitava efetivamente uma casa camponesa, e não sua recriação. Estabeleceu-se, então, o que Sandberg denomina de “técnica narrativizante compensatória que pudesse minimizar a perda ao reinserir os objetos em um contexto mais íntegro”²³⁰. O ensaísta alinha os *tableaux* que encenavam o passado ao gênero melodramático. A *mise-en-scène* teatral desse gênero era duplicada nesses espaços: tanto que as personagens não olham para o espectador, para o bem do realismo da narrativa. O curador do museu tornava-se um *metteur-en-scène* análogo ao congênere teatral, a transformar objetos em “imagens assistíveis da realidade”²³¹. Coisa que o ensaísta mostrará ser traço característico da modernidade, que preferia o conforto da imagem à fortitude do objeto empírico.

O “realismo” era, todavia, fruto de um jogo. A narrativa produzida pelos museus folclóricos situava-se a meio caminho da realidade da representação. Por melhor que se intentasse representar a “experiência folclórica real”, o resultado final frustrava os mais patriotas, impossibilitados de depreender da representação a

programação em jornal; poucos programas impressos em folhetos sobreviveram ao tempo). Sabe-se, todavia, que a Pathé Frères era a principal produtora/distribuidora de fitas ao Brasil na época, e que a companhia rodou fitas de exposições pelo mundo. Não é impossível que esse material filmico tenha sido exibido nos cinematógrafos da capital antes ou durante a Exposição Nacional de 1908. Dois exemplos são: *Monsieur Fallières et l'Exposition Coloniale* (ou *At The Colonial Exhibition*), Pathé, 1907 e *Regates et expositions à Londres*, Pathé, 1908. Cf. IMDB: Internet Movie Database. <<http://www.imdb.com/>>

²²⁸ SANDBERG, Mark. Efigie e narrativa: examinando o museu de folclore do século XIX. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. op. cit., p. 361-366.

²²⁹ Idem, *ibidem*, p. 366.

²³⁰ Idem, p. 367.

²³¹ Idem, p. 368.

cultura tradicional. Tais espectadores dividiam espaço com outros: cúmplices na construção da ilusão e empolgados pela ambivalência materializada nesses espaços. Este último grupo, composto pelo público *voyer*, era maioria, segundo o ensaísta. A ele coube a fruição desta espécie de museu como espaço de divertimento.²³² A recriação da sociedade tradicional no âmbito dos museus folclóricos era sedutora porque neles se encenava o passado num ambiente controlado, criado por uma mão que lhe sublinhava o exótico e o pitoresco, não as mazelas. Não é estranho que os frutos da visita a esses lugares fossem assertivas do tipo: “Meu Deus, é tão aconchegante – aqui está um lugar no qual eu gostaria de viver.”²³³ Esse paradoxo da realidade seria constantemente referido nos anos de 1920, pouco depois de o povoado rural da norte-americana Hollywood renascer como a “Meca do Cinema” – cidade à parte no concerto mundial, com estúdios cinematográficos cujos cenários mais irreais ganhavam vida pela ficção. Chegaremos a isso no momento oportuno. Agora interessa pensar de que modo os museus e exposições de fins do século XIX e começo do XX configuram o espectador cinematográfico.

As reflexões de Sandberg são úteis para a compreensão do nosso presente objeto de estudo: a Exposição Nacional de 1908. Primeiro, no que toca ao papel do evento para a construção ficcional de um Brasil análogo às nações europeias cujas exposições eram tomadas como modelo. Tentou-se criar na Exposição um microcosmo de Brasil. Microcosmo de um Brasil moderno, bem entendido, escoimado de seus achaques: o passado de atraso social – tão presente –, o analfabetismo, a pobreza, o descompasso entre o desenvolvimento dos Estados das regiões Sul/Sudeste e os quase desconhecidos Estados do Norte... O palco do teatro era a área da antiga Escola Militar, que se estendia pela orla carioca, recente ponto de encontro elegante. Nela, foram construídas faustosas instalações que abrigaram expositores de todos os Estados – repletos de *cor local*²³⁴ –, um teatro, um

²³² Idem, p. 362, 375-6.

²³³ Citação de Sandberg decalcada do livro de visitas do Museu Maihaugen. Cf. Idem, p. 388.

²³⁴ Assim o cronista da sessão “Cinematógrafo” descreve o aspecto do pavilhão São Paulo durante a conferência proferida por um orador paulistano:

Era um formigueiro humano (...). E toda a gente vibrava por São Paulo. Ia ver São Paulo, ia admirar o seu pavilhão. Foi com grande custo que eu consegui entrar no templo branco (...). A multidão (...) enchia totalmente o pavilhão. Mas era multidão elegante (...). S. Paulo que sabe progredir, sabe fazer as suas festas com um sentimento de distinção nato (...)

Eu chegava, precisamente, para ouvir o discurso do Dr. Cândido Rodrigues, o espírito superior, que tão bem encarna as qualidades fundamentais da alma paulista. Era um discurso entusiasta e juvenil. Discretamente S. Paulo aparecia aí, mas o patriotismo consciente palpitava em cada período (...).

cinematógrafo²³⁵, um jornal (o *Jornal da Exposição*, dirigido por Olavo Bilac). Para a comunicação dos pavilhões entre si, e deles com as praças e jardins, rasgaram-se avenidas. A praça central, denominada sugestivamente “Brasil”, era ponto de congruência dos eventos que se desenrolaram no local: desfiles militares, batalhas de confetes, corsos e inúmeras queimas de fogos. Tudo era banhado por intensa iluminação. O espaço da Exposição logo ficou conhecido por “Cidade Maravilha”, “Cidade Maravilhosa” ou “Cidade Luz” – espécie de Paris nos trópicos. Basta que nos lembremos da mais conhecida alcunha do Rio de Janeiro para que se aperceba como o rótulo da época lhe pegou. Eis como a reportagem da *Gazeta* descreve o público presente no último dia da Exposição:

E mal transpunham a porta monumental, mal penetravam no grande recinto da Cidade Maravilhosa, dirigiam-se uns para o pavilhão dos Estados numa verdadeira visita aos magníficos produtos que de todos os Estados da República ali se achavam expostos, outros, para os parques, os jardins, as avenidas, da Cidade Luz.

Durante horas seguidas viu-se na principal avenida do grande certâmen um movimento assombroso, extraordinário, de cavalheiros, senhoras, senhoritas e crianças, todos alegres, felizes, contentes, graças ao magnífico dia proporcionador de horas alegres na encantadora cidade.

À noite, o que foi a Exposição não se descreve.

Todos os pavilhões completamente iluminados, iluminado igualmente todo o vasto recinto, tinha-se as recordações fantásticas de histórias mágicas que nos contam quando ainda crianças.²³⁶

A cidade mágica era palmilhada pela elite: cavalheiros, senhoras, senhoritas e crianças. Alguns de seus membros recebem destaque mais adiante no texto. Porém, o povo só aparece ao final da reportagem, debaixo do subtítulo de “Os operários na Exposição”. Os ditos operários representavam as fábricas que visitaram o recinto naquele último dia. Sua presença “constituía uma glorificação ao trabalho”²³⁷, ressalta o jornal. Em artigos como esses, o povo não perde a sua função de coletividade, de unidade indiferenciável, de “outro”. Ou é *extra*, feito para dar volume

Cf. JOE (pseud. de Paulo Barreto). Cinematógrafo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 4 out. 1908, p. 1.

²³⁵ O modelo para a instalação da máquina no espaço é provavelmente Paris. Conforme lembra Flávia Cesarino Costa, o cinematógrafo dos Lumière, instalado na “Exposição Universal de Paris” (montada no Champs-de-Mars em 1900), obteve um invulgar sucesso de público – 1,5 milhão de frequentadores, ao longo de sete meses e 326 sessões. O êxito comercial alcançado no contexto parisiense se converteria, no Rio de Janeiro, num êxito de ordem simbólica. Como se verá ao longo do capítulo, a “Exposição Nacional” tinha uma projeção muito menos popular. Ao contrário, os preços cobrados pelo acesso ao espaço, e a cada um de seus divertimentos, selecionava o público frequentador, apartando a elite de sujeitos que lhe eram incômodos. Cf. COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**: op. cit., p. 23.

²³⁶ A EXPOSIÇÃO Nacional – O Encerramento: As Festas de Ontem. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 16 nov. 1908, p. 3.

²³⁷ Idem, ibidem.

ao evento e fazer a elite protagonista parecer bem; ou é o indivíduo reduzido à sua função de engrenagem na maquinaria social; ou então é a arraia-miúda à qual se refere Bilac, grupo que só poderá usufruir de seus entretenimentos preferidos porque eles foram recriados pela elite, segundo as regras da própria elite, num espaço controlado, gerado e gerido por ela²³⁸. A Exposição Nacional parece ter realizado a vocação que Figueiredo Pimentel até então atribuía à Avenida Central e a outros pontos elegantes da cidade, os quais, malgrado a intervenção intensa da polícia de costumes, continuavam a ser percorridos por gente maltrapilha ou servidos por vendedores ambulantes e cocheiros cujas vestimentas não faziam jus à “civilizada e adiantadíssima”²³⁹ capital brasileira.

A prosa crônica publicada na imprensa carioca, na época, demonstra que essa ficção de cidade desenvolvida foi extensivamente partilhada pelos escritores e disseminada pela imprensa. A iluminação intensa da *Cidade Luz*, por exemplo, arrancou dos cronistas as mais grandiloquas construções lexicais. João do Rio cede à verborragia. Pavilhões, restaurantes, canteiros, cascatas, flores – tudo na Exposição emanava luz, diz ele. Até mesmo as nuvens eram iluminadas pela luz da *Cidade da Maravilha*. Numa total reversão das leis da natureza, não era mais a luz oriunda do astro natural que iluminava os seres. Era, ao contrário, a luz artificial, criação do homem, que iluminava o céu.

Há renques de lâmpadas amarelas, de lâmpadas vermelhas, de lâmpadas verdes, paredes forradas dessa tricomia gritante. Os pavilhões riscam-se cordões luminosos. Grandes lâmpadas irrompem luz cinza clara, a luz de metal branco, uma fulguração de luar. Em vários edifícios, e por trás dessas cores, a luz de mercúrio, com uma cor de azul de céu, uma cor maravilhosa e pesada cai como o [...] brocado de um docel — de espaço a espaço. Nos canteiros, nas cascatas, nos jardins silenciosos, os elfos, e os pequenos espíritos da relva da flor e da água dançam um bailado de luz, um longo, um infinito bailado em que se queimam todas as cores e todas as nuances das cores numa reticência interminável. Nos restaurantes, por cima das mesas, a luz em flores parece vir escutar ainda conversa, num aclaramento suave dos sentidos. E no céu, escuro e sem estrelas, de minuto a minuto, para além do clarão que a Cidade da Maravilha espelha nas nuvens, espoucam rumores de luz, clarões de ouro, de púrpura, de esmeraldas, e se emaranha em filigranas de favilas toda uma delicada flora de luz bizarra e inédita.

(...)

Estamos no fim da noite e vamos à procura do automóvel, que nos leva na continuação da maravilha pela avenida Beira-Mar. Assim, inteiramente iluminada, alastrada de focos elétricos, aquela enseada é um golfo de luz, é como uma serpente lendária, cujo corpo feito de escamas brancas todo se

²³⁸ “Entremeando-se com os palácios suntuosos, há as barracas pitorescas, sarrafos e lona, — em que a modéstia da construção não é difícil conciliar com uma certa elegância de linhas e de decoração (...)”. Cf. O. B. (pseud. de Olavo Bilac). **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 30 ago. 1908, p. 5.

²³⁹ Sobre os ambulantes e os cocheiros, ver respectivamente [PIMENTEL, Figueiredo]. Binóculo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 17 abr. 1908, p. 2. e 18 ago. 1908, p. 4.

curvasse no esforço da cauda ser mordida pela cabeça feita de todas as luzes da terra.²⁴⁰

A luz é, então, personificada: torna-se o gênio aéreo a dançar, esgueira-se até as mesas dos restaurantes para escutar conversas alheias e injeta vida na enseada, que, da distância, assemelha-se a uma serpente lendária. Não é mais o céu que seduz o artista. Seus astros de brilho fugidio foram cegados pelos focos de luz elétrica que iluminam a Exposição. A serpente que brilha no encontro da enseada com o céu não é mais a da constelação homônima, mas sim uma feita de luz elétrica, cria do homem. É a prova mais incontestável do seu progresso. Por isso, nesta crônica de João do Rio, o fulgor da “Cidade da Maravilha” transfere suas propriedades para o restante do Rio de Janeiro, sua cidade em macrocosmo. Distanciando-se da enseada em direção à Glória, o cronista lembra seu Rio de há vinte anos, em que a “gente vagarosa e mole” marchava até o outeiro do bairro da Glória conduzindo parques focos de luz. As pessoas lentas e a luz de “velas em mangas de vidro” tornam-se presas de um mesmo mal, como se os seres fossem tão minguados quanto as luzes que os iluminavam²⁴¹. As lembranças que emergem no outeiro pouco iluminado fazem, no entanto, com que o cronista perceba a persistência dos ecos da cidade antiga. Todavia, o amigo que o acompanha – cuja voz fecha a crônica –, o corrige:

— Não, filho! Não é já a mesma. Olha em torno e vê os squares e a luz elétrica. Olha para o soalho do outeiro e vê o botequim que armou no asfalto, ao ar livre, uma *terrasse* à parisiense... Os costumes sobem. E quem quiser ver os últimos restos das tradições do Rio, que se apresse porque eles agonizam devorados pelo progresso que é — o conforto, a elegância, a luz.²⁴²

Na contraposição entre o presente de “conforto”, “elegância” e “luz” materializado na Exposição, e o passado de trevas que fazia a cidade se parecer com a “roça”, a “Arábia”, “tudo quanto quiserem, menos o Rio admirável”²⁴³, o cronista não titubeia em preferir a primeira. Remeto-me novamente à argumentação de Mark Sandberg. Parece ter ocorrido à Exposição quadro análogo àquele dos museus folclóricos, com a diferença de que, no Rio, o que se almejava era o forjamento de uma cidade moderna, de moldes europeus, e não de um oásis de tradição em meio à modernidade, como ocorrera na Escandinávia. Bilac vai mais além quando, no mesmo folheto em que clama pelo adiamento do fecho da Exposição, constata que

²⁴⁰ JOE (pseud. de Paulo Barreto). *Crônica*. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 23 ago. 1908, p. 1.

²⁴¹ Idem, *ibidem*.

²⁴² Idem.

²⁴³ Idem.

“é no seio da cidade carioca que fulguram os Palácios de todos os Estados, e foi ela que forneceu o cenário e a moldura da grande mágica...”²⁴⁴.

Uma cidade em miniatura nascera de outra que já era palco. Ambas foram frutos de *mises-en-scène* cujo mesmo objetivo era fundar nos trópicos uma ilha de civilização. Flora Süssekind fala sobre a função das revistas de ano de espacializar a História no palco, no qual se encenaria ao público a cidade que haveria de ser. A Exposição não teria função análoga? Com a diferença de que, nela, o público não seria apenas espectador, mas também personagem da ação?

2.3. A Exposição Nacional e o cinematógrafo

O cinematógrafo depois transformaria esse público-personagem em imagem a ser consumida. É possível que o cinematógrafo, com suas luzes tremulantes a iluminarem ao espectador todos os mundos existentes e possíveis, estivesse no horizonte da análise de João do Rio quando ele relaciona a luz ao progresso. A relação entre o invento e a Exposição Nacional não param aí. Desde o primeiro dia do evento, operadores de cinematógrafo tornaram-se presença constante nela, tomando vistas que depois seriam exibidas não apenas nas salas da cidade, mas no próprio cinematógrafo da Cidade Maravilhosa²⁴⁵. Os artigos de *O cinema e a invenção da vida moderna* defendem que o público do cinematógrafo surgiu antes do aparato cinematográfico. Por isso, ampliam o escopo de observação, tomando como objeto outras formas de entretenimento que, desde as últimas décadas do século XIX, foram responsáveis por criar o público depois consumidor do cinematógrafo. O “olho errante” do espectador, alimentado pela crescente agilidade de meios de transporte como o trem e o automóvel, perdia-se depois na *flanerie* fomentada por feiras, museus, exposições, e a partir de 1895, pelo cinematógrafo – os quais transformavam a realidade em espetáculo e vice-versa²⁴⁶. Eventos, a exemplo da Exposição Nacional,

²⁴⁴ O. B. (pseudônimo de Olavo Bilac). Crônica. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 11 out. 1908, p. 5.

²⁴⁵ “Durante todos os atos da inauguração da Exposição e a visita desta pelo Sr. Presidente da República aos diversos pavilhões foram tiradas inúmeras vistas cinematográficas pelos obturadores de quase todas as importantes casas de cinematógrafo desta capital.” Cf. OS CINEMATÓGRAFOS. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 11 ago. 1908, p. 3.

²⁴⁶ SCHWARTZ, Vanessa R. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. op. cit., p. 337.

faziam como os museus analisados por Sandberg: possibilitavam ao público experimentar a realidade dos outros cantos do Brasil, mesmo os mais recônditos, não carecendo, para isso, deixar o conforto da cidade.

A “realidade” construída no palco da Exposição não passava de uma imagem verossímil de realidade.²⁴⁷ No entanto, era preferível porque mais palatável, já que livre dos perigos que a realidade empírica apresentava. Convinha, além disso, àquela sociedade desejosa de consumir imagens, substitutas cobiçadas da experiência autêntica, como tão bem coloca Susan Sontag. O que se dirá, então, das fitas da Exposição apresentadas à sociedade que a protagoniza? A sociedade refletida nas lentes do cinematógrafo já era em si imagem. Na tela branca, tornava-se imagem da imagem, duplo de si mesma. Ao dar movimento ao fotograma, o cinematógrafo potencializa o papel da fotografia, de posse e controle do objeto. Torna possível ao público protagonista do espetáculo da modernidade colocar-se novamente no lugar do espectador. Mas espectador agora dotado do olhar onisciente da câmera, a qual lhe dá a ilusão de apreender na totalidade a vivência cotidiana. Apreendê-la e compreendê-la a partir da distância da cadeira da plateia – mesmo que o espetáculo cinematográfico encurtasse tal distância, logo transformando o espectador em participante.

Não é casual que as revistas de ano tenham decaído no interesse do público no exato momento em que cinematógrafos espalhavam-se pela cidade. Por mais que esse gênero teatral atribuísse grande importância aos cenários e multiplicasse as mutações, ele não podia competir com a agilidade das vistas cinematográficas – agilidade que glosava não só a sorte de entretenimentos que a cidade oferecia, mas a própria circulação dos transeuntes pelas ruas impregnadas de ruídos e estímulos

²⁴⁷ No fundamental “Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso”, já citado, Eduardo Morettin estabelece uma elucidativa relação entre as Exposições Universais de fins do XIX e o cinema mundial (inclusive o brasileiro) dos anos de 1910-1930. Embora o período fuja ao escopo temporal tratado neste capítulo, vale aludirmos às suas considerações, pelas ressonâncias que elas estabelecem com nosso objeto de estudo. Segundo o ensaísta, o cinema reproduziu o papel das Exposições, na disseminação de entusiásticas imagens do desenvolvimento técnico vivenciado pelas nações envolvidas. As grandes produções cinematográficas do Norte funcionariam como sucedâneas das exibições de artefatos tecnológicos ocorridas nas Exposições. Assim, a princípio, a encenação cinematográfica do domínio técnico superpôs-se, segundo ele, ao “conteúdo de experiência humana” tematizado nessas produções. As Exposições e o cinema realizavam, ambos, uma “carnificina do espírito”, desdobrada depois objetivamente, no morticínio encetado na Grande Guerra. Analisando a produção brasileira dos anos de 1920-1930, Morettin salienta um ensejo análogo de se transformar nosso cinema numa “vitrine” de nosso progresso: daí a uma produção como *São Paulo, sinfonia da metrópole* (1929) verticalizar São Paulo, a contrapelo do desenho arquitetônico da cidade; ou a uma fita como *O que foi o carnaval de 1920* se limitar ao registro dos indivíduos ricos participantes do corso, em detrimento da massa que frequentava os festejos. Cf. MORETTIN. op. cit., p. 129-130, 135-136, 139-140.

visuais. Mesmo um escritor profundamente crítico do cinematógrafo, como Olavo Bilac, não deixa de ressaltar este aspecto positivo do invento. Na crônica em que examina as fitas da Paixão de Cristo, diz:

Mas o povo, crente ou não crente, ama a extraordinária poesia que há no Drama da Paixão, — e só o cinematógrafo, invenção milagrosa, com o seu movimento, com as suas mutações rápidas de cenário e de ação, com a intensidade da sua vida palpitante, pode dar a impressão integral e perfeita dessa poesia.²⁴⁸

É certo que ele recomenda o espetáculo às “almas simples”, a quem uma sessão de cinematógrafo faria bem maior do que um longo tempo de estudo e meditação. Porém, não deixa de observá-lo com olhos de homem acostumado aos estímulos modernos. Sobretudo ao cinematógrafo, cuja função transcende, aqui, a de reprodutor rasteiro da realidade que o cronista costumeiramente lhe atribui: na agilidade que lhe era inerente, o *medium* reproduzia como nenhum outro a intensidade do drama do Nazareno. Agilidade a serviço da poesia, portanto. Saída da pena de um literato como Bilac, a constatação é notável porque sobrepõe o cinematógrafo a, por exemplo, o teatro, que com ele competia na apresentação de dramas religiosos.

Bilac, no entanto, discute a utilidade que teria o invento especificamente para o povo pobre que, comprava por tostões seu quinhão de religião e arte, deixando de fora do debate a sociedade elegante – a qual encampara a proposta de Figueiredo Pimentel de inserção do cinematógrafo no Calendário da Moda. Em meados de 1908, já era clara a preferência ao cinematógrafo em detrimento do teatro, não apenas nas salas da Avenida Central e redondezas, mais democráticas, mas na Exposição Nacional, onde predominava a elite.²⁴⁹ Na Exposição, especialmente, onde o cinematógrafo torna-se síntese da modernidade que ela promove. Um mês após a abertura do evento, Bazan, cronista da *Fon-Fon*, solicitava ao responsável pelo teatro do local que ele fosse dividido em sessões, pois ninguém se deslocava até lá almejando ver unicamente uma peça²⁵⁰. A questão retorna meses depois num conto como “O Centauro! (ideia genial de um genro!)”, em que o “olho errante” ao qual se

²⁴⁸ BILAC, Olavo. Diário do Rio. **Correio Paulistano**, São Paulo, 20 abr. 1908, p. 1.

²⁴⁹ Nem o mau tempo, tão prateado pelos cronistas mundanos, já que esvaziava os teatros e deixava as ruas às moscas, conseguia afastar o público dos cinematógrafos. Quem constata perplexo o fato é o próprio Figueiredo Pimentel: “Não obstante o dia chuvoso que fez ontem (É inacreditável!...) os Cinematógrafos estiveram cheiíssimos, nas matinées da moda.” [PIMENTEL, Figueiredo]. **Binóculo. Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 23 set. 1908, p. 2.

²⁵⁰ BAZAN. **Fon-Fon**. Rio de Janeiro, 29 set. 1908, ano II, n. 24.

refere Schwartz irradia-se no corpo igualmente errante de um genro que, escapando ao jugo da sogra, dobra pela última vez o recém-reaberto Brasil em miniatura:

Esteve em todos os pavilhões, passeou na estrada de ferro liliputiana, subiu nos balões cativos, correu, alegre e despreocupado, no carroussel, assistiu a uma sessão de cinematógrafo, ouviu meia dúzia de canções no Variedades, comprou medalhas comemorativas e coleções de cartões-postais com as vistas todas do local, comeu sandwiches no rústico, bebeu dois chopps, no bar da Brahma, andou, mexeu, viu tudo, pintou, enfim, o sete, feliz, tranquilo, só lamentando não ter trazido a mulherzinha, porque, se tivesse feito isso, a sogra os seguiria por força.²⁵¹

Pelo recolhimento a que obrigava, o teatro era incompatível num espaço marcado pela errância. Mas não o cinematógrafo, já que a sala escura reinseria o homem no torvelinho que o envolvia quando ele percorria a Exposição. Naquele início de 1909, data da publicação do conto, já estava vulgarizado o ideal de cidade cosmopolita defendido por Figueiredo Pimentel, quando o cronista impôs as “Sessões da Moda” dos cinematógrafos. Pela interferência de seu “Binóculo”, as salas da Avenida primeiro se tornaram redutos da elite, que lá encontrava seus pares. Logo o cronista volta os olhos à tela e, ao fazê-lo, encontra em movimento a Europa, seu objeto de desejo. A ânsia de reproduzir, na capital brasileira, os usos e costumes d’além-mar, explicita-se tanto na mimese do figurino e dos gestos das figuras iluminadas quanto na duplicação, pelas lentes do cinematógrafo, da cidade do Rio de Janeiro (em especial da “Cidade Maravilhosa”, duplicação idealizada do Brasil) e de seus habitantes, personagens de si mesmos, presos pela objetiva para seu próprio deleite. As fitas *d’après nature* tomadas na capital fizeram grande sucesso entre o público deste período, demonstrando como os espectadores apreciavam verem-se na tela. Na programação das salas, elas eram usualmente apresentadas como o “clou” do espetáculo, entremeadas pelas fitas cômicas e dramáticas importadas da Pathé Frères ou d’outro polo de produção instalado num país do norte²⁵².

O cinematógrafo tornou-se o espaço chave onde se realizava o ideal de cosmopolitismo proposto pelo “Binóculo” e trabalhado textualmente, na série, por meio do uso de expressões recém-importadas como “*up to date*”, “*smart*” e “*dernier cri*”. A tela prateada possibilitava a construção de uma contiguidade simbólica entre o Rio recém-modernizado – mas tão cheio de diferenças às quais o cronista preferia não olhar – e as civilizadas nações europeias. Por isso, Figueiredo Pimentel chega

²⁵¹ Cf. ENGRAÇADINHO. O Centauro! (ideia genial de um genro!). **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, 1 jan. 1909, ano III, n. 1.

Nos últimos dias de 1908, a Exposição reabriu para receber uma festa de Natal em homenagem às crianças, às quais seriam sorteados brinquedos.

²⁵² [PIMENTEL, Figueiredo]. Binóculo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 24 abr. 1908, p. 2.

explicitamente a sugerir que a tela sirva de espelho à realidade carioca – como, por exemplo, quando aponta que a festa parisiense da *Mi-Carême*, projetada no cinematógrafo *Rio Branco*, era igual àquela que se pretendia realizar brevemente no Rio²⁵³.

Ao contrário de cronistas como Olavo Bilac, cujos textos explicitavam angústia pelas mudanças drásticas que estavam ocorrendo na sociedade, Figueiredo Pimentel desfrutava das experiências possibilitadas pela modernidade com entusiasmo. Seu olhar superficial à capital e seus habitantes, que preferia o adorno ao aprofundamento, não escapou aos olhos dos cronistas do período. O próprio Bilac questiona as exigências da moda, ao comentar certa cerimônia de enterro do “Binóculo” levada a efeito por um grupo de acadêmicos durante um sugestivo *Corso das Carroças*:

Como é bom poder rir e fazer rir daquele modo e ter a coragem precisa para escandalizar com aquela veemência do bom humor impetuoso toda a forçada elegância de uma sociedade que obriga à tortura das botas de verniz a pés que só anseiam pela comodidade dos chinelos de trança. Passada a mocidade, já ninguém se rebela contra os ridículos da época²⁵⁴.

Opinião semelhante é endossada pela revista ilustrada *Fon-Fon*, ao transcrever e comentar jocosamente o “Calendário da Moda” sugerido pelo cronista do “Binóculo” e acolhido pela população *smart* carioca:

Segunda-feira – É o dia destinado aos passeios de bonde. Todo o *smart* deverá andar de bonde o dia inteiro, escolhendo de preferência o Bonde n. 37 da linha Humaitá. (...)

Terça-feira – Este dia terá duas festas da moda; à noite sessão de cinematógrafo; de dia, até às cinco horas, todo o *smart* deve estacionar à porta do restaurante “Franciskaner”²⁵⁵.

A obrigação elegante de se ir aos cinematógrafos entra no rol de reclamações da revista. Os estabelecimentos insuficientemente arejados não pareciam os espaços propícios para se passar as horas do verão. Eis as palavras do cronista Flávio à Cora – jovem casada com a qual ele “flertava” –, que passava a canícula na região serrana do Rio:

adotamos duas distrações, que são o que há de mais próprio para a estação do calor; às terças e às sextas-feiras, fazemos soirées da moda (imagina tu, onde?) nos cinematógrafos (...).

Compreendes que não pode haver nada mais próprio para o calor, do que pespegar-se a gente em uma dessas mal arejadas salas de cinematógrafo.²⁵⁶

²⁵³ [PIMENTEL, Figueiredo]. Binóculo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 22 mar. 1908, p. 6.

²⁵⁴ O. B. (pseud. de Olavo Bilac). Crônica. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 27 set. 1908, p. 5.

²⁵⁵ CALENDÁRIO da Moda. **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, 24 jan. 1908, ano 2, n. 42.

O Franciskaner era um elegante restaurante da capital, o único que ficava aberto até altas horas da madrugada, segundo a *Fon-Fon*. Cf. VIDA Pitoresca. **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, 7 mar. 1908, ano 2, n. 48.

As alusões depreciativas não interferem no conteúdo do “Binóculo”. Ao contrário, já que Pimentel alude entusiasticamente à cerimônia de *enterro* da coluna, acompanhada por grande número de estudantes: “como é nesse triste momento que se conhece a popularidade do defunto, estamos lisonjeados (...)”²⁵⁷. Mesmo a referência negativa era bem-vinda, já que atestava a propagação da proposta de sociabilidade sugerida pela coluna. Proposta afinada àquela época em que o mundo passava a ser consumido como imagem e pessoas e personagens tornavam-se, nas palavras de Flora Süssekind, “absolutamente figurinos”²⁵⁸. Cinematógrafo, fotografias, propagandas disseminavam-se pela cidade. Mesmo a crítica revista *Fon-Fon* publica um “instantâneo” da elite ao lado do artigo em que faz alusão jocosa ao “Calendário da Moda” do “Binóculo”. Aliás, o fato de a *Fon-Fon* incluir a elite como assunto das dezenas de fotografias que publicava semanalmente, bem como dedicar a ela o também semanal “Esboçeto”, levam o “Binóculo” a incluir a leitura da revista entre os programas que impõe a seus leitores...

A rejeição às propostas impressas por Pimentel convive, na *Fon-Fon*, com a subscrição de algumas delas. Flávio critica as “exibições exageradas do *smartismo* do Figueiredo Pimentel”²⁵⁹, porém, sua sessão mostra-se *up to date* com as regras de civilidade socialmente impostas, já que desnuda aos leitores o desenrolar do moderníssimo *flirt* que a personagem alimenta com uma mulher casada: saciando a sede *voyeurista* dos consumidores da revista. Até mesmo esse duplo movimento parecia responder ao desejo de se ser moderno. O paradoxo era outra moeda corrente na capital. João do Rio, um de seus cultores, um ano mais tarde diria que “[contradizer-se] é um gozo intelectual superfino”, pois alimentava, como o cinematógrafo, o desejo de novidade que tinha a população²⁶⁰.

O cinematógrafo, com suas belas imagens de Corsos, competições desportivas, desfiles do Corpo de Bombeiros e festas carnavalescas, oferecia ao “Binóculo” a imagem de progresso que ele desejava atrelar à capital brasileira. A possibilidade de se reconhecer os frequentadores dos eventos por meio das fitas neles tomadas leva o cronista a solicitar, em nome de seus leitores, que as empresas da cidade cinematografem determinado acontecimento e/ou o reprisem. Poucos meses depois

²⁵⁶ FLÁVIO. Bilhetes à Cora. **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, 24 jan. 1908, ano 2, n. 42.

²⁵⁷ [PIMENTEL, Figueiredo]. Binóculo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 30 set. 1908, p. 3.

²⁵⁸ Flora Süssekind. *Cinematógrafo de letras*, op. cit., p. 104-105.

²⁵⁹ FLÁVIO. Bilhetes à Cora. **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, 24 jan. 1908, ano 2, n. 42.

²⁶⁰ JOÃO DO RIO. **Cinematógrafo** (crônicas cariocas). Coleção Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro: ABL, 2009 [1909], p. 6.

do início das “Sessões da Moda”, o cronista afirma que as fitas brasileiras são as mais apreciadas pelos espectadores. Na sociedade moderna, afirma Susan Sontag, a imagem torna-se sinônimo da realidade e sua substituta devido à sua especificidade – ela é “o registro de uma emanção”, “vestígio material do tema fotografado”²⁶¹. De acordo com Edgar Morin, mesmo que não represente a “realidade”, a imagem cinematográfica detém um poder afetivo, gerando encanto e identificação. O “encanto da imagem” renova o valor das coisas banais e a “alegria ingênua” de se conhecer lugares familiares – empolgação já suscitada pelas fotografias e postais ilustrados. Morin lembra que Lumière teria percebido cedo a participação afetiva motivada pelo invento, tanto que desde os primórdios aconselhava seus operadores a filmar pessoas nas ruas – ou então, a fingirem filmá-las, incitando-as a representar para a câmera²⁶².

O público carioca, que já se deleitava ao ver seu instantâneo publicado pelas folhas da cidade, torna-se assíduo frequentador do divertimento que lhe permite revisitar os eventos ocorridos na capital – agora eternizados em película – e reencontrar-se a si mesmo e os lugares queridos. O estatuto análogo atribuído à realidade e à sua mimese é cabalmente explicitado pela *Fon-Fon* em charge denominada “O corso nos cinematógrafos”, que flagra o diálogo de dois cavalheiros:

- Foste ao último corso?
- Fui.
- E que tal?
- Trepida muito²⁶³.

Entre 1907-1909, o cinematógrafo deixa de ser apenas uma das possibilidades de diversão às quais o carioca tinha acesso para se tornar um elemento fundamental no forjamento de uma identidade moderna, diretamente ligada aos países civilizados europeus que serviram de modelo para a reforma arquitetônica da capital. O cronista mundano da *Gazeta de Notícias* exerce papel de destaque no quadro, já que, ao incluir o divertimento na agenda elegante da capital, franqueia as salas de exibição a um público que ainda lhe era refratário. O fato de ser frequentado pela classe social de mais prestígio na cena carioca motivou a construção de estabelecimentos elegantes, na mais importante via da cidade, dando estatura ao divertimento e transformando-o em objeto de interesse dos críticos. As salas de exibição multiplicar-se-iam exponencialmente, bem como a elegância desses espaços. Caberia, por fim, ao

²⁶¹ SONTAG, Susan. O “Mundo-Imagem”. In: **Ensaios sobre a fotografia**. op. cit., p. 148.

²⁶² MORIN, Edgar. A alma do cinema. In: XAVIER, Ismail. (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. op. cit., p. 153.

²⁶³ O CORSO nos cinematógrafos. **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, 1 mar. 1908, ano 2, n. 48.

fecho daquela primeira década de século, a elevação do divertimento à obra de arte – reviravolta de caráter num só tempo artístico e mercadológico, como tantas que soem ocorrer na cultura de massas. Os primeiros “filmes” (objetos de pretensão artística, em contraposição às “fitas” que os antecederam) são exibidos na capital. O próximo capítulo dedica-se a estudar a recepção controversa que tiveram.

3. As récita dos *Films d'Arte* no Teatro Lírico (1909): em busca do *status* artístico

Uma temporada teatral fora de época inicia-se, no Teatro Lírico, na primeira quinzena de janeiro de 1909. Apresenta-se o espetáculo cinematográfico denominado “Visões de Arte”, cujo cerne é a apresentação dos “*Films d'arte*” produzidos pela fábrica francesa Pathé Frères.²⁶⁴ A iniciativa, tomada pelas empresas William & C. e Arnaldo & C., responsáveis pelos cinematógrafos *Pathé* e *Rio Branco*, tem por objetivo elevar o cinema “como um espetáculo para a elite urbana”, afirma José Inácio de Melo Souza.²⁶⁵ Na prática, a decisão dos empresários visava a oferecer diversão às altas camadas da sociedade impossibilitadas de realizar o percurso da canícula carioca até às cidades serranas – de clima mais aprazível e possibilidades de diversão multiplicadas, durante o verão.

A escolha do palco é simbólica. Até a fundação do Teatro Municipal, em meados desse mesmo ano, o Lírico era o palco por excelência das companhias estrangeiras de ópera, gênero então considerado a expressão maior da arte. Fechado devido à alta temporada teatral europeia, que afastava do Brasil os artistas como o calor afugentava do Rio a elite, o Lírico reabria em 9 de janeiro com uma “enchente colossal”²⁶⁶, nas palavras do jornalista da *Gazeta* – uma casa lotada, no jargão teatral. O público que prestigia a primeira sessão é fundamentalmente a elite, que poderia arcar com os valores dos bilhetes, bastante superiores àqueles dos cinematógrafos da capital²⁶⁷.

²⁶⁴ Como se verá ao longo do capítulo, constaram do programa do Teatro Lírico dois filmes produzidos pela sociedade “Films d'Art” (*L'assassinat du duc de Guise* e *L'Empreinte*) e um produzido pela Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (*L'arlésienne*), ambas as empresas ligadas à Pathé Frères. No Rio de Janeiro, os três filmes foram apresentados com o rótulo genérico de “Films d'Arte” – rótulo sob o qual, depois, se inscreveriam muitas fitas com pretensões artísticas, nacionais e estrangeiras.

²⁶⁵ SOUZA, José Inácio Melo. **Imagens do passado**: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema. op. cit., p. 157.

²⁶⁶ TEATROS E... **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 10 jan. 1909, p. 6.

²⁶⁷ Eis os valores de cada localidade da casa, de acordo com o anúncio do Teatro Lírico publicado na data da estreia do evento: cadeiras e varandas: 3.000 réis; camarotes de 1ª ordem: 15.000 réis; camarotes de 2ª ordem: 12.000; galerias numeradas: 1.000 réis. Considerando-se que um assento de 1ª ordem num cinematógrafo da capital não custava, à época, mais de 1.000 réis – preço que descia para 500 réis em algumas casas, e para alguns indivíduos pagantes de meia-entrada –, constata-se a exorbitância dos valores cobrados pelo teatro. Cf. TEATRO Lírico. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 9 jan. 1909, p. 6.

O percurso do cinematógrafo das salas de exibição ao *templo da arte* não foi tomado ao acaso. Foi, sim, determinante para a elevação do *status* do *medium*, de mero divertimento à arte. Embora houvesse caído nas graças das mais variadas esferas da população, da multidão às elites, até aquele começo de 1909 o aparelho não gozava de respeito por porcentagem elevada da crítica. Por intervenção da pena de Figueiredo Pimentel, o cinematógrafo tornou-se primeiro um espaço obrigatório de congregação da elite econômica – para quem as lentes do *binóculo* interessavam mais que a tela diante da qual ela se sentava. Na semipenumbra da sala de exibição, rapidamente os olhos do cronista procuram novo objeto do olhar. Descobrem as sombras tremulando em branco e negro; e a tela, que antes era a janela do mundo, por influência do cronista se torna a vitrine por meio da qual a elite carioca desfila sua moda importada da Europa, por ruas de uma cidade igualmente trazida d'além-mar. Como nas fitas europeias, nas brasileiras as senhoras passeavam por largas avenidas nos braços de cavalheiros, e as “Mi-Carêmes” ou os blocos carnavalescos enchiam as ruas de movimento. Não se assemelhavam apenas os temas, mas os enquadramentos. Na tela branca do cinematógrafo, também o Rio parecia entrar no concerto mundial.

Porém, esse novo inserir-se no mundo fomentado pelo cinematógrafo ainda não havia elevado a estatura do invento, aos olhos da crítica. Embora tornado objeto de debate de figuras importantes na literatura nacional e estrangeira, era tomado especialmente pelo seu caráter de divertimento desopilante para o povo (para as crianças e os surdos, sobretudo, como ironizava Arthur Azevedo) ou pelo seu caráter documental, que tornaria possível o registro tanto do cotidiano como das outras artes, a exemplo das representações teatrais. É a esse caráter documental que Bilac alude de modo enviesado, ao tornar o aparelho metáfora de um século que nascera marcado pelo desenvolvimento tecnológico. Com suas imagens trêmulas e o febricitante jogo cênico de seus intérpretes, o cinematógrafo ofereceria a imagem espelhada do carioca seu contemporâneo – homem “fininho, pálido, inquieto, febril, trêmulo como uma figurinha de cinematógrafo”²⁶⁸, a sucumbir diante da quantidade de estímulos da modernidade.

Espelhada, porque as imagens em movimento teriam sido, em parte, as causadoras da patologia. Sobejam exemplos de como a substituição rápida de estímulos, tornada possível com o cinematógrafo, sublinhava a experiência da

²⁶⁸ O. B. (pseud. de Olavo Bilac). Crônica. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 20 out. 1907, p. 5.

modernidade. Como vimos, a experiência fora levada ao paroxismo na Exposição Nacional de 1908, que materializara a simultaneidade e multiplicidade de estímulos inerentes às sessões cinematográficas²⁶⁹. Porém, nem mesmo isso instou o grosso da crítica a se deter sobre o *medium*, refletindo sobre sua relevância social e artística. A solicitação do cronista Bazan a Arthur Azevedo, de que o teatro da Exposição criasse espetáculos por sessão, à moda do que se fazia nos cinematógrafos (já que ninguém se dirigia ao recinto unicamente para assistir a uma peça²⁷⁰), era antes uma constatação sobre o caráter múltiplo da “Cidade Maravilhosa” que uma atribuição de valor ao cinematógrafo, por lhe mimetizar a multiplicidade. O mesmo vale para as menções à pequena concorrência do público no Teatro da Exposição Nacional, por oposição aos sempre apinhados cinematógrafos²⁷¹ – o teatro, que cobrava o recolhimento, não teria lugar entre seus muros.

A cinematografia como uma arte *per se*, que atentasse ao roteiro e à música, e para a qual seria elaborada uma *mise-en-scène* específica – afastada do teatro ou da pantomima circense, que a princípio tanto a influenciaram –, principiaria a se desenvolver no final da década de 1900. Um dos agentes da evolução é a Pathé Frères, que a partir de 1908 coloca no mercado o que denomina *Films d'art*: obras escritas, encenadas e musicadas por figuras de destaque das artes francesas. Os primeiros objetos deste esforço aportaram no Brasil quase que imediatamente, prova de como o país estava afinado à produção cinematográfica europeia²⁷². E, a contar pela polêmica gerada na imprensa, tais filmes repetiram no Brasil a recepção controversa que tiveram em seu país de origem.

3.1. Da fita ao *film* – os “*Films d'Arte*” chegam ao Lírico: reações críticas

A novidade que representava o consórcio de artistas afamados, na realização de filmes especialmente para o cinematógrafo, é destacada pelo cronista do

²⁶⁹ CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**, op. cit., p. 12.

²⁷⁰ BAZAN. Pelos sete dias. **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, 19 set. 1908, ano II, n; 24.

²⁷¹ [PIMENTEL, Figueiredo]. Binóculo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 23 set. 1908, p. 2.

²⁷² Segundo José Inácio de Melo Souza, Marc Ferrez & Filhos centralizaram a importação, distribuição e exibição dos filmes da Pathé Frères na cidade, entre 1905 e 1911. Uma série de empresários que exploraram salas na cidade estabeleceu contrato com eles (entre eles os Cinematógrafos *Pathé* e *Rio Branco*), transformando a casa francesa na maior fornecedora de fitas para os cinematógrafos cariocas. Cf. **Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema**. op. cit., p. 172-177.

“Binóculo” em crônica que anuncia o intento do Teatro Lírico. Figueiredo Pimentel sublinha os nomes que tomam parte das produções:

Vamos ter uma grande novidade cinematográfica. As empresas do *Pathé* e do *R. Branco*, reunidas, vão levar ao Teatro Lírico a exibição de fitas de arte, verdadeiramente assombrosas. Sucessivamente serão apresentadas as seguintes [fitas]: *L'Arlésienne*, escrita por Daudet, música de Bizet. *L'assassinat du Duc de Guise*, escrita por Henri Lavedan (da Academia Francesa), música de Saint-Saëns. *L'Empreinte (a Mancha)*, drama mímico, música de Huygene. Todas essas peças são representadas por Le Bargy, A. Lambert Fille, M^{lle} Rubinne (sic.), Berthe Bovy (todos da Comédie Française), Saverin e Max Dearly (do Variétés), pelos artistas do Odeon de Paris e dispõem de luxuosa comparsaria em cenários feitos expressamente.²⁷³

Músicos e escritores europeus de reputação consolidada (Bizet, Saint-Saëns; Daudet, Lavedan) uniam-se aos artistas dos principais teatros de Paris para a produção das fitas, sublinha o cronista. Ao final do mês, Pimentel ressaltará a relevância de tais produções no que diz respeito à congregação da elite no espaço público, pedra de toque de seu “Binóculo”: “Amanhã haverá novamente Films d’arte no Lírico. Foi uma lembrança felicíssima a desses encantadores espetáculos que além do mais, são um pretexto para a reunião da nossa boa sociedade.”²⁷⁴. O “pretexto” – o ver e o ser visto – sobrepõe-se ao valor empírico dos filmes, mencionado apenas de passagem. Tanto que o escritor não faz qualquer referência a eles em seguida à sua estreia em sessão pública, limitando-se a um breve elogio ao cinematógrafo e ao fonógrafo, dois “divertimentos interessantíssimos”²⁷⁵. As empresas cinematográficas que ocupavam o Lírico apresentando “Films d’Arte” haviam conseguido estender a temporada teatral pelos meses de verão, quando os “elegantes” costumeiramente esvaziavam teatros e ruas da capital – isso bastava para a empolgação do cronista.

Os “Films d’arte” apresentados no Teatro Lírico destacam-se num programa heterogêneo bastante semelhante àquele que caíra nas graças do público no ano anterior. O espetáculo de estreia, de acordo com o que foi anunciado pelas folhas da capital, compõe-se de fitas coloridas (a farsa *O diabo no convento* e o “estudo histórico” *As Amazonas através as idades*), cômicas (*É o pintor!*, com o cômico Did, e *A greve das crianças*), dramáticas (*A bela criada de herdade*), *d’après nature* (*Palermo e seus arredores*), uma reconstituição histórica (*Duelo no tempo de Richelieu*) e cantadas (*Dueto da Africana*, pela Sra. Claudina Montenegro e o Sr. Santiago Pepe e o *Dueto do Guarany*, pela Sra. Montenegro e o tenor Sr. Santucchi).

²⁷³ [PIMENTEL, Figueiredo]. Binóculo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 6 jan. 1909, p. 3.

²⁷⁴ [PIMENTEL, Figueiredo]. Binóculo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 27 jan. 1909, p. 3.

²⁷⁵ [PIMENTEL, Figueiredo]. Binóculo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 10 jan. 1909, p. 7.

O espetáculo é dividido em três partes. Na primeira e terceira constam exemplares de cada gênero, característica do “cinema de atrações” – o qual privilegiava a imersão sinestésica da plateia no espetáculo múltiplo, em detrimento da narrativa linear. A contar apenas por essas fitas, as empresas cinematográficas levavam ao Lírico uma extensão dos programas apresentados em suas salas, tendo por única diferença sua maior duração.

O que efetivamente diferencia o espetáculo montado no teatro são os “Films d’arte”: o “mimodrama” *L’Empreinte* (a *Mancha de sangue*), ao qual se resume a segunda parte do programa, e a “peça cinematográfica” *O assassinato do duque de Guise*. Os créditos dessas duas produções são apresentados com alguns detalhes, por oposição ao que ocorre às demais, em que se apresentam unicamente seus títulos e os gêneros nos quais se inscrevem²⁷⁶. Outra novidade no que se refere à organização da sessão cinematográfica é a conferência “Marcha do cinematógrafo para o teatro”, proferida pelo orador Raphael Pinheiro na segunda parte do programa, antes da apresentação de *L’Empreinte*. Os jornais do dia seguinte debruçam-se não apenas sobre essa parte do programa – que dava à apresentação cinematográfica a feição d’outro hábito elegante da época, a conferência literária –, como sobre a presença, no Lírico, de uma orquestra de 25 professores, os quais, sob a batuta do Maestro Costa Júnior, fizeram o acompanhamento musical dos filmes.

Não há notícia de que a conferência de Raphael Pinheiro tenha sido publicada, malgrado a frequência com que esse gênero de texto se fazia imprimir, tanto na imprensa quanto em volume.²⁷⁷ Prova aparente de que, mesmo com o caráter de exceção dessas apresentações – meio termo entre teatro e cinema – perdurava ainda a crença de que elas eram destituídas de valor artístico, daí a não necessidade de se produzir discursos a seu respeito. É lamentável que a fala do orador tenha se perdido, pois, a contar pela analogia que o título da conferência estabelece entre

²⁷⁶ Ambos os filmes são anunciados do seguinte modo: “O film de Arte, *L’Empreinte* (a *Mancha de sangue*), empolgante mimodrama dividido em 11 quadros, representados pelos Srs. Severio, Max Dearly, Dicudonné, Etièvant, Degeorge, Burguet e Mlle. Mistinguett. Títulos dos quadros: Pobre Pierrot, A caverna dos inocentes, A visita dos grã-duques, A dança realista apache: La Mariotte, O assassinato: uma hora depois, descoberta do crime, *chantage*, l’abbaye de Thélème, visões de Pierrot, a acareação, a reconstituição do crime.”; “O Film de Arte – *O assassinato do duque de Guise*, peça cinematográfica escrita por Mr. Henri Lavedan (da Academia Francesa) música de Saint-Saëns, representada pelos Srs. Le Bargy, Albert Lambert Fils, Ducudonné, Mme. Robinne e Berthe Bovy, todos da Comédie-Française. Cenários de [Bertin], móveis de Leonardi.” Cf. Anúncio: TEATRO Lírico. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 9 jan. 1909, p. 6.

²⁷⁷ Percorri, sem sucesso, tanto os principais jornais e revistas cariocas do período quanto possíveis publicações de Raphael Pinheiro. Tampouco Melo Souza encontrou o discurso, como ele explicita em **Imagens do passado**: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema. op. cit., p. 158.

cinematógrafo e teatro, tínhamos acesso a um dos textos pioneiros de defesa do cinematógrafo como arte.

Restam, no entanto, as impressões dos cronistas cariocas sobre aquela noite. O *Jornal do Comércio* é sucinto: “O Sr. Raphael Pinheiro falou antes da exibição da primeira dessas fitas. O público saiu muito contente do teatro.”²⁷⁸ Mais pródigo é o *Gazeta de Notícias*, ao informar, um dia antes do evento, que Pinheiro faria “no espetáculo de estreia, a elucidação dos principais *films*”²⁷⁹ e, no dia subsequente à estreia, constatar: “Raphael Pinheiro disse algumas palavras sobre essa prodigiosa grafia do movimento e disse com o habitual brilhantismo de formas e fino poder de observação que tem.”²⁸⁰ Não há como se ter certeza se a fala de Raphael Pinheiro apenas antecedeu a apresentação de *L’Empreinte*, ou se as *elucidações* deste filme e de *O Assassinato do Duque de Guise* entremearam as exibições de ambos. A contar pela disposição do programa publicado na sessão de anúncios das folhas, que enfatizava o acompanhamento das fitas pela orquestra de 25 professores e situava Pinheiro no centro do programa, é de se supor que tanto a elucidação dos quadros quando a defesa do cinematógrafo como arte tenham servido de prólogo à apresentação do primeiro “Film d’arte”.

Curiosamente, a notícia mais detalhada da participação do orador sai da pena de Oscar Guanabara, antigo crítico musical de *O País*, homem de conhecimento profundo em ópera italiana e invulgar pendor para a polêmica²⁸¹. Seu artigo, publicado no dia seguinte ao espetáculo de estreia, aponta para uma direção inusitada: os quiproquós que haviam tido lugar no recinto do Lírico durante a projeção dos filmes e a fala de Raphael Pinheiro, detalhe deixado de lado pelo restante dos jornais.

Os preparadores do *tiro* conseguiram do nosso ilustre colega uma conferência sobre o cinematógrafo e uma parte do público, procurando interromper o orador, desrespeitou a sociedade que ali se reunia, inflingindo-lhe a mesma pena com a qual fizera justiça às cantarolas de uma artista de zarzuelas e de um tenor que se vestiu de espanador para fingir de Pery e cantar o dueto do *Guarany*, a caráter, com um (sic.) Ceci com as

²⁷⁸ TEATROS e música: Films de arte. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 10 jan. 1909, p. 5.

²⁷⁹ TEATROS E... **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 8 jan. 1909, p. 3.

²⁸⁰ TEATROS E... **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 10 jan. 1909, p. 6.

²⁸¹ Tratei mais pausadamente de Oscar Guanabara no subcapítulo de minha Dissertação de Mestrado intitulado “Um wagneriano no Brasil: a música do futuro na partitura de Leopoldo Miguez”, no qual acompanhei a recepção da partitura que Leopoldo Miguez escreveu para o drama *Pelo Amor!*, de Coelho Netto (1897). Crítico contumaz da ópera alemã – que claramente influenciou esta obra de Miguez –, Guanabara protagonizou ferrenho debate na imprensa tanto naquele ano quanto no seguinte, quando Alberto Nepomuceno, discípulo do compositor, escreveu a partitura de *Ártemis*, também de Coelho Netto. Cf. CARVALHO, Danielle Crepaldi. “**Arte**” em tempos de “chirinola”: a proposta de renovação teatral de Coelho Netto (1897-1898). op. cit.

vestes de 1900, procronismo ao lado de uma tolice que revela a ignorância do organizador do quadro.²⁸²

Se não conhecemos o teor do discurso de Pinheiro, ao menos sabemos que sua intervenção não foi unanimidade entre os espectadores. Guanabarro separa o “público” e a “sociedade”. Parte do primeiro grupo molestara a “sociedade” e seu “ilustre colega”²⁸³ – molestara, em suma, a decantada “família carioca” (à qual as *matinéés* e *soirées* cinematográficas ofereciam a possibilidade de congregação de iguais no espaço público) e os literatos (que ocupavam as páginas da imprensa e oficiavam para a elite nas tribunas dos teatros e clubes da capital). O público, que teria protestado (com razão, segundo o cronista) contra as “cantarolas” e a falta de cuidado na escolha dos trajes usados pelas personagens de Pery e Ceci no *Dueto do Guarani*, fora o mesmo que tolhera a fala de um valoroso colega da imprensa.

Os culpados teriam sido os “preparadores do tiro”²⁸⁴, os proprietários dos cinematógrafos *Pathé* e *Rio Branco*, responsáveis por unir num só recinto a elite de Botafogo e cercanias e o povo frequentador dos cinematógrafos da cidade – o qual poderia pagar, ao menos, pelas galerias numeradas do Lírico, que custavam o preço das salas de exibição da Avenida. A crônica teatral do século XIX inúmeras vezes se debruçou sobre os *rolos* protagonizados pelo público das populares “torrinhas”, contra os ocupantes das cadeiras da plateia. O acontecimento ganhava um contorno surpreendente nesta ocasião, porque, na opinião do cronista, o próprio espetáculo teria sido um engodo – um “tiro” cujo objetivo principal era titilar a curiosidade do espectador: “*Films* quer dizer *fitas*; *fitas* cinematográficas; o título *Films* prepara unicamente o que em gíria teatral se apelida – um *tiro*, e este foi em regra, enchendo o Lírico como em noites de verdadeira arte.”²⁸⁵ Fiando-se na propaganda das empresas, que prometia “*films*” – suposta evolução das “*fitas*” já tão conhecidas dos cariocas –, a elite e Raphael Pinheiro teriam sido conduzidos a um espetáculo que em nada se distanciava dos programas cinematográficos usuais.

Oscar Guanabarro é nota dissonante entre os articulistas que comentam a sessão inaugural do Lírico. Seus reparos às intenções supostamente espúrias das empresas William & C. e Arnaldo & C. desdobram-se em críticas aos figurinos disparatados usados nas *fitas* cantantes, à desafinação de seus cantores e à orquestra

²⁸² O. G. (pseud. de Oscar Guanabarro). Espetáculos: Films d’art, **O País**. Rio de Janeiro, 10 jan. 1909, p. 3.

²⁸³ Idem, *ibidem*.

²⁸⁴ Idem.

²⁸⁵ Idem.

que acompanhava os “films” – sobre o *Assassinato do Duque de Guise*, diz ele que “a orquestra incompleta do professor Costa Júnior sacrificou [a música de Saint-Saëns] com a mesma sem-cerimônia com que meteu os pés pelas mãos no prelúdio do 5º ato da *Traviata*.”²⁸⁶ Também o roteiro deste filme lhe merece reparos:

Temos o dever de respeitar o nome de Lavedan, da Academia; mas para fazer aquilo que lá vimos não é preciso ter o nome ilustre do comediógrafo nem necessária a intervenção de artistas da Comedie, por isso que qualquer circo de cavalinhos, em que se representem pantomimas, há sempre pessoal para tais peças de marmota, ou de lanterna mágica movimentada, que é, afinal de contas, a definição do cinematógrafo.²⁸⁷

A pena ferina de Oscar Guanabary não economiza na depreciação do cinematógrafo, diminuído até ser, ao final, denominado “lanterna mágica movimentada”, o que o reduz ao mais mezinheiro aspecto técnico – ele seria uma ligeira evolução naquele dispositivo do século XVII que projetava, em tamanho aumentado, imagens pintadas em placas de vidro²⁸⁸. Porém, tal redução é inscrita pelo cronista numa resenha que, por sua severidade, nada deve aos textos críticos sobre a cena teatral que ele publicava na imprensa. Pela tangente, ao transformar o espetáculo cinematográfico inaugural do Lírico em assunto, Guanabary o eleva. Todavia, a concepção de Guanabary do teatro como arte por excelência – por oposição às diversões meramente digestivas entre as quais se inscreviam, à época, o circo e o cinematógrafo –, impede-o de perceber os aspectos positivos num espetáculo que, ao se apropriar tão ostensivamente da *mise-en-scène* teatral, lhe ameaçaria os domínios.

Outras folhas do Rio de Janeiro observaram o Programa do Lírico com mais sensibilidade, preferindo apontar seus aspectos inovadores a deterem-se em suas falhas. A notícia sobre o espetáculo publicada no *Jornal do Comércio* sublinha a música original que acompanharia os filmes de arte, os artistas de renome que compunham suas partituras e apareciam diante das câmeras, e o cuidado na produção de “cenários, adereços e guarda-roupa, que as outras fitas não comportam.”²⁸⁹ É este o jornal que se debruça mais detidamente sobre os filmes de arte, e o faz tomando como ponto central a questão que suscitou as críticas de Oscar

²⁸⁶ Idem.

²⁸⁷ Idem.

²⁸⁸ A partir do século XVIII, o dispositivo passa a projetar animações por meio de placas mecanizadas que permitiam maior agilidade na apresentação das imagens, e com ela efeitos como, por exemplo, as aparições e desaparecimentos bruscos. Cf. SILVA, Maria C. M. Lanterna mágica: fantasmagoria e sincretismo audiovisual. **UNICAP**. In: UNIP. **GT Compós**: produção de sentido das mídias, 2006. Disponível em <<http://goo.gl/uNKfHs>>. Acesso: 21 mai. 2012.

²⁸⁹ TEATROS e Música: Teatro Lírico. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 3 jan. 1909, p. 4.

Guanabarrino: a aproximação entre teatro e cinematógrafo. A conclusão, no entanto, toma direção contrária. O consórcio de artistas de renome nos campos do teatro e da música, e a excelência técnica da casa Pathé, teriam sido responsáveis por engendrar “uma impressão estética, um prazer de arte, impossível de comparar-se à impressão que nos deixam habitualmente essas exhibições.”²⁹⁰ Diferente do que depois faria Guanabarrino, ao acachapar toda a produção cinematográfica da época sob os rótulos de “pantomimas” de “circos de cavalinhos” ou “lanterna mágica movimentada” – aos quais ele atrelava um cunho pejorativo –, o artigo do *Jornal do Comércio* traça uma separação estrita entre as fitas produzidas até então e os filmes de arte. O caráter de exceção destes últimos leva o jornal a se ater aos seus enredos e ao jogo cênico, distanciando-se do grosso das descrições lacônicas das fitas usualmente publicadas na capital:

Os “films de arte” expostos ontem foram dous: *L’empreinte* e *L’assassinat du Duc de Guise*.

A primeira põe em cena os apaches de Paris e apresenta-nos a história de um crime e a sua descoberta. A intriga é das mais interessantes e oferece ensanchas a verdadeiras maravilhas de mímica e de jogo teatral. Tanto os personagens principais, como os secundários, apresentam-se numa entoação igual e animam de vida intensa esse esplêndido drama, que é ao mesmo tempo um curioso quadro de costumes.

O outro *film* expõe um episódio histórico de todos conhecido, e nele prodigalizaram os seus dotes de grandes atores os Srs. Le Bargy, admiravelmente no Henrique III, e o Sr. Lambert fils, que emprestou a sua tão gabada elegância à individualidade do Duque.

Esta fita é acompanhada por um poemeto escrito por Saint-Saëns e que contém trechos de grande inspiração.²⁹¹

O artigo é mais pródigo na análise de *L’Empreinte*, por se tratar de história original. No que toca a *L’assassinat du Duc de Guise*, prefere derramar-se sobre os vultos que o interpretaram a dar detalhes da produção. A mera menção dos nomes de Le Bargy e Lambert fils, da Comédie Française, bastaria para atestar o valor do filme, daí à menção a ambos seguir-se, imediatamente, à constatação que fecha o artigo: “Os *films* de arte vão certamente agradar e ainda mais aos amadores de bom teatro do que aos frequentadores de cinematógrafo”²⁹². Ao considerar que tais produções fariam sucesso, sobretudo, entre os amantes da arte teatral, o jornal subscreve a decisão dos dois cinematógrafos, que optaram por apresentar os filmes no palco do Lírico.

²⁹⁰ TEATROS e Música: Films de Arte. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 9 jan. 1909, p. 4.

²⁹¹ Idem, ibidem.

²⁹² Idem.

Embora o conjunto de referências seja sucinto, ele merece ser ressaltado pelos elementos que mobiliza. Até então se costumava elogiar as fitas por sua nitidez – reflexo de um tempo em que a fragilidade técnica resultava em projeções de baixa qualidade –, e pela graça ou *páthos* de seu enredo. Era novidade dedicar-se todo um artigo a uma projeção cinematográfica, à moda do que, então, se fazia no tocante aos espetáculos teatrais: analisados quanto ao desempenho do elenco, o roteiro e a música. A contar pela reação da imprensa carioca, os filmes de arte repetiram, no Brasil, o impacto que tiveram na França na época de sua apresentação, daí a atenção que a imprensa lhes voltou.

3.2. *L'Assassinat du Duc de Guise* e o lugar dos filmes de arte na cinematografia

Acerca do panorama francês, há um artigo elucidativo do diretor da companhia Éclair Victor Jasset, publicado na *Cine-Journal* em 1911 e relançado em 1942, no volume organizado por Marcel Lapiere sob o título de *Anthologie du Cinema*²⁹³. Jasset produz um denso estudo sobre a *mise-en-scène* cinematográfica, pondo em balanço os quinze anos passados desde as primeiras projeções dos irmãos Lumière. Seu conhecimento adquirido pela vivência empírica da cinematografia – quer como espectador, quer como um de seus primeiros artífices –, resulta em apontamentos de extrema relevância para a presente discussão. Ampliando o escopo de análise, Jasset detém-se nos pontos de inflexão da história do cinematógrafo ao redor do mundo. Evidencia o percurso do jovem brinquedo mecânico em direção à arte, concentrando-se nos nomes que tornaram a evolução possível. Destaca figuras como Méliès, o qual, partindo de trucagens conhecidas na fotografia, inventara um conjunto de efeitos que deixaram funda impressão no público.

À análise de aspectos eminentemente técnicos, Jasset soma um olhar atento à *mise-en-scène*. Ele parte dos anos de 1898-1899, quando não se tinha a preocupação com os cenários ou figurinos – e então quadros célebres ou cenas históricas eram rodados nos locais mais acessíveis, tendo-se por objetivo unicamente minorar os transtornos oriundos do transporte do equipamento. O cuidado com cenário e

²⁹³ LAPIERRE, Marcel (Org.). Victor Jasset. In: **Anthologie du cinéma**. Paris: La Nouvelle Édition, 1942, p. 82-98.

figurinos aumenta na medida em que correm os anos. Todavia, o mesmo não se aplica à representação: “Le jeu rapide, exagéré, saccadé encore par l’appareil, effrayait les comédiens.”²⁹⁴, diz o autor referindo-se à reação dos artistas teatrais frente ao modo de representar dos artistas cinematográficos – não apenas dos franceses, mas também dos italianos e americanos. Assim como acontece no texto dos cronistas brasileiros, o teatro é presença incontornável na análise de Jasset sobre a evolução do cinematógrafo. Para o analista, seus caminhos apenas se cruzam quando é criado o filme de arte, decisivo na história do cinema. Até este momento, o modo de representação não havia acompanhado a evolução que houve na *mise-en-scène*, nos trajes e no cenário: continuava rápida, brusca, carecendo de nuances. A reviravolta ocorreu com *L’assassinat du Duc de Guise*, cuja nota dominante era a contenção dos gestos dos artistas no intuito de se potencializar o efeito obtido. Jasset sublinha a riqueza de detalhes com que Le Bargy compôs a personagem do duque, que surpreendeu o público atento.

L’assassinat du Duc de Guise é, efetivamente, um filme impressionante para a época²⁹⁵. Primeiro porque supera em duração os que eram rodados no momento – têm cerca de dezessete minutos, o que abre a possibilidade de se esmiuçar o quadro histórico narrado, detalhar-se os episódios e aprofundar o tratamento dos caracteres. Não faz referência ao móvel do crime, provavelmente conhecido das plateias francesas e possivelmente referido às brasileiras na conferência que, no Rio de Janeiro, apresentou os dois filmes de arte. Todavia, dissecas as personagens por meio de um cuidadoso trabalho de composição dos tipos, que explora elementos conotativos de seus caracteres diametralmente opostos:

O rei (Albert-Lambert fils) é pequenino e agitado. No seu *boudoir*, planeja friamente o crime e distribui as tarefas aos cúmplices. Como se fora uma personagem burlesca, saltita pela cena defronte aos seus homens. O duque de Guise (Charles Le Bargy), em contrapartida, encena, durante todo o tempo, uma contenção extensiva de sua retidão de caráter. É alto e forte, e seu porte de homem superior se mostrará desde a primeira cena, quando ele se recusa a deixar-se abalar por uma carta que lhe antecipa os planos do rei. O signo da retidão o fará responder ao chamado de Sua Alteza e, com o tronco ereto, postar-se diante dos homens que o matarão. Diante

²⁹⁴ Idem, ibidem, p. 98.

²⁹⁵ L’ASSASSINAT du duc de Guise. Direção: Charles Le Bargy e André Calmettes. Produção: Le Film D’Art. Intérpretes: Charles Le Bargy; Raphaël Albert-Lambert fils; Gabrielle Robinne; Berthe Bovy e outros. Roteiro: Henri Lavedan. França: Pathé Frères, 1908.

deles, a oposição dos caracteres ficará clara: ele é efetivamente maior e mais reto do que os que mancomunam contra si. Isso se desdobrará na cena de seu assassinato frio, no qual não lhe é dada chance de defesa; e, ao fim, no terror que seu corpo morto inspira no rei e em seu séquito. Estirado ao chão, o corpo inerte ocupa toda a cena. Ao redor dele, os assassinos volteiam, tremem, agridem-no, saqueiam-no. Mesmo o rei não escapa ao frenesi, demonstrando ser um homenzinho tão reles quanto aqueles aos quais encomendou o crime. Consumado o assassinato, um intertítulo atribuído ao rei explicitará a grandiosidade que o jogo cênico imprimiu ao homem morto: “Il est encore plus grand mort que vivant.”

O cuidado é extensivo à *mise-en-scène*, à montagem e à música. Os cenários são compostos por peças reais. A ação divide-se entre a sala da residência do duque, o *boudoir* do rei (onde se tramará e se consumará o crime), a antecâmara do aposento, a sala de reuniões e um cômodo intermediário, no qual se passará parte da perseguição ao duque. O uso inteligente dos espaços dá dinamismo à ação. Há mais movimentação na segunda metade do filme, quando o crime será perpetrado. No entanto, a primeira metade – quase toda ela passada no *boudoir* real e tomada num longo plano de conjunto – é composta com uma riqueza de detalhes que impede a ação de perder o interesse: o rei recebe os homens; descreve-lhes o crime; entrega cerimoniosamente as adagas aos escolhidos; faz o grupo jurar-lhe lealdade; todos aguardam o duque com expectativa. Na segunda parte, há maior circulação das personagens pelos cenários – especialmente no terço final do filme, no trajeto do duque pelos cômodos, seguido por um dos comparsas do rei; no encontro dos dois com o grupo que matará o duque e na perseguição que este sofrerá até tombar no *boudoir* real. Para o dinamismo da ação contribuem não apenas os cortes precisos como também a trilha sonora de Saint-Saëns, que avança num crescendo na medida em que se desenrola a perseguição, tornando-se langorosa depois que o homem tomba.

A música pontua a ação desde o princípio, sublinhando os momentos de tensão: quando o duque recebe a correspondência que lhe fala do crime e quando ele caminha em direção à morte. Já o lirismo é nota dominante na cena que ele divide com a esposa e, depois, quando ela despede-se dele junto à janela. A composição musical estabelece uma relação com o tema tratado que é bastante tributária da ópera: por exemplo, no uso de *leitmotiven* e na concatenação de temas líricos e dramáticos. Considerando-se os programas usuais dos cinematógrafos brasileiros, a

ruptura com o que se fazia então era intensa. Até o momento, a música era companheira do público, sobretudo, nas salas de espera e nos intervalos; em menor medida nas salas de exibição. Pouco antes, se ensaiara, no Brasil, integrar-se a apresentação visual à sonora. O próprio programa do Lírico dá a ver o fato, na menção às duas fitas “cantadas” apresentando duetos do “Guarani” e da “Traviata”²⁹⁶ – os cantores posicionavam-se atrás da cena e, à medida em que a fita se desenrolava, sincronizavam suas vozes ao mover dos lábios dos atores. Tratava-se, no entanto, de uma música ambientada à ação – e, nesses filmes, o som também se estendia para os diálogos, verbalizados de modo análogo à música. Todavia, a partitura que acompanhava a ação dos Filmes de Arte não tinha essa função realista. Consistia naquilo que Edgar Morin chama de música “inerente à ação”: música irreal, que embora se estendesse pelos espaços que lhe eram mais avessos (solos de violino soltos na quietude dos campos, por exemplo), paradoxalmente parecia brotar naturalmente deles.

Se bem que abundantemente a utilize, não se satisfaz o cinema com essa música exterior. Necessita, acima de tudo, duma música integrada, ‘misturada’ com o filme, inerente a este, como que seu banho alimentício. Ainda que o espectador nunca se aperceba disso, o cinema é tão musical como a ópera.²⁹⁷

Morin teoriza sobre a presença afetiva da música, por ele considerada elemento fundamental na elevação artística do cinema. Ele supõe as partituras dos filmes silenciosos “catálogos de estados de alma”, cujas principais categorias são cenas alegres, tristes ou sentimentais. Essa espécie de música tem em si um caráter antro-po-cosmomórfico, podendo tanto simbolizar um espetáculo da natureza como um sentimento humano – Morin evidencia o intercâmbio citando a “Tempestade”, trecho que, com a mesma efetividade, serve de acompanhamento a um incêndio florestal e ao desespero de um coração²⁹⁸. Atrelada ao cinema, a música estabelece consigo uma complementaridade antro-po-cosmomórfica que, de acordo com o ensaísta, é inerente ao grau de parentesco das duas artes.

Élie Faure disse que o filme ‘é uma música que chega até nós por intermédio da vista’. Pertence, com efeito, ao cinema, em lugar da simples fotografia

²⁹⁶ Nestes casos, os cantores posicionavam-se atrás da cena e, ao vivo, sincronizavam suas vozes ao mover dos lábios do ator de determinada fita. Edgar Morin argumenta que, embora a tecnologia da época já permitisse a gravação do som na película, os gastos necessários para se reequipararem os cinemas com aparelhagens de som fizeram com que tal desenvolvimento fosse adiado até a crise econômica americana de fins de 1920, momento em que se investiu no avanço técnico visando-se aumentar a concorrência às salas de exibição, que escasseava. Cf. MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. op. cit., p. 174-6.

²⁹⁷ Idem, ibidem, p. 100.

²⁹⁸ Idem, p. 101.

animada, ter introduzido a fluidez, a continuidade – uma continuidade fluida que se vai fundar na descontinuidade dos planos, do mesmo modo que a continuidade musical se vai fundar na descontinuidade das notas, fluidez concreta conseguida por meios mais abstratos – uma temporalidade que se acelera, que perde a velocidade, que volta atrás, uma temática, uma série de *leitmotiven* (*flash back*), etc.²⁹⁹

Morin argumenta que a montagem cinematográfica era análoga à composição musical, ambas a construírem continuidade a partir da descontinuidade: esta, a transformar notas musicais em melodia, aquela, a engendrar um *continuum* de sentido a partir de planos soltos. É dessa natureza a música que acompanha *L'assassinat du duc de Guise*. Exceto pela análise pontual realizada por Oscar Guanabarro – cuja tradicional alacridade não poupa filmes ou fitas, orquestra ou cantores –, a imprensa carioca apenas alude *en passant* ao efeito da partitura dos filmes de arte. Apenas o *Jornal do Comércio* estende-se um pouco mais, constatando que a música de Saint-Saëns cooperou para que o espetáculo produzisse um “prazer de arte” pouco comum a apresentações do tipo. Constatação alinhada ao que diz Victor Jasset quando se reporta à resposta francesa a tais filmes: segundo ele, a contenção dos artistas e a partitura bem executada causaram funda impressão nas plateias.

Mesmo que os “Films de Arte” não obtivessem sucesso mercadológico *pari passu* ao artístico – as temáticas enfadonhas escolhidas e o alto preço dos ingressos teriam suscitado respostas frias de grande parte das plateias, concorrendo para o fracasso de alguns desses filmes e culminando com a busca de Le Bargy por um empreendimento mais comercial –, Jasset ressalta que a empreitada foi fundamental para a *débâcle* de velhos princípios de concepção fílmica. Tais obras deixaram patente que o público do cinematógrafo poderia se interessar por questões de arte. Le Bargy e a *troupe* da Comédie Française acabaram, assim, ladrilhando o caminho para os próximos artífices da indústria.

No ano em que Jasset escreveu seu balanço, a história já havia assistido ao nascimento e consolidação da cinematografia norte-americana, que tomara os preceitos dos Filmes de Arte franceses, desenvolvendo-os. Nos primeiros quinze anos, o cinema experimentou agudas transformações. Jasset tomava-o para debate quando ele havia tempos deixara de ser o aparato tecnológico fadado ao mero registro do movimento. Desde seu nascimento, o cinema desenvolvera um papel fabulador imprescindível para o desenvolvimento da indústria. Os artistas deixavam de ser

²⁹⁹ Idem, p. 102.

meros corpos moventes: a princípio engolidos pelo torvelinho da ação, na virada da primeira década de 1900 passaram a ser conhecidos pelo público, que os aguardava com ansiedade e festejava o seu retorno à cena. Data de 1911 a primeira revista de cinema direcionada ao público e centrada nos artistas de cinema: a americana *Motion Picture Story*.³⁰⁰ Os artistas passam a ocupar o centro do quadro – literalmente o centro, no que tocava à América do Norte, dada à prodigalidade com que os americanos utilizavam os primeiros planos, em detrimento do conjunto da cena, lembra Jasset.³⁰¹ Contudo, se o *close* nos rostos dos *stars* favorecia seu reconhecimento por parte das plateias – cedo culminando no atrelamento aos mesmos de um valor simbólico que os transformaria em imagens a serem consumidas –, ele igualmente contribuiu para o abaixamento de tom fundamental ao efeito realista da cena; conquista primeiramente atribuída, na ficção cinematográfica, aos Filmes de Arte.

3.3. Cinema e realismo: reverberações dos *films* na imprensa brasileira

A leitura da produção cronística carioca da época deixa patente que foi notável o impacto ocasionado por esses filmes. No que toca ao enredo, pelo cuidado com que foram desenvolvidos os episódios e pela atenção à *mise-en-scène* e ao jogo cênico, por meio do qual se revelavam psicologicamente as personagens³⁰². Neste sentido, atente-se, sobretudo, para o caminhar da representação em direção ao realismo. Há que se reconhecer, igualmente, a importância simbólica que teve a escolha da casa onde os “Filmes de Arte” foram primeiro exibidos. Ao migrarem dos cinematógrafos de rua para um ambiente refinado como o Teatro Lírico, tais filmes fizeram a crítica teatral se interessar mais extensivamente pelo espetáculo cinematográfico. Para se referir a esses filmes, faz-se uso do termo “peças cinematográficas”³⁰³, cuja hibridez deixa patente o deslocamento de lugar que teve o *medium*.

Não é, portanto, por acaso, que em 1909 as referências ao cinematógrafo tenham se multiplicado na imprensa. Foi neste ano que nasceu a primeira sessão

³⁰⁰ KEIL, Charlie e SINGER, Ben (Orgs.). **American cinema of the 1910s: themes and Variations**. op. cit., p. IX.

³⁰¹ Idem, ibidem, p. 97.

³⁰² Deti-me apenas em *L'assassinat du duc de Guise* para mostrar como isso se deu, visto que, até onde se sabe, não restaram cópias de *L'Empreinte*.

³⁰³ GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 18 jan. 1909.

dedicada à arte numa revista, “A arte cinematográfica”, que publicava trechos dos filmes da Pathé acompanhados de fotogramas de seus episódios-chaves³⁰⁴. A partir de 1909 passou-se mais extensivamente a atentar para os enredos desenrolados no pano branco, o qual, como se observou na análise dedicada à sessão de Figueiredo Pimentel, até então desempenhara papel de coadjuvante na fruição do espetáculo. A atenção à tela fez nascerem, nesse ano, os primeiros artigos a pensarem a vivência moderna como um conjunto de fitas cinematográficas: o dia-a-dia agitado correspondendo aos gêneros da cinematografia, os acontecimentos a se repetirem como fitas que retrocediam para novamente reproduzirem os mesmos fatos. Também em 1909, João do Rio publicou em jornal seus principais artigos sobre o invento; publicou, sobretudo, o volume *Cinematógrafo*, amarrando textos que espalhara pela imprensa numa reflexão densa sobre o assunto – densidade mais tributária do atual estado da cinematografia que da época em que os folhetins da série homônima primeiro ganharam os jornais.

Os “Films de Arte” foram apresentados no Lírico durante todo o mês de janeiro. Ao final do mês, a empresa administradora do cinematógrafo *Pathé* deixou a sociedade. Até então, os espetáculos mantiveram estrutura semelhante, com a exceção de que, a partir do dia 20, o “film de Arte” *L’arlésienne* passou a ser exibido juntamente aos outros dois, como fecho de um longo programa de três partes do qual os “filmes” eram destaque³⁰⁵. O anúncio de *L’arlésienne* sublinha as ressonâncias que ele estabelecia com a realidade:

[os artistas do Odéon] realizaram todos os quadros no próprio local onde a ação se desenrola, isto é, em Arles e sob o belo clima de Provence. Uma das mais poderosas evocações da arte tentadas e realizadas pelo cinematógrafo!³⁰⁶

Não era novidade ressaltar-se a vocação “realista” do *medium*. Como se viu, desde seu surgimento, a questão foi tomada para debate no Brasil por hostes bem marcadas, a louvarem ou a criticarem-no por esse papel documental que lhe seria intrínseco. Todavia, quando um Arthur Azevedo propõe que o cinematógrafo concorra no registro “para todo o sempre”³⁰⁷ de determinada representação teatral, ele explicita a distância que supõe haver entre a arte verdadeira e o mecanismo que a

³⁰⁴ Cf. A ARTE Cinematográfica. **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, 17 jul. 1909, ano 3, n. 29.

³⁰⁵ O anúncio ressaltava que *L’arlésienne* era extraída da composição de Daudet, tinha música de Bizet e era representada pelos artistas do teatro parisiense Odeon. Para conhecer detalhes do filme, conferir nota 432. Para o anúncio de sua exibição no Lírico, conferir: TEATRO Lírico. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 18 jan. 1909, p. 6.

³⁰⁶ Idem, ibidem.

³⁰⁷ A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). O Teatro. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 12-13 set. 1901, p. 3.

registra. O anúncio do Lírico faz o contrário: atribui caráter artístico ao filme justamente porque seus “quadros” foram tomados nos locais exatos onde se passava a ação imaginada por Daudet.

Atente-se para o rótulo de “quadro” atribuído às cenas. O uso de vocábulo da cena teatral ressalta, ainda uma vez, o lugar ambivalente que o cinematógrafo ocupava na época. No teatro, o “quadro” compreende uma unidade de cenário onde estão dispostas as personagens. Ele é oriundo da pintura, que inscreve o mundo dentro do espaço da moldura. O teatro dá-se bem com o termo, ele que compreende, no espaço do palco, uma composição tão controlada quanto aquela criada pelo pintor³⁰⁸. O mesmo não se dá no que toca às fitas produzidas pelo cinematógrafo, em especial aquelas produzidas ao ar livre. Isto está patente desde as primeiras vistas dos irmãos Lumière, que implodem os limites do quadro ao tomarem os transeuntes a extrapolar o enquadramento da objetiva. A natureza faz o cinema provar a envergadura de suas asas. Isto, que esteve patente desde a primeira projeção cinematográfica, torna-se, em sua plenitude, objeto da atenção da crítica, por ocasião dos “Films de Arte” – momento em que o papel “documental” historicamente atrelado ao cinematógrafo dá braços à ficção de raiz teatral, para a criação de um objeto artístico tão digno de mérito quanto as obras saídas do teatro, porém, autônomo.

Uma fonte digna de nota no debate sobre o assunto é Pierre Decourcelle. E por uma série de motivos. Decourcelle foi um dos mais férteis melodramaturgos de sua geração. Seguiu os passos do avô Adolphe Dennery – segundo Jean-Marie Thomasseau, o autor responsável por “carpintar” em torno de 250 peças, muitas delas grandes sucessos de público³⁰⁹. O neto herdou do avô o talento na elaboração de intrigas complicadas, repletas das reviravoltas comuns ao gênero. Herdou-lhe igualmente o sucesso. Uma de suas mais importantes criações é o melodrama teatral *Os Dois Garotos* (*Les deux gosses*, 1895), aplaudido, como já se salientou, por plateias da Europa e das Américas, tendo rendido mais de duas centenas de representações em Paris e, no Rio de Janeiro, enchido por semanas – e

³⁰⁸ Para a definição de “quadro”, conferir o verbete relativo ao termo em: PAVIS, Patrice (Ed.). **Dicionário de teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira, 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 313.

³⁰⁹ THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. Tradução de Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 85-89.

simultaneamente – duas casas de espetáculos³¹⁰. O ingresso de Decourcelle no cinematógrafo data de 1908, quando ele e seu colaborador Eugène Gugenheim juntam-se para darem vida à *Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres* (SCAGL) – empresa concorrente da sociedade *Films d'Art*, porém, igualmente ligada à Pathé Frères. Dotado de grande prestígio entre os colegas de ofício, o escritor consegue, da *Société des Gens de Lettres*, o direito de adaptar uma grande quantidade de romances populares. A SCAGL torna-se, assim, especialista na transposição de obras literárias para o cinematógrafo³¹¹. As implicações disso são grandes. Percebendo a demanda criada pelo cinematógrafo para novas produções, Decourcelle vê, nas adaptações de obras literárias de sucesso, uma possível via intermediária entre o plágio (que nada renderia aos autores) e a criação de roteiros originais (que oneraria a sociedade recém-criada).³¹² Nos anos subsequentes, o grupo adaptaria obras como *Les Misérables*, de Victor Hugo e *Les Mystères de Paris*, de Eugène Sue (1912). *Os Dois Garotos* se tornaria série em 1912.³¹³ Porém, uma das primeiras empreitadas da SCAGL foi a adaptação de *L'arlésienne*, de Alphonse Daudet (1908) – anunciada no Brasil como se houvesse sido produzida pela sociedade *Films d'Art*.

O trabalho de Decourcelle na cinematografia estende-se à teorização sobre o *medium*. Um dos artigos em que isso se dá foi publicado pela revista carioca *A Estação Teatral: Teatro, Música e Pintura* sob o título de “Teatro e Cinema”³¹⁴. Embora tenha sido veiculado um ano e meio depois das sessões do Lírico, o que teoricamente afastaria o texto do escopo deste capítulo, ele dá indícios de ter sido escrito à época em que a SCAGL definia seu programa, em 1908. O fato de haver sido publicado no Brasil numa revista dedicada aos palcos e à pintura patenteia o

³¹⁰ No início de novembro de 1896, o *New York Times* afirmava que a peça completara 250 representações. Em meados do ano seguinte, ela era encenada em dois teatros do Rio de Janeiro: no Sant'Anna (*Os abandonados*, tradução de Arthur Azevedo) e no Variedades (*Os dois garotos*, tradução de Guiomar Torresão). Para o contexto parisiense, cf. LONG Runs. **The New York Times**, Nova Iorque, 1 de novembro de 1896. Disponível em <<http://goo.gl/BlM07C>>. Acesso: mai. 2012. Para o carioca, cf. CARVALHO, Danielle Crepaldi. “Arte” em tempos de “chirinola”: a proposta de renovação teatral de Coelho Netto (1897-1898), op. cit., p. 93.

³¹¹ PIERRE DECOURCELLE (1856-1926). In: DICTIONNAIRE du cinéma français des années vingt, n. 33, 2001, p. 137-166. Disponível em: <<http://goo.gl/kn5Fgh>>. Acesso: 29 mai. 2012.

³¹² Idem, ibidem.

³¹³ A revista 1895 menciona o título do filme, mas não a data de lançamento. De acordo com o IMDB, *Les deux gosses* (1912) foi uma série de dois episódios dirigida por Adrien Caillard, com texto de Pierre Decourcelle. Maria Fromet, Madeleine Fromet, Louis Gauthier e Véra Sergine compuseram o elenco. Antes disso a Gaumont já havia rodado um curta-metragem homônimo, dirigido por Louis Feuillade em 1906. Cf. 1895, op. cit. e IMDB.

³¹⁴ DECOURCELLE, Pierre. Teatro e Cinema. **A Estação Teatral: Teatro, Música e Pintura**, Rio de Janeiro, n. 2, 9 jul. 1910, p.2.

interesse fomentado, na época, pelo tema, o que torna fundamental percorrer aqui os seus argumentos.

Decourcelle concentra-se numa questão muito mais candente no Rio em meados de 1910, quando o artigo vai a lume, do que no início de 1909, quando poucos acreditavam seriamente que o cinema teria estofo artístico. Artífice, que era, no campo teatral e cinematográfico, o escritor não advoga a favor de uma ou outra arte. Ao contrário, defende as duas, considerando-as complementares. Por isso, sua linha argumentativa serve a uma revista como *A Estação Teatral*: “não são adversários o teatro e o cinematógrafo e sim se parecem dous camaradas, dous companheiros seguindo o mesmo caminho e compreendendo-se com os mesmos gestos, embora não respondendo absolutamente às mesmas necessidades.”³¹⁵ O argumento ponderado que abre o texto se estenderá pelo restante dos parágrafos. “Ir-se-há ao teatro como se irá a um cinematógrafo e isso sempre, continuamente, pois o prazer que se sente ao assistir a uma obra dramática é diferente do que se sente ante o pano.”; “Poder-se-há dizer que um é superior ao outro? O ator dramático que há em mim, não admitirá facilmente de ver resolvida a questão em favor do cinematógrafo, a que me dedico.”; “Parece-me justo afirmar que um e outro têm os seus méritos e que a diferença nas suas superioridades é a melhor prova de que não são dous concorrentes.”³¹⁶ Teatro e cinema saciavam necessidades diferentes, geravam duas formas diferentes de prazer; eram, enfim, dignos de mérito por razões diversas, constata o escritor. Como nenhum era melhor que o outro “nas suas superioridades”, não haveria disputa, nem vencedores. A questão com que abre o texto – “Será preciso ver-se que um, dentre esses dous adversários, está destinado a destronar o outro?”³¹⁷ – é respondida negativamente. Porém, é importante ressaltar aqui a existência mesma da questão. De *brinquedo mecânico* – nas palavras ácidas de Arthur Azevedo –, o cinematógrafo ganhava foros de objeto artístico análogo ao teatro e, portanto, seu potencial competidor.

Não nos pode escapar, todavia, que o debate parte de um sujeito comprometido tanto com o cinematógrafo quanto com o teatro – como ele próprio o explicita. Aliás, não é de se estranhar que os discursos em louvor do cinematógrafo tenham, no princípio, partido das penas de seus operários; e que parte dos que o fizeram foi formada nos palcos. O percurso do teatro ao cinematógrafo está claro no

³¹⁵ Idem, *ibidem*.

³¹⁶ Idem.

³¹⁷ Idem.

artigo de Decourcelle – artigo que possivelmente teve origem como manifesto em defesa da SCAGL, dadas às suas várias referências feitas à sociedade. Escritor de formação teatral, Decourcelle não deixa de considerar que a palavra, elemento preponderante do palco, estava ausente do cinematógrafo: “A beleza do verso, a solidez do estilo, o espírito do diálogo são intangíveis, sem contar (...) a ausência da palavra, que impedirá ao cinematógrafo certos efeitos, certas situações especiais, que não podem ser expostas e compreendidas senão com aquele auxiliar.”³¹⁸. Todavia, o escritor rápido se despede da questão para, a partir da metade do texto, concentrar-se exclusivamente nos aspectos positivos do cinematógrafo. Embora precisasse renunciar ao verbo, ele tinha ao seu lado um elemento do qual era, por sua vez, o teatro que precisava prescindir: a natureza.

Quais as vantagens do cinematógrafo?

É preciso falar desta rapidez moderna, que não exclui as *nuances* da *mise-en-scène* nem as sutilezas do jogo, a graça à qual um espetáculo de duas horas oferece uma variedade, que nenhum cartaz de teatro poderá anunciar...

Vamos mais além... Amable, Josseaume ou mesmo o sentido Jambon, malgrado o valor dos seus pincéis, poderão pintar qualquer ornamento comparável ao que fornece ao autor de um cenário cinematográfico a colaboração inelutável da natureza?

Não é porém em cinco ou seis quadros, combinados pela habilidade do maquinista, que um fato se desenrola, e sim em quinze, vinte, e em trinta paisagens escolhidas entre as mais poéticas e as mais apropriadas para o efeito...

Alguns cenários se são ainda de papelão e de pano decorado, entretanto nas outras (sic.), em maior parte, é a própria árvore que estremece à ação das rajadas, é a superfície do lago que ondeia, sob a carícia da brisa; os animais, os transeuntes, as cousas têm o próprio movimento; as nuvens correm através do azul do céu, até onde se elevam fiozinhos de fumo azulado de permeio no clarão do sol que tomba.³¹⁹

Mesmo o mais hábil maquinista não conseguiria criar cenários teatrais que se equiparassem às paisagens naturais. Decourcelle fala em “paisagens escolhidas entre as mais poéticas e as mais apropriadas para o efeito”. Essa *poesia da natureza* ressaltada aqui vai ao encontro do que já fascinava as plateias do teatro popular de fins do século XIX e começo do XX: o gosto por cenários realistas, que podiam tanto reproduzir em detalhes elementos tirados da realidade quanto criar realidades outras, igualmente verossímeis. Explicita-se, aqui, o que postula Vanessa Schwartz sobre a sede de realismo da sociedade *fin de siècle*, à qual tanto apeteçiam os museus de cera e os panoramas. Daí, por exemplo, o impacto que os “quadros” pintados para os

³¹⁸ Idem.

³¹⁹ Idem.

espetáculos do brasileiríssimo teatro de revista geravam no público carioca, tornando-se, os cenógrafos, figuras de destaque na cena teatral. O cinematógrafo tornou possível o uso empírico da natureza na criação ficcional. A importância disso ao longo dos tempos foi aguda: antes de completar duas décadas, já se havia estabelecido como padrão o modo de representação “naturalista” – mesmo a criação de universos paralelos era protegida pela égide do realismo, constata Edgar Morin³²⁰ –, fadando ao fracasso produtos que dele se afastavam. O que torna o artigo de Decourcelle digno de atenção é que ele o escreve no momento em que tal quadro era forjado. Aliás, a exemplo do que faria depois Victor Jasset, o artista combina teorização e trabalho efetivo no cinematógrafo no intuito de impor ao público, teórica e praticamente, uma *mise-en-scène* eminentemente cinematográfica, tão eficiente porque impossível ao teatro – esforço compreensível quando partido de um artista desejoso de se afirmar no novo *medium*.

Compreende-se o fascínio experimentado pelas plateias que tomavam contato com o registro cinematográfico de lugares conhecidos, ou a conexão crescente que o público passa a estabelecer com os filmes “realistas”. O que se questiona aqui é o quanto a empolgação não foi construída primeiro discursivamente, por textos como esse de Pierre Decourcelle, para, em seguida, gerar-se no público a demanda pelos filmes cada vez mais realistas. Sua referência à poesia que emana da natureza é seguida de exemplos em que a nota dominante é o olhar afetivo às paisagens e ao homem “natural” – despido dos rebuços impostos pela cena teatral. Ao entoar seu canto panteísta, o escritor visivelmente deixa passar ao largo o quanto há de convenção nessa representação. É inútil questionarmos se isso é proposital. Melhor é perguntarmo-nos sobre o quanto reflexões como esta contribuíram na efetivação de um modo “naturalista” de representação; modo que, somado ao distanciamento empírico da ação apresentada na tela³²¹, dará à cena um efeito de realidade que contribuirá na identificação do público com as personagens. No que toca ao artigo de Decourcelle, cenários tirados da natureza funcionam como substitutos possíveis do verbo para que uma peça cinematográfica gere encantamento.

Quando, porém, a sociedade cinematográfica dos Autores, que o meu excelente confrade e amigo, Eugène Eugenheim, dirige juntamente comigo, montar o *Filibustier*, a *Arlésienne* ou o *Roi s’amuse*, lastimar-se-há a ausência dos versos de Hugo ou de Jean Richepin e a melodia da prosa de Daudet.

³²⁰ MORIN, Edgar. **As estrelas**: mito e sedução no cinema. op. cit.

³²¹ XAVIER, Ismail. Introdução: A dialética de absorção e exibicionismo. In: **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003, p. 17-19.

Que encanto indescritível não se revelará ao ver-se a ação desenrolar-se nos lugares desejados pelos autores — É no coração de Provence, num canto das antigas arenas, é no meio do *mer maternel* em que Mitfio atíça os ciúmes de Frederico... É no mole majestoso das costas escarpadas da Bretanha, batidas pelo mar impetuoso, que o velho corsário chora o filho que não mais voltará... E quando Léon Hennique escrever para a nossa sociedade a *Morte do Duque de Enghien*, todo o drama passará nas próprias muralhas, nos fossos do castelo de Vincennes, e o príncipe, admiravelmente encarnado em Grand, tombará no lugar exato, onde caiu e aí sucumbirá e abrir-se-há sua cova na terra, onde foi enterrado.³²²

As descrições afetivas da natureza tecidas antes são, agora, somadas aos enredos, os quais potencializam o efeito poético gerado pela paisagem. Ao contrário do que se dava no tocante às peças teatrais *L'arlésienne* (Daudet) e *Le roi s'amuse* (Hugo), os filmes da SCAGL que as adaptavam eram rodados nos exatos lugares em que se davam as ações, o que explicitaria a força exercida pela paisagem sobre as personagens. Em *O Cinema ou o Homem Imaginário*, Edgar Morin detém-se nesse papel peculiar que os cenários exercem nos filmes. Enquanto no teatro o cenário é acessório — e prova disso é que ele pode ser figurado simbolicamente —, no cinema ele recupera seu valor de objeto, de natureza. No teatro, o cenário pode ser reduzido à inexistência. No cinema, em contrapartida, ele é incorporado à ação, impregnando-se de “alma” assim como as personagens. “O cinema [...] apodera-se das coisas quotidianamente desprezadas, manejadas como utensílios, gastas pelo hábito, e desperta-as para uma nova vida”.³²³ A “alma” das coisas à qual se refere Morin é, segundo ele, figurada de modo quase palpável pelo cinema, nas tomadas de elementos fluidos. Atente-se, neste sentido, para a quantidade deles que é citada por Decourcelle: a árvore que estremece, o lago que ondeia acariciado pela brisa, o correr das nuvens, o mar, quer seja ele “mer maternel” ou impetuoso. Esses elementos da natureza, aos quais o escritor atribui sentimentos e ações humanas, não teriam sido, antes, humanizados pelo próprio cinema — pelo “antropo-cosmomorfismo” do próprio cinema, já que, segundo Morin, o cinema estende esta fluidez temática para os âmbitos da montagem, do enquadramento, da música, da iluminação —, dotando de alma tudo aquilo em que toca?: “Assim as coisas, os objetos, a natureza, por influência conjugada do ritmo, do tempo, da fluidez, do movimento da câmara, dos grandes planos e dos jogos de sombra e luz, ganham uma qualidade nova.”³²⁴

³²² DECOURCELLE, Pierre. Teatro e Cinema. **A Estação Teatral**: Teatro, Música e Pintura, Rio de Janeiro, n. 2, 9 jul. 1910, p.2.

³²³ MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. op. cit., p. 82-3.

³²⁴ Idem, ibidem, p. 84.

No artigo de Decourcelle, vemos em funcionamento a percepção ainda inconsciente daquilo que fundamentalmente diferencia teatro e cinema. A diferença é que, segundo Morin, mesmo os cenários montados em estúdio adquirem este valor de natureza, já que tudo é transformado pela fluidez inerente ao cinema. Aliás, *sobretudo* os cenários criados em estúdio, ressalta o ensaísta a quem os paradoxos tanto aprazem; mais adiante ele dirá que maquetes podem criar efeito análogo ao conseguido com objetos “reais”. Já Decourcelle argumenta que o realismo origina-se especificamente do uso dos espaços geográficos em a história se passa. Por que ele o faz? Para valorizar o *medium* ao qual começara a se dedicar, em detrimento daquele dentro do qual já adquirira notoriedade? Ou porque percebera que o cinema elevava o efeito de realidade para um patamar jamais atingido nos palcos? O certo é que a rodagem das fitas nos lugares em que se passava a ação se tornaria, dali em diante, chamariz para se atrair o público às salas de exibição. Outros elementos que buscassem injetar realismo à ação eram igualmente bem-vindos. Por exemplo, a música: na semana santa deste mesmo ano, os “Films d’Arte” da Pathé irradiam, do Lírico, para os teatros populares e os cinematógrafos da Avenida, acompanhados por “numerosa orquestra”, “corpos de coro” a entoarem solos da “Ave Maria” e “cantos sacros de extraordinário realce” às cenas – conforme explicitam seus anúncios³²⁵.

Buscou-se até agora apontar o percurso simbólico do cinematógrafo em direção ao teatro, no Rio de Janeiro de 1909. Tal percurso teve um viés mercadológico tão forte quanto o artístico. A elegante sala do Lírico torna-se por excelência o espaço de refúgio da elite desocupada que permanecia na cidade em pleno verão. Acompanham-na nos espetáculos os críticos de teatro carentes de assunto. Porém, os filmes de arte apresentavam novidades cujo interesse se sobrepujava ao da congregação das famílias nos espaços públicos: maior extensão, quando comparados às fitas; roteiros compostos por artistas de fama internacional; presença de elenco oriundo de importantes *troupes* teatrais francesas; atuações cuja

³²⁵ Na sexta-feira Santa, o Teatro Lírico anunciava *A Vida do Nosso Senhor Jesus Cristo* e *O Beijo de Judas*, ambos da Pathé, escritos por Henri Lavedan (Comédie-Française), com Lambert Fils e Mounet-Sully, coro e orquestra dirigidos pelo maestro Paschoal Pereira e música do maestro Agostinho Gouveia. O Cinema Pathé anunciava *O Beijo de Judas*, de Henri Lavedan, o também filme de arte *A volta de Ulisses* (por Jules Lemaitre, representado por elenco da Comédie-Française), uma “vista panorâmica” da cidade de Jerusalém e a parábola bíblica *O Filho Pródigo*. A orquestra, regida pelo maestro Noll, executaria “cantos sacros de extraordinário realce”. O Cinematógrafo *Rio Branco* apresentaria *A Vida do Nosso Senhor...* com música do maestro Agostinho de Gouveia, corpo de coro e o solo da Ave Maria entoado por Claudina Montenegro, acompanhada por órgão. Cf. GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 8 e 9 abr. 1909, p. 6.

nota dominante era a relativa simplicidade dos gestos; partituras que tinham por objetivo dar relevo aos episódios encenados. A ruptura imposta por esses filmes ao que se fazia então não passa ao largo da crítica, estimulando-a ao debate. Em meados de 1909, também a crônica brasileira já demonstrara ter percebido a relevância que os filmes de arte tiveram na definição dos rumos da cinematografia. É quando a *Fon-Fon* publica um texto com foros de balanço como “Films”:

É uma inovação de bem pouco tempo, o *film*, principalmente, entre nós. E por ele o cinematógrafo, põe à prova, como nos bons teatros, a nossa emoção e a nossa sensibilidade. É o apuro da cinematografia, que já não se limita hoje, à exibição simples da vida movimentada, da nota cômica ou burlesca, da paisagem interessante ou instrutiva, que vai mais longe e nos põe diante dos olhos pasmos e entusiasmados, cenas do real, reconstituições históricas, através de interpretações cuidadas de artistas notáveis. E há *films* que emocionam porque são a reprodução exata da vida de hoje, com todo o peso da realidade, com toda a vertigem da sua intensidade.

O *film* é a expressão verdadeira e impressionadora da Arte mímica, que chega a iludir e a emocionar como se estivéssemos diante de um drama de verdade, em teatros de primeira ordem.

Não há quem não conheça esses pequenos trechos emocionantes que Pathé Frères, com o cuidado de uma especialidade, espalham pelos nossos cinematógrafos e a que o nosso povo assiste com a atenção silenciosa de um espetáculo de gosto, porque digam o que disserem, o cinema é o espetáculo do povo, pelo seu preço cômodo, pelas suas exibições finas e delicadas e pelo que tem realmente de instrutivo.³²⁶

O cronista da *Fon-Fon* oscila entre aproximar os “films” do teatro, no intuito de lhes ressaltar o valor, e constatar o quanto eles extrapolam os limites daquela arte. A pedra de toque de seu argumento é o realismo conquistado pelos filmes da Pathé. Não lhe chegam palavras para referir-se à realidade que brota da tela; vence a redundância: “cenas do real”, “a reprodução exata da vida de hoje com todo o peso da realidade”.³²⁷ Mesmo as reconstituições históricas ganham o peso dessa verdade comovedora que pasma não somente o “povo” capaz de arcar com os preços módicos dos ingressos, mas também o cronista, enredado pelas teias de seu próprio discurso arrebatado.

O caráter paradoxal do invento, de impor como realidade o que não passa de ilusão, foi debatido por João do Rio três meses antes em “A revolução dos *Films*”.³²⁸ Também análogo em ambos é a natureza da atenção dispensada a esses filmes, por parte do público: “atenção silenciosa”, segundo o cronista da *Fon-Fon* – por certo diferente daquela com que se assistia às fitas “cômicas ou burlescas” antes

³²⁶ RIP. *Films*. **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, 31 jul. 1909.

³²⁷ Idem, *ibidem*.

³²⁸ JOÃO DO RIO (pseud. de Paulo Barreto). A revolução dos *Films*. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 10 abr. 1909, p. 1.

apresentadas. Ao deter-se na reação dos espectadores frente aos filmes da Pathé que tematizavam passagens bíblicas, João do Rio percebe uma atenção religiosa, desdobrada numa participação quase literal no drama desenrolado no pano branco. Todavia, a pena do cronista *flâneur* também faz o oposto tornar-se realidade. Uma vez repletos o cérebro e as retinas de imagens cinematográficas, caberia agora ao homem sair a campo para registrar os enredos da cidade-cinematógrafo.

4. O *film* e a crônica: João do Rio e os dilemas da escrita que se quer cinematógrafo

Rio de Janeiro: microcosmo do Brasil, Paris nos trópicos, passarela elegante, palco, *set*. A capital da república desenhada pela crônica de Figueiredo Pimentel, com suas amplas avenidas abertas ao curso da elite vestindo a moda de Paris; o *trottoir* emoldurado por fachadas de estilos importados por onde passava uma sociedade igualmente cosmopolita. A “rua” enquanto espaço de convivência dos membros da família no âmbito público, ideal republicano imposto pelo governo e espalhado pela imprensa, é circunscrita, pelo cronista do “Binóculo”, ao curto espaço da Rua do Ouvidor (endereço do escritório da Gazeta de Notícias) à Avenida Beira-Mar, passando-se obrigatoriamente pela Avenida Central e estirando-se, por vezes, até redutos mais ou menos exclusivos da elegância, como o Salão Mourisco (em Botafogo) e o Campo de Sant’Anna em dias de Batalhas de Flores.

O forjamento artificial da cidade, levado a efeito pela reforma urbana imposta por Pereira Passos às suas ruas centrais, é potencializado em meados de 1908 pelo burilamento da Cidade Maravilhosa, construção cavada diante dos mais belos panoramas naturais da capital. Na Exposição Nacional, a “Cidade” torna-se microcosmo do país; os pavilhões dos Estados, Estados em miniatura de onde se escoimam as agruras em prol de uma coesão que privilegia o viço, a variedade exótica. No recinto da Exposição, realiza-se o gesto moderno de se experimentar os recônditos do país sem a necessidade de se deixar a capital. A viagem sem sair do lugar tornada metaforicamente possível pelo cinema é, então, empiricamente vivenciada; quando não o país em miniatura é engolido pela máquina e depois reproduzido no seio do próprio cenário, no cinematógrafo que funcionava na Exposição. O ingresso pago seleciona o público frequentador, que então pode desfrutar do parque, do teatro e do cinematógrafo sem precisar se deparar com os pobres encontrados no centro, nas ruas modernizadas.

O gênero cronístico coopera com a municipalidade no forjamento da rua moderna e daqueles que a percorrem. A crônica mundana de Pimentel delineia o espaço público como o campo da revelação do indivíduo enquanto aparência. Seu “Binóculo” esquadrinha homens e mulheres com uma objetiva tão potente quanto superficial. Chancela-lhes a natureza superior baseando-se exclusivamente nas

rendas finas de suas vestes, no corte dos fraques e vestidos e no *up to date* dos chapéus. Daí a ele alinhar, em suas listagens elegantes, “mocinhas saídas dos colégios, senhoritas e damas de excelsos nomes ilustres” e “bonitas mulheres de má conduta”, nivelando “virtudes e vícios”³²⁹ – como bem lembra Leal de Souza na ocasião do passamento do cronista, em 1914. Flora Süssekind denomina “personagens-quase-figurinos”/“personagens ilustrações”³³⁰ aqueles tipos criados pela crônica da sociedade que se desejava moderna. Personagens compostas de linha e plano, à moda das fotografias ou das imagens cinematográficas, às quais a profundidade era negada: personagens para serem lidas com atenção fragmentada numa sociedade sem tempo para nada³³¹, refém do galope dos ponteiros do relógio – a girarem tão rápido quanto as fitas que se sucediam nos cinematógrafos da cidade.

João do Rio foi cronista prolífico desta sociedade, mantendo diálogo estreito com os meios de reprodução, impressão e difusão modernos. Algumas de suas indagações oriundas do contato com os espetáculos cinematográficos já são notórias, tendo sido reveladas por Süssekind em seu brilhante *Cinematógrafo de Letras*; livro cujo título reverbera o conceito cunhado pelo cronista na introdução do volume de crônicas *Cinematógrafo*, saído a lume no fim de 1909. Portanto, interessa-me aqui ampliar o escopo da ensaísta no intuito de apreender, nas referências de João do Rio ao cinematógrafo escritas no espaço de 1907 a 1920, o diálogo estabelecido por ele tanto com a oferta de fitas/filmes apresentada em cada momento, quanto com a recente (ainda que incipiente) produção teórica mundial impressa acerca do assunto. Voltando-me, em seguida, para as crônicas que enformam as ponderações do cronista, pergunto-me de que modo a produção cinematográfica que lhe era contemporânea lhe deu ferramentas para pensar a rua, a gama de indivíduos que a palmilham e o próprio gênero cronístico, através do qual essas instâncias são apreendidas.

³²⁹ SOUZA, Leal de. Crônica: o árbitro das elegâncias. **Careta**, Rio de Janeiro, 14 fev. 1914, ano VII, n. 298.

³³⁰ SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras**. op. cit.

³³¹ Algo dito e redito por João do Rio nas duas crônicas que fecham os dois volumes publicados em 1909 e 1912: *Pressa de acabar*. In: **Cinematógrafo**: crônicas cariocas. Porto: Chardron, 1909; *O fim do ano*. In: **Os dias passam...** Porto: Chardron, de Lello e Irmãos, 1912.

4.1. A cidade passa no cinema, a crônica é um *film*: dos primeiros escritos de João do Rio sobre o cinema ao volume homônimo.

Antes e depois do volume *Cinematógrafo*, houve a série cronística homônima, assinada pelo pseudônimo “Joe” e espalhada a granel pelas páginas da *Gazeta de Notícias* aos domingos, entre agosto de 1907 e dezembro de 1910. Por detrás da assinatura estava Paulo Barreto, jornalista cuja carreira vicejava: publicara anos antes, em volume, o estudo *As religiões do Rio* (1904) – conjunto de artigos que mergulhava na espiritualidade popular, desbastando suas nuances e inter-relações (candomblé, catolicismo, protestantismo, judaísmo, satanismo); e *O momento literário* (1905), oriundo de entrevistas que fizera com escritores brasileiros de renome, as quais foram primeiramente publicadas em jornal³³². O jornalista que entrara pelos terreiros, igrejas e sinagogas da capital para investigar as religiões que nela floresciam era também o dândi empertigado, discípulo de Oscar Wilde – traduziu, em 1905, seu drama decadentista “Salomé”³³³ –, de quem herdara os paradoxos ferinos e a visada num só tempo irônica e deleitada aos distúrbios da psique. Cultivava o hábito da *flânerie*: o perambular vagabundo pela capital, das ruas recém-modernizadas aos arrabaldes, lhe permitiu conhecer suas contradições e imprimi-las nas páginas distribuídas pela imprensa³³⁴.

A época em que começa a sessão coincide com a multiplicação das salas de cinema na capital³³⁵. O formato da coluna, dividida entre os dias da semana, ainda que não os abordasse a todos, buscava glosar a organização de um espetáculo cinematográfico, composto por fitas cômicas e dramáticas, coloridas ou em branco e

³³² JOÃO DO RIO. **As religiões no Rio**. Rio de Janeiro: Typographia da *Gazeta de Notícias*, 1904; JOÃO DO RIO. **O momento literário**. Paris; Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro-Editor, 1905.

³³³ WILDE, Oscar. **Salomé**: poema dramático em um ato de Oscar Wilde. Tradução de Paulo Barreto. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1908 [1892]. Antes de sair em volume, a peça foi publicada em folhetins na revista *Kosmos* (abr.-jun. 1905). Para os folhetins de *Salomé* e a notícia de sua publicação em livro, conferir, respectivamente, RODRIGUES, João Carlos. **João do Rio**: Catálogo Bibliográfico. Rio de Janeiro. op. cit. e SALOMÉ. **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, 19 set. 1908, ano 2, n. 24.

³³⁴ LEVIN, Orna Messer. **As figurações do dândi**: um estudo sobre a obra de João do Rio. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 1996.

³³⁵ De outubro a dezembro de 1907 os anúncios do divertimento nos jornais pulam de três para sete. Em 1 de outubro, a *Gazeta* publica anúncios do *Grande Cinematógrafo Parisiense* (situado à Av. Central, n. 179), do *Cinematógrafo Pathé* (Av. Central, 117-119) e do *Cinematographe Moderne*, que funcionava no Teatro Lírico. Em 8 de dezembro, outros quatro eram anunciados: o situado no Lírico foi rebatizado de *Cinematógrafo Moderno* e mudou-se para o Teatro S. Pedro de Alcântara, o *Pathé* mudou-se para os n.s 147 e 149 da Avenida. Apenas a título de comparação: no início de maio, a mesma folha não publicou nenhum anúncio do divertimento. Cf. respectivamente GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 1 out. 1907, p. 6; 8 out. 1907, p. 12 e 10 mai. 1907, p. 6.

preto, infantis ou adultas e de durações variadas³³⁶. Cada parte era dedicada a um ou mais assuntos, que tangiam as artes (crítica literária e teatral, publicação de poesias), a política e a sociedade (encontros da alta roda, movimentação dos pontos de encontro elegantes – ou não – da capital, críticas à exploração do trabalhador braçal). Os tópicos eram enfeixados por narrativas igualmente diversas: o dândi que veraneia em Teresópolis expressa em carta ao cronista o tédio experimentado na cidade – e o faz de modo cômico e patético; Joe toma-lhe a voz e fala mansamente sobre a visita dos peregrinos aos presépios da Cidade Nova – entremeando suas reflexões à citação das cantigas populares que soavam no local³³⁷. A tonalidade impressionista por meio da qual discorre sobre o domingo primaveril em que desfrutou de um passeio no parque – “domingo, feito de azul e ouro, em que tudo parecia reverdecer e o céu se marchetava de colorações de madrepérola (...)” – é seguida da narração langorosa de sua visita ao camarim da jovem que fazia o sugestivo papel do “colorau picante” no teatro ligeiro, camarim todo em veludo vermelho, canela preta, ouro e espelhos: “sentado num canapé estofado, eu fiquei a conversar com tanto prazer (...)”.³³⁸

O Barão de Belfort – que mais tarde frequentaria os contos publicados por João do Rio em jornal e em livro³³⁹ – surge no “Cinematógrafo” num cenário que remete aos ambientes construídos pelos decadentistas europeus: espaço rico, exótico e artificial semelhante àquele que concorreu para a perdição do protagonista de *Às avessas*, de Huysmans, ou da Salomé de Wilde. A bela Simone de Guerlain animava o salão forrado em couro de Córdova com “sua graça de Musa esquecida e um delicioso vestido de crepe a despi-la encantadoramente”.³⁴⁰ O trocadilho recupera a relação entre a beleza da mulher e a artificialidade, estabelecida por Baudelaire em “O pintor

³³⁶ Exemplo de como o espetáculo se organizava pode ser depreendido do anúncio do cinematógrafo Parisiense publicado na *Gazeta de Notícias* de 3 de outubro daquele ano. Atente-se para a heterogeneidade das fitas apresentadas: 1ª parte: *O inspetor escolar*, fita infantil cômica/dramática; 2ª parte: “expressões fotográficas”, caracterizada como “cenários de nossa vida social”; 3ª parte: *Mancha que compromete*, cômica; 4ª parte: *Mau soldado mas bom filho*, militar dramática; 5ª parte: *A sua licença? Venha buscá-la!*, cômica. Cf. GRANDE Cinematógrafo Parisiense. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 3 out. 1907, p. 6.

³³⁷ JOE. (pseud. de Paulo Barreto). Cinematógrafo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 5 jan. 1908, p. 1. Os excertos correspondem a quinta e ao sábado.

³³⁸ JOE. (pseud. de Paulo Barreto). Cinematógrafo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 10 nov. 1907, p. 1. Excertos correspondentes ao domingo e a terça.

³³⁹ Belfort aparece, por exemplo, em “Bebê de tarlatana rosa”, “História de gente alegre” e “Duas criaturas” da obra *Dentro da Noite* (1910) e em “Créssida”, de *A mulher e os espelhos* (1919). “Bebê de tarlatana rosa”, “Duas criaturas” e “Créssida” também saíram em jornal. Cf. respectivamente **Gazeta de Notícias** em 16 de março de 1908, p. 2; em 20 de março de 1910, p. 1 e 2; e em 28 de junho de 1915, p. 2.

³⁴⁰ JOE. (pseud. de Paulo Barreto). Cinematógrafo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 7 jun. 1908, p. 1. Excerto correspondente à quarta-feira.

da vida moderna”:

[a mulher é] sobretudo uma harmonia geral, não somente no seu porte e no movimento de seus membros, mas também nas musselinas, nas gases, nas amplas e reverberantes nuvens de tecidos com que se envolve, que são como que os atributos e o pedestal de sua divindade; no metal e no mineral que lhe serpenteiam os braços e o pescoço, que acrescentam suas centelhas ao fogo de seus olhares ou tilintam delicadamente em suas orelhas. Que poeta ousaria, na pintura do prazer causado pela aparição de uma beldade, separar a mulher de sua indumentária?³⁴¹

No “Cinematógrafo”, o Barão de Belfort é o elegante endinheirado de meia idade admirador das artes, das belas jovens e dos paradoxos que se torna um dos alter-egos de João do Rio nos contos de *Dentro da Noite* e de *A Mulher e os espelhos*. O mesmo homem que se deleitava com os vícios alheios na “História de gente alegre” – saboreando, no restaurante da moda, a morte prematura da prostituta viciada, entre a leitura do *menu* e a chegada das iguarias encomendadas – é aquele que discorre, na crônica, sobre as raízes psíquicas da mania de exagero do carioca:

— O Rio é a cidade dos tímidos exagerados. O tímido, (...), é o ser impressionável afetuoso e terno. É o fraco por consequência. Vem da constituição, dos elementos orgânicos da raça. Qualquer coisa que o carioca consegue fazer é principalmente para ele o motivo de uma grande admiração. Exagera então o aplauso e perde-se de tal forma em palmas e na própria idolatria, que esquece de continuar e deixa tudo em meio. Daí a desproporção que [é] lado nevrálgico de exagero, a falha, e daí esta outra cidade que nós inventamos por ter aberto quatro ou cinco avenidas e estendido o asfalto em meia dúzia de praças.³⁴²

A crítica, dirigida ao jovem que voltava de uma récita no Teatro Lírico deveras entusiasmado com o que vira, explorava as manifestações do achaque generalizado: além das construções majestosas inseridas em meio às vielas da cidade havia o discurso lisonjeiro da imprensa, grande responsável pela construção discursiva de uma cidade que não existia empiricamente:

Vai por [exemplo] um mortal ver a festa da “Mi-Carême”. Aborrece-se profundamente vendo o passeio de algumas carruagens sem iluminações, de uma sociedade carnavalesca. No outro dia os jornais asseguram que a “Mi-Carême” foi um deslumbramento, com duzentas mil pessoas e uma passeata feérica.³⁴³

O polêmico Belfort, a quem o narrador de “Duas Criaturas” classificaria como “velho *dandy* (...) que dizia as coisas mais horrendas com uma perfeita distinção”³⁴⁴, vitupera o discurso bairrista imposto pela crônica mundana. Não interessa aqui discutir quão acurada era sua observação sobre o *modus operandi* das folhas – até

³⁴¹ BAUDELAIRE, Charles. O Pintor da Vida Moderna. In: **A modernidade de Baudelaire**. Apresentação de Teixeira Coelho. Tradução, Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 199.

³⁴² JOE. (pseud. de Paulo Barreto). Cinematógrafo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 7 jun. 1908, op. cit.

³⁴³ Idem, ibidem.

³⁴⁴ JOÃO DO RIO. **Dentro da noite**. Paris; Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro-Editor, 1910.

mesmo porque ela era irônica, uma vez que vinha de uma personagem que, por meio de seus trajes e modo de vida, também tentava se impor como um caráter de exceção. Curiosa é a tentativa de se bater contra o discurso laudatório de Figueiredo Pimentel e seus pares. Realizada no interior da *mise-en-scène* do dandismo, ela nega o gesto ao mesmo tempo em que o executa: a visita do cronista ao camarim da artista ligeira dá-se, segundo ele, por “ordem” do “Binóculo”, “a primeira potência social”, segundo o qual era “up to date” frequentar o *foyer* do Teatro Lucinda³⁴⁵. O manual de elegância é criticado, porém seguido. Nas colunas do “Cinematógrafo”, o cronista é ora o dândi desejoso de se distinguir dos demais mortais, ora o *flâneur* apaixonado pela cidade da qual emprestara seu nome de guerra, observador de suas belezas e de suas mazelas.

A programação do cinematógrafo semanal de Joe multiplicava assuntos, focos narrativos e pontos de vista sobre os temas discutidos à maneira do divertimento que muito rapidamente disseminava-se pela capital. A série cronística começa a ser publicada quando as imagens em movimento já eram uma realidade incontornável na cidade. Não parecia absurdo pensar que elas suplantariam o jornal escrito. No final de outubro de 1907, quando o hábito de se ir ao cinematógrafo ainda era construído, Joe dedica uma das partes de sua sessão a discutir as preferências do público. “Hoje [o Rio] não lê porque não tem tempo.” Durante a semana, “só os artigos sensacionais, as descomposturas de arromba e de escacha, os títulos ‘exciting’ é que conseguem uma vista d’olhos apressada durante o almoço ou o *lunch*, um rápido percorrer nos *tramways* rápidos”.³⁴⁶ No domingo, no entanto,

Estão, tanto as senhoras como os cavalheiros, cansados. Acordam tarde. Tomam chocolate. Oh! O baile da noite anterior! Oh! As ideias novas do Guimarães! Oh! O vestido de M^{me} De Souza! E mandam vir todos os jornais, (...). Mandam vir mesmo as revistas que lhes dão o retrato em instantâneos, à pena, à tinta, a lápis, por fotografias, sem fotografias.

Bocejam, riem, comentam e leem. Leem em primeiro lugar o próprio nome, e depois percorrem as nossas informações e as nossas fantasias com o olhar distraído.³⁴⁷

O dia da semana no qual se publicava o “Cinematógrafo” era o único em que se contornava a ausência de tempo, diz o cronista. A sessão ganha na *Gazeta de Notícias* a primeira página, espaço honroso, mas que nem por isso tirava do autor a impressão de que as imagens a entrarem rapidamente pelos olhos tinham primazia em relação

³⁴⁵ JOE. (pseud. de Paulo Barreto). Cinematógrafo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 10 nov. 1907, p. 1. Excertos correspondentes à terça.

³⁴⁶ JOE. Cinematógrafo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 27 out. 1907, p. 1. O excerto corresponde ao domingo.

³⁴⁷ Idem, ibidem.

às produzidas pela pena. A sede com que os integrantes da “Grande Companhia da Alta Roda e do Bom Tom” buscava seus próprios nomes e retratos nas folhas recupera o que se discutiu sobre o consumo de imagens da sociedade moderna. A elite é referida com escárnio, mas não deixa de ter seus gostos atendidos pelo cronista desejoso de agradar. Não apenas porque ele diversifica nos assuntos, abordagens e narradores no intuito de lhe prender a atenção; mas pelo diálogo estabelecido com as imagens publicadas pela folha. Durante quase todo o tempo de publicação, “Cinematógrafo” toma a metade inferior do jornal, traçando, na maioria das vezes, um semicírculo na grande litografia colorida que o abre³⁴⁸. O espaço físico reservado ao texto simbolicamente demonstra o lugar da imagem na sociedade que convivia cada vez mais intensamente com a técnica.

Süssekind discorre sobre a paisagem bidimensional que se desenha na dobra do século XIX para o XX, feita de “letra ao pé da imagem”.³⁴⁹ Efetivamente, a circulação da sessão “Cinematógrafo” convive com o desenvolvimento técnico da imprensa. Aquela era a época das revistas ilustradas. No segundo trimestre de 1907, *Fon-Fon* publicara orgulhosa que “a mamã” *Kosmos* – revista de sofisticado projeto gráfico –, ganhara medalha de ouro na Exposição de Milão.³⁵⁰ Se a técnica comparece na *Kosmos* em especial no que diz respeito ao plano gráfico-visual, sua *filha* paga tributo à tecnologia no que diz respeito tanto à forma quanto ao conteúdo.³⁵¹ Em seu número inaugural, publicado duas semanas antes, *Fon-Fon* já mostrava a que vinha. O subtítulo “Semanário alegre, político, crítico e esfuziante: noticiário avariado, telegrafia sem arame, crônica independente”³⁵² anunciava um periódico bem-humorado e dinâmico. A agilidade impressa na buzina do título era glosada pela

³⁴⁸ Segundo Aline Novaes, a sessão foi publicada em 147 edições da *Gazeta*, 106 das quais em primeiras páginas, geralmente acompanhadas de ilustração. De outubro a meados de novembro de 1909, a sessão dividiu espaço com outros artigos. A partir de 21 de novembro deste ano, a ilustração deixou de ser publicada. “Cinematógrafo” circulou quase sempre aos domingos, apenas tendo sido publicado as segundas em cinco edições, no ano de 1910. Cf. NOVAES, Aline da Silva. **Os cinematographos de João do Rio**: a crônica-reportagem e a cinematografia das letras. 124 p. Tese (Mestrado em Comunicação Social, com habilitação em jornalismo) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, 2009, p. 51.

³⁴⁹ SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras**. op. cit., p. 104.

³⁵⁰ A MAMÃ. **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, 27 abr. 1907, ano 1, n. 3. A revista *Fon-Fon* era impressa na mesma oficina da *Kosmos*.

³⁵¹ Em análise da *Kosmos* (1904-1909), Antonio Dimas constata que o periódico mimetizava o esforço da República de se europeizar. As inovações gráficas não encontraram paralelo na produção literária nela impressa, composta por textos “bem comportados”, que preferiam recuperar estilos literários já consolidados a inovar esteticamente – daí, por exemplo, a visão estereotipada do habitante interiorano e a busca do que estava em voga na Europa, em detrimento do estudo do elemento nacional. Cf. DIMAS, Antonio. **Tempos eufóricos**: análise da revista *Kosmos*: 1904-1909. São Paulo: Ática, 1983.

³⁵² FON-FON. Rio de Janeiro, 13 abr. 1907, ano 1, n. 1.

imagem que ajudava a formá-lo: de um automóvel pilotado por um motorista vestido de *chauffer*. A imagem do homem em questão – repórter oficial da revista – invariavelmente ilustra as “interviews” e os artigos de fundo que ela imprime. O programa da revista, assinado pelo “Chauffer”, flerta todo o tempo com o campo semântico do automóvel:

Poucas palavras apenas, a guisa de apresentação.

Uma pequena... “corrida”, sem grandes dispêndios de “gasolina”, sem excessos de velocidade.

Para um jornal ágil e leve como o FON-FON!, não pode haver programa determinado (devíamos dizer distância marcada). (...)

Para os graves problemas da vida, para a mascarada Política, para a sisudez conselheiral das Finanças e da intrincada complicação dos Princípios Sociais, cá temos a resposta própria; aperta-se a “sirene” e... “Fon-Fon!” “Fon-Fon!”. (...)

E pronto. Não haverá assunto mais sobrecasaca preta, mais cartola, mais Instituto Histórico que resista à ferina expressão desta “sirene” boêmia.³⁵³

Flerte, e não entrega contumaz à modernidade, tanto que o vocabulário tributário do automobilismo surge entre aspas, ressaltando seu uso figurado. Mesmo no programa, o *Chauffer* relativiza o percurso que almeja tomar: “Queremos fazer rir, alegrar a tua boa alma (...) com a pilhéria fina e a troça educada, com a glosa inofensiva e gaiata dos velhos hábitos e dos velhos costumes, com o comentário leve às cousas da atualidade.”³⁵⁴ Por um lado, a revista-automóvel *Fon-Fon* procura afinar-se aos tempos modernos, ao publicar um jornalismo e uma literatura de linguagem leve e enxuta, não tentando competir com os novos aparatos tecnológicos; antes, abraçando os objetos por eles produzidos. O texto corrido por vezes cede espaço à imagem: “as nossas fotografias, mais que as nossas palavras, darão uma ideia do que foi a festa”, diz a revista ao noticiar o almoço oferecido à esquadra americana; outras vezes, o sentido produz-se no diálogo entre ambos: “aproveitamos o tempo para apanhar, aqui, um instantâneo, ali, um aspecto interessante, em que fixem na exatidão da nossa *Kodak* para ilustrar depois o desalinhavo destas crônicas.”³⁵⁵ Por outro lado, no entanto, a revista não se furta a fazer poesia em francês tematizando, à moda do “Binóculo”, os grã-finos que habitavam a cidade³⁵⁶,

³⁵³ CHAUFFER. Freguesia. **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, 13 abr. 1907, ano 1, n. 1.

³⁵⁴ Idem, *ibidem*.

³⁵⁵ Cf. respectivamente ALMOÇO no Corcovado. **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, 18 jan. 1908, ano 2, n. 41 e EXPOSIÇÃO Nacional de 1908: Impressões da Fon-Fon. **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, 22 ago. 1908, ano 2, n. 20.

³⁵⁶ Na série semanal “Kodak à l’encre”, a pena toma o lugar da câmera e se delicia com descrições pormenorizadas das *narinas trêmulas* de determinada dama, por exemplo: “Des yeux polisson; bouche à nicher des millions de bécots; nez moyen aux narines frémissantes. Joues grasses et

ou a publicar instantâneos dos burgueses de cartola e casaca aos quais em seu programa dissera que buzinará.

Tais ambiguidades são encenadas na série de Joe. No âmbito estrutural, o cronista exerce a função de organizador de um programa semanal heterogêneo do qual aparenta não possuir mais que um controle relativo. A “objetiva” da máquina – com seu caráter de registro isento da realidade – exerce papel fundamental.³⁵⁷ Tal efeito produz-se, no âmbito literário, pelo desfazimento da figura do narrador. O Joe que enuncia o “Cinematógrafo” não deixa de protagonizar certas cenas lá registradas. Todavia, noutras restringe-se ao papel de provocador do diálogo inserido no centro da ação, ou de seu observador externo. Quando não se retira totalmente de diante das lentes, assumindo o papel de narrador na apresentação de personagens e de situações com traços ficcionais de densidades diversas.

Mas, embora fale por meio do aparelho que mais bem definia o novo horizonte técnico, João do Rio não enceta modificações formais dramáticas nesta sua série cronística. Seus esforços de glosar na escrita as inovações do cinematógrafo são tão raros quanto canhestros. Seus folhetins não apresentam a agilidade, a fragmentação e as elipses comuns nas fitas da época, que se observaria mais tarde na prosa cronística de um Pedro Kilkerry, como aponta Sússekind³⁵⁸, ou se observara mais cedo nos textos de nossa “Edisonina” – como vimos na porção final do primeiro capítulo deste estudo. Talvez porque os elementos estéticos que cada vez mais concorriam para a estruturação de uma linguagem cinematográfica tenham sido, desde logo, legados a um segundo plano na interpretação das fitas, em prol de sua continuidade narrativa.³⁵⁹

veloutées...”. Cf. CHAMBRENOIR. Frimousses et Binettes (Kodak à l’encre). **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, 13 abr. 1907, ano 1, n. 1.

³⁵⁷ Atente-se para a apresentação, em linhas gerais, do primeiro “Cinematógrafo” de 1908: Segunda – em primeira pessoa, o cronista discorre elogiosamente sobre o mais recente livro de Filinto de Almeida, *O Beijo*, debruçando-se sobre os bastidores de sua publicação (que ocorrera por obra da esposa do autor e de um amigo do casal, supostamente à revelia do autor); Terça – na primeira pessoa do plural, narra visita ao atelier do pintor Rodolpho Amoedo, deslizando da descrição do espaço à análise de sua obra, aprofundando-se na “consciência artística” que transforma o pintor num hábil sintetizador da natureza, do mistério e da inspiração; Quinta – transcreve carta de um amigo que veraneia em Teresópolis, perfeito dândi a vituperar a montanha intocada e demais signos da vida campestre que ele tem diante de si, aos quais diz preferir as “árvores civilizadas” da praça Tiradentes; Sábado – na primeira pessoa do plural, narra em tom nostálgico uma visita aos presépios da Cidade Nova, costurando suas impressões com trechos de cantigas populares. Cf. JOE. Cinematógrafo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 5 jan. 1908, p. 1.

³⁵⁸ A ensaísta refere-se à série publicada por Kilkerry em 1913, no *Jornal Moderno* (Bahia). Cf. SÚSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras**. op. cit., p. 37.

³⁵⁹ A primeira sessão de revista dedicada exclusivamente ao cinema é, ao que se apurou, a publicada na *Fon-Fon* sob o título de “A Arte Cinematográfica”, publicada a partir de julho de 1909. Financiada pela Pathé Frères, a sessão soma fotogramas e entrechos das películas no intuito de direcionar sua

No plano temático, o resultado é que o “Cinematógrafo” segundo o qual a série é nomeada raramente é tomado por tema. Ele ganha, no jornal, função semelhante à atribuída por A. de R. às séries cronísticas “Kinetoscópio”/“Cinematógrafo” publicados n’*O País* entre 1897 e 1898, ou à que atribuíra Coelho Netto para a fotografia em seus “Instantâneos”, no *Correio da Manhã* de 1904-1905³⁶⁰ – para não mencionarmos o grande número de cronistas cujas sessões foram denominadas segundo aparelhos que intermediavam o olho humano na observação da sociedade. O suposto realismo das imagens produzidas pela máquina potencializa o papel historicamente atribuído ao gênero cronístico. Sobre ele, Antonio Dimas afirma: “o Tempo atua, preside e paira de vários modos sobre a crônica”, tanto que o vocábulo “crônica” etimologicamente refere-se à matéria ligada ao tempo enquanto narrativa factual.³⁶¹ O gênero primeiramente incorporou os relatos dos cronistas coloniais Garcia de Resende e Fernão Lopes. Apenas ao ganhar os jornais, na virada do século XIX para o XX, tornou-se um híbrido de documento e ficção: testemunho do momento histórico atravessado pela subjetividade do narrador. Seu objeto é o cotidiano, construído pelo cronista através da seleção de fatos – cotidiano que é, neste sentido, tomado como construção e não como dado.³⁶²

O “Kinetoscópio” ou o “Cinematógrafo” operados por A. de R. n’*O País* não geraram consequências estilísticas de grande monta ao seu operador. Logo os folhetins inaugurais de ambas as séries esgotavam a reflexão sobre o invento que as batizava. A primeira seria, como o título, “a fotografia ultrainstantânea do movimento político, literário, comercial, social, teatral e tudo quanto acabe em “al”, como administrativo, jornalístico, etc.”; a segunda prometia pôr para *dançar* “todas as figuras dignas da curiosidade pública, todos os fatos dignos da música de Offenbach e todos os políticos capazes de provocar o riso como palhaços em circo de

interpretação. A próxima parte deste capítulo, centrada na revista *O Cinema*, de 1912-1913, se debruçará sobre o funcionamento dessas sessões nos periódicos que circulavam no Rio de Janeiro. “A Arte Cinematográfica” sai pela primeira vez na *Fon-Fon* em 17 de julho de 1909. Cf. FON-FON. Rio de Janeiro, 17 jul. 1909, ano 3, n. 29.

³⁶⁰ Os primeiros folhetins das séries supracitadas são: A. de R. Kinetoscópio. *O País*, Rio de Janeiro, 14 dez. 1897, p. 1; A. de R. Cinematógrafo. *O País*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1898, p. 1; N. (pseud. de Coelho Netto). Instantâneos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1 jun. 1904, p. 1.

³⁶¹ DIMAS, Antonio. Ambiguidade da crônica: literatura ou jornalismo? *Revista Littera*, nº 12, Rio de Janeiro, set-dez 1974, p. 46-9.

³⁶² Margarida de Souza Neves. Uma escrita no tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas. In: SETOR DE FILOLOGIA DA FCRB. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. op. cit., p. 82.

cavalinhos!”.³⁶³ Ainda que numa e noutra emergjam características típicas do aparelho – como a possibilidade de se captar o pulso da rua (inerente ao instantâneo fotográfico) acrescido do movimento, ou a de se ampliar o escopo tendo em vista uma imagem de conjunto cujo ressaltado viés cômico seria posto à baila –, uma vez apresentadas as sessões, o cronista-operador depõe as câmeras e retoma a pena para a tradicional apresentação e comentário dos fatos selecionados.

No que toca à série cronística de Joe, dá-se consigo situação semelhante, com a diferença fundamental de que em “Cinematógrafo” ocasionalmente comparece o campo semântico do invento. “Hora de Exposição. Bar”. O cronista ocupa “ponto estratégico” no recinto, acompanhado de certa figura do jornalismo paulistano. “Vê-se a fita do Rio, todo o Rio que passa”.³⁶⁴ A linguagem telegráfica que ele usa para descrever o espaço esboça o cenário para a introdução dos passantes. Passa o público, apresentado pelos dois camaradas numa longa sequência, que prima pelas trocas de turnos ágeis:

— Aquela espanhola? — Situação admirável com o deputado do Amazonas. — Mas a crise da borracha? — Para tais cousas há sempre dinheiro. — Olha o Coelho Netto. — O Netto está a entrar ao mercado estrangeiro, primeiras colunas dos jornais de Paris, um romance sobre imigrantes a sair na “Tribuna Italiana”. — Sério? — Tudo quanto há de mais sério. — E o seu “Up-to-date”? Dizem que é uma peça à clef. — À clef era o era o “Five-o-clock”. Imagina tu. — Mas a história daquele casal que ali vai. Ele está mais gordo (...).³⁶⁵

O discurso direto desloca a objetiva do “cinematógrafo” do público para a dupla de falantes. Os *flashes* a partir dos quais o ambiente é apresentado são substituídos pelo diálogo teatral; as aparentes elipses são rapidamente compreendidas pelo leitor, quer no interior do próprio folhetim, quer no conhecimento geral do contexto. Joe falara sobre a peça de Coelho Netto no bloco anterior da sessão – “Up-to-date” tratava-se da primeira denominação do drama “Quebranto”; “Five-o-clock” referia-se ao evento para o qual, no drama, as personagens apareciam usando trajes que o cronista considerava impróprios, transformando o “flagrante apanhado da vida real” almejado por Netto (ou seja, a “peça à clef”) numa “insulsa pilhéria”.³⁶⁶ Quanto à espanhola inominada, se sua identidade não era conhecida pelo público, o seu ramo de trabalho o cronista

³⁶³ Conferir, respectivamente, A. de R. Kinetoscópio. **O País**, Rio de Janeiro, 14 dez. 1897, p. 1 e A. de R. Cinematógrafo. **O País**, Rio de Janeiro, 17 jun. 1898, p. 1.

³⁶⁴ JOE. Cinematógrafo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 30 ago. 1908, p. 1. O excerto corresponde à quarta-feira.

³⁶⁵ Idem, ibidem.

³⁶⁶ Idem, ibidem. O excerto corresponde à segunda-feira.

explicitamente desvela... A agilidade não se converte, aqui, na captação de pedaços fugazes da cidade, tomados de diversos ângulos e montados depois em sequência, à maneira das fitas cinematográficas tomadas já àquela época na cidade. É, antes, cena de teatro, registrada a partir de um único ângulo e do recurso do diálogo – dramático, por excelência. Embora ensaie o polimorfismo, a série cronística de Joe volta-se a si mesma, intentando, quiçá, fornecer parâmetros para a sua compreensão ao seu público.

O que pressupõe a escolha anterior de um dado público. É sintomática, daí, esta tomada única realizada a partir do bar da Exposição Nacional, à hora de movimento. “Todo o Rio que passa” é antes, uma determinada porção do Rio, composta pela elite social, que marca presença no recinto fechado da Exposição no momento em que por ela circulam letrados, redatores de sessões elegantes e fotógrafos das revistas ilustradas. Antonio Dimas argumenta que o gênero cronístico participou da construção de símbolos fomentada a partir da República, época em que a capital buscava encenar o roteiro da “ordem enquanto progresso”³⁶⁷ anunciado na bandeira do país. A construção de uma cidade civilizada, tarefa que Figueiredo Pimentel tomou nos ombros ao lançar o lema “O Rio civiliza-se” e – como se viu –, motivar em suas crônicas do “Binóculo” a circulação da elite pelas vias reformadas e convidá-la a encenar sua *modernidade* ante as lentes do cinematógrafo, reproduz-se, no plano político, no esforço da municipalidade de organizar exposições que celebrassem o progresso nacional. Pena e cinematógrafo desempenham papéis análogos no contexto. Fato cabalmente explicitado, no “Cinematógrafo” de Joe, neste momento em que o tema do folhetim trata efetivamente do invento que nomeia a série:

A ESTAÇÃO da Botanical, às 7 horas da tarde. Já anoiteceu. Reverberação de focos elétricos. Tramways chegam vazios e logo se enchem. A multidão cromatizada de sempre. Há de tudo: Senhoras elegantes com esses lindos e extraordinários chapéus em que as plumas vão do alto para a nuca longas e acariciadoras; cavalheiros célebres na política, na finança e em muita coisa mais; cocotes triunfais como sempre numa cidade em que os homens têm uma espécie de idólatra fetiche pelas mulheres; brasileiros, ingleses de revista na mão e sapato branco, moços de comércio, sportmen, um aluvião de gente, conhecida na ponta da rua de S. José e inteiramente anônima na outra, onde um cinematógrafo-reclamo funciona para a população. Todo aquele pessoal acabou de trabalhar ou não trabalhou, todos aqueles senhores pensam no Amor: Há olhares que dizem mundos, há perseguições que passam do flirt, há concessões tácitas. As conversas rápidas aí têm dous assuntos: ou a vida alheia ou o amor. O interesse descansa, quando não vive na injúria à terceira pessoa ou mesmo no amor. Os garotos apregoam os jornais da tarde e da noite, as campainhas retinem, a luz elétrica galvaniza

³⁶⁷ DIMAS, Antonio. **Tempos eufóricos**. op. cit., p. 179.

tudo numa toda vida. Este novo aspecto do Rio, que tanto lembra S. Paulo ou o canto do Sportman — é um pedaço internacional da internacional Avenida onde de cem em cem metros os cartazes luminosos dos cinematógrafos acendem a loucura moderna e o apetite internacional de ver os conflitos de Casablanca, as greves inglesas, os horrores da China e as pilhérias de algumas cenas mimadas para as fitas pelos cômicos franceses.

(...)

Imaginem uma noite inteira por aquela avenida cinematográfica...³⁶⁸

Agora Joe não mais se encontra na cidade em miniatura — ainda sonhada naquele novembro de 1907, época desta crônica. Todavia, o movimento que executa com seu cinematógrafo é análogo àquele realizado, no ano seguinte, a partir do bar da Exposição Nacional. Prostrado na estação de bonde da Avenida Central, enquadra, num plano de conjunto, a fauna que a povoa. A ampliação do escopo, sugerida pela presença do cronista numa via pública de livre circulação e pelo “Há de tudo” com que introduz o grupo, é relativizada tão logo os indivíduos são por ele listados: homens e mulheres da sociedade marcam presença no quadro enquanto tipos, ao lado de prostitutas do alto meretrício, desportistas e funcionários das casas comerciais de nomeada situadas nos arredores. Ajudam a compor a cena os garotos vendedores de jornal, oferecendo sua mercadoria àquele que era seu público-alvo. No segundo plano, a “população” a acompanhar a programação gratuita do “cinematógrafo-reclamo” não é mais que borrão — assim como o eram as figuras dos segundos planos das fitas cinematográficas rodadas à época.³⁶⁹ Prostrado na Avenida Central, o cinematógrafo do cronista mal apanha a multidão que, na extremidade

³⁶⁸ JOE (pseud. de Paulo Barreto). Cinematógrafo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 24 nov. 1907, p. 1.

³⁶⁹ Não localizei informações na imprensa a respeito deste cinematógrafo. No intuito de tentar descrevê-lo, reporto-me à descrição que Sigmund Freud faz de um aparelho análogo (se não o mesmo) em funcionamento na cidade de Roma, numa carta dirigida aos seus familiares (datada de 22 set. 1907):

Sur La Piazza Colonna, (...) quelques milliers de personnes s’assemblent tous les soirs. (...) la “Societa Italiana di Fotoreclami” y projette des vues. Ce sont en fait des réclames mais, pour séduire le public, on intercale toujours entre deux annonces des vues des paysages, de nègres du Congo, d’ascensions de glaciers, etc. Comme tout cela ne suffirait pas à éviter l’ennui, on projette des courts métrages cinématographiques grâce auxquels les grands enfants, y compris votre père, supportent patiemment les réclames et les photos monotones.

A contar pelas palavras de Freud, a “população” que acompanhava sua programação era mais heterogênea do que Joe supunha... Cf. BANDA, Daniel; MOURE, José (Orgs.). **Le cinéma**: Naissance d’un art: Premiers écrits (1895-1920). Paris: Éditions Flammarion, 2008, p. 125-126.

Tradução livre da sequência: “Na Piazza Colonna, (...) algumas milhares de pessoas se juntam todas as noites. (...) a “Sociedade Italiana de Fotopropaganda” projeta vistas. São na verdade reclames, mas, para seduzir o público, intercalam-se sempre, entre dois anúncios, vistas de paisagens, de negros do Congo, de ascensões de montanhas geladas, etc. Como tudo isso não bastaria para evitar o tédio, projetam-se curtas-metragens cinematográficos graças aos quais as crianças grandes, incluindo vosso pai, suportam pacientemente os reclames e as fotografias monótonas.”

oposta da rua S. José, diverte-se alheia às personagens principais da “fita”.³⁷⁰

A crônica de Joe compõe, no plano textual, quadro semelhante ao construído pela fita do carnaval carioca analisada no capítulo anterior, na qual os indivíduos reconhecíveis postam-se em primeiro plano, diante de uma massa anônima cuja função principal é dar à cidade o aspecto de grande metrópole.³⁷¹ Os períodos curtos com que o cronista principia a descrever a cena – “A Estação da Botanical, às 7 horas da tarde. Já anoiteceu. Reverberação de focos elétricos. Tramways chegam vazios e logo se enchem. A multidão cromatizada de sempre.”³⁷² – introduzem brevemente as personagens num cinematógrafo-literário. A eletricidade que faz rodar o projetor é a mesma que tinge a Avenida de luz: “focos elétricos”, “luz elétrica”, “multidão cromatizada”, “cartazes luminosos dos cinematógrafos”, “cinematógrafo-reclame”. Na Avenida Central “a luz elétrica galvaniza tudo numa toda vida”³⁷³: não apenas ilumina os transeuntes que voltam para a casa, incide diretamente no eu dos sujeitos, criando seres feitos de luz – galvanizados, eletrizados, prateados – a ela asujeitados. Atraídos pela iluminação dos cartazes, tais indivíduos vão dar nos cinematógrafos onde pulsam vidas igualmente feitas de luzes, vindas dos quatro cantos do mundo. Na “avenida cinematográfica” corporifica-se a contiguidade entre o cinematógrafo e a vida, entre o Rio de Janeiro e o mundo visto em película.

Um Rio de Janeiro forjado em prosa, é preciso que se ressalte. Analisando a obra de João do Rio a partir de sua faceta mais célebre, a personagem do dândi, Orna Messer Levin constata: “O esteticismo de João do Rio se empenhou em escapar do marasmo criando para o país um destino literário.”³⁷⁴ A ensaísta recupera a gênese daquela personagem, que João do Rio retirara da alta literatura francesa e enxertara num Rio de Janeiro muito distante culturalmente da Paris natal. Porque a pena do escritor brasileiro não pode aclimatar nos trópicos a personagem saída da prosa decadentista de um Oscar Wilde ou um Joris-Karl Huysmans, ele adapta a cidade para que ela o receba. Levin analisa por esse viés as descrições que o escritor faz da capital e demais sítios do país que toma como cenário. A inserção do Brasil no concerto dos países civilizados dá-se, ela pondera, por meio de uma descrição que toma os elementos locais utilizando-se, como paradigma, imagens clássicas. Isto fica

³⁷⁰ JOE (pseud. de Paulo Barreto). Cinematógrafo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 24 nov. 1907, p. 1.

³⁷¹ Cf. FATOS HISTÓRICOS do Tiro de Guerra 19. op. cit.

³⁷² Idem, ibidem.

³⁷³ Idem.

³⁷⁴ LEVIN, Orna Messer. **As figurações do dândi**: um estudo sobre a obra de João do Rio. op. cit., p. 190.

patente, segundo ela, no excerto de *Correspondências de uma estação de cura* que descreve a viagem de trem de certa personagem, de Campinas a Poços de Caldas. Ao olhar pela janela, os olhos da personagem transformam plantações de café em mosaicos cromáticos, com folhas verdes transfiguradas em conchas cores de vinho e galhos a porejarem sumos de uvas frescas.³⁷⁵ Da cidade provinciana brota uma paisagem europeia, as árvores a emanarem luz própria, artificial, já que transformadas em “candelabros erguendo viveres patenas”. Na impossibilidade de transformar o Brasil na Europa civilizada, João do Rio recria o país por meio da literatura.

Recria-o com o respaldo das visões projetadas pelo cinema, eu procuro argumentar. O brilho artificial – e artificioso – que ilumina os cafezais de Campinas é feito de substância semelhante àquela que transforma cariocas em reproduções cinematográficas do cosmopolitismo, tão crias da “loucura moderna”³⁷⁶ incitada pelo *écran* quanto os africanos, os asiáticos e os europeus cujas fitas cinematográficas eles consomem. O papel do cinema na moldagem da cidade moderna e de seus habitantes é explicitamente discutido pelo escritor em crônica publicada meses depois, na mesma *Gazeta de Notícias*, ainda que não por Joe e tampouco no interior do “Cinematógrafo”. O assunto, a mudança de endereço do histórico Mercado Municipal, é tomado a peito por diversos cronistas das folhas cariocas em fevereiro de 1908. João do Rio pinta nostalgicamente o sítio, analisando a mudança enquanto um dos sintomas do desejo de o carioca parecer-se com o restante do mundo.

O Rio, cidade nova — a única talvez no mundo — cheia de tradições foi-se delas se despojando com indiferença. De súbito, da noite para o dia compreendeu que era preciso ser tal qual Buenos Aires, que é o esforço despedaçante de ser Paris, e ruíram casas e estalaram igrejas, e desapareceram ruas e até ao mar se pôs barreiras. Desse descombro surgiu a urbs conforme a civilização, como ao carioca bem carioca surgia da cabeça aos pés o reflexo cinematográfico do homem das outras cidades. Foi como nas mágicas, quando há mutação para a apoteose. Vamos tomar café? Oh! filho, não é civilizado! Vamos antes ao chá! E tal qual o homem, a cidade desdobrou avenidas, adaptou nomes estrangeiros, comeu à francesa, viveu à francesa.³⁷⁷

O esforço de civilização apresentava como seu reverso a perda dos liames, aponta o cronista. A dificuldade do carioca de lançar âncora no espaço movediço a desdobrar-se diante de si é expressa, na crônica, pela referência ao campo do

³⁷⁵ Idem, *ibidem*, p. 120-122.

³⁷⁶ JOE (pseud. de Paulo Barreto). Cinematógrafo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 24 nov. 1907, p. 1.

³⁷⁷ JOÃO DO RIO (pseud. de Paulo Barreto). O Velho Mercado: notícia sentida. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 16 fev. 1908, p. 5. A crônica compõe o volume *Cinematógrafo*.

cinematógrafo. O “bota-abaixo” e as construções que vertiginosamente mudaram a velha cidade em nova são, no espaço do texto, contrapartes das fitas por meio das quais chegava ao país o “reflexo cinematográfico” do homem estrangeiro; dos enredos mirabolantes das mágicas³⁷⁸. Porém, ao mesmo tempo em que ensinava a emulação dos usos e costumes estrangeiros, o cinematógrafo dava ao cidadão-espectador ferramentas para compreendê-los e aos novos tempos. Pelas ruas do Rio de Janeiro, as vidas feitas de luzes e sombras ganhavam carne. Na cidade talhada a *coups de théâtre*, João do Rio verá, poucos meses mais tarde, flunar a reprodução daquele homem apresentado na tela branca: o *homo cinematographicus*.³⁷⁹ A crônica do jornal *A Notícia*, na qual ele cunha aquele que seria o nome científico do homem moderno, recupera a argumentação iniciada quando se despediu do velho Mercado.

“Pressa de Acabar” – crônica que, no ano seguinte, poria fecho ao volume *Cinematógrafo* –, toma o homem contemporâneo enquanto produto da revolução tecnológica que igualmente engendrara o automóvel, o fonógrafo, o relógio, o cinematógrafo. Nascido num tempo em que aparatos tecnológicos espacializavam e sintetizavam o correr das horas, também o homem transformara-se em máquina, subsumido à dinâmica moderna: “Quem hoje não tem pressa de acabar? É possível que se perca tempo — Oh! Coisa dolorosa! — mas com a noção de que o estamos perdendo.”³⁸⁰ O “hoje” afobado recebe como contraponto, na crônica, um passado longínquo, cuja progressão dos dias era contada pela sabedoria paciente dos provérbios – como, em “O Velho Mercado”, recupera-se a tradição enquanto espaço de originalidade dos seres. Dias que cresciam o salto de uma pulga, de um gato, de um asno ou o passo de um sargento, na medida em que dezembro avançava do solstício de inverno à aproximação da primavera³⁸¹ – medida que carecia de objetividade, mas porejava poesia. O onipresente relógio era o símbolo arrematado do *homo cinematographicus*:

³⁷⁸ A mágica teatral, também denominada “peça fantástica”, foi gênero de grande sucesso na capital desde aproximadamente meados do século XIX. Tendo migrado para o cinematógrafo numa versão condensada, que multiplicava metamorfoses e peripécias, alcançou na tela sucesso análogo ao que obtivera no palco. Observe-se um resumo de criação desse gênero cinematográfico, apresentado no Cinematógrafo *Pathé* como a 3ª fita de um conjunto de cinco: *Borboletas japonesas*: “Mágica inteiramente colorida; dous graciosos [nipões] explicam misteriosamente o nascimento das borboletas e consagram a apoteose à rainha das danças luminosas — a Loïe Fuller.” Cf. CINEMATÓGRAFO *Pathé*. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 13 mai. 1908, p. 6.

³⁷⁹ JOÃO DO RIO (pseud. de Paulo Barreto). *A Pressa de Acabar*. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 16-17 mai. 1908, p. 3. No ano seguinte, a crônica serviria de fecho ao volume *Cinematógrafo*, com um sentido específico, como se verá a seguir.

³⁸⁰ Idem, *ibidem*.

³⁸¹ “Le jour croist le saut d’une puce (...)/ À la Saint Thomas le jour croist/ Le saut d’un chat:/ A la Noël/ Le saut d’un baudet;/ Au nouvel an/ Le pas d’un sergent.” Cf. Idem.

Hoje, nós somos escravos das horas, dessas senhoras inexoráveis que não cedem nunca e cortam o dia da gente numa triste migalhar de minutos e segundos. Cada hora é para nós distinta, pessoal, característica, porque cada hora representa para nós o acúmulo de várias coisas que nós temos pressa de acabar. O relógio era um objeto de luxo. Hoje, até os mendigos usam um marcador de horas, porque têm pressa, pressa de acabar.³⁸²

Com o relógio, o tempo é retirado de sua antiga vagueza para se tornar elemento quantificável – e, uma vez que quantificável, passível de ser fragmentado em pedaços de mísera duração, dentro dos quais os afazeres devem obrigatoriamente ser acomodados. O paralelo com o cinematógrafo é claro. Desde os últimos meses, momento que coincidiu com sua elevação a “Programa Elegante”, cronistas voltavam-lhe especial atenção. Um dia antes de João do Rio, o colega de imprensa Bilac escrevia, no mesmo *A Notícia*, a respeito da influência do cinematógrafo no meio letrado. Surgia naquele momento um jornal que dava primazia à imagem, *O Diário*, considerado pelo cronista “o arauto, o predecessor imediato, o batedor do jornal sem tipografia e exclusivamente constituído por gravuras, depois do qual virá sem dúvida a fonocinematogazeta.”³⁸³ O exemplo para a comprovação de sua tese o cronista encontra na última novidade cinematográfica da capital, a reprodução dos festejos em homenagem a general Osório, em “todos os pormenores”³⁸⁴, um dia após o evento. A contar pelos anúncios publicados na *Gazeta*, dois cinematógrafos da capital rodaram fitas da festa: o *Pathé* e o *Palace*. A mais bem descrita no jornal é a apresentada pelo primeiro, denominada “Centenário de General Osório”, a primeira de uma série de “vistas nacionais” que aquele cinematógrafo prometia rodar: “Vista nacional de atualidade, em que se vê distintamente S. Ex.^a o Dr. Affonso Penna, comitiva e casa militar. Quadros: Chegada do presidente da República — Desfile das tropas — Visita à estátua.”³⁸⁵ O evento, que durou dois dias e ocupou dezenas de colunas dos jornais da capital, foi restrito a uma das cinco partes do programa do *Pathé*.³⁸⁶ O dia dos cronistas estava definitivamente contado – anunciava o cronista

³⁸² JOÃO DO RIO (pseud. de Paulo Barreto). A Pressa de Acabar. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 16-17 mai. 1908, p. 3.

³⁸³ B. (pseud. de Olavo Bilac). Registro. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 15-16 mai. 1908, p. 2.

³⁸⁴ Idem, ibidem.

³⁸⁵ GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 13 mai. 1908, p. 6.

³⁸⁶ Festa realizada pela municipalidade nos os dias 10 e 11, 23 e 24 de maio, em comemoração ao centenário do general Osório. Eis o resumo da programação dos dois primeiros dias (realizado a partir da reportagem da *Gazeta de Notícias*): apresentação da banda de música do exército e do Instituto Profissional Masculino; desfile da polícia e das forças do exército e da armada; salvas pela bateria destacada, fortalezas e navios de guerra; iluminação da praça Quinze de Novembro e dos aparatos militares que participariam do festejo; almoço oferecido aos veteranos da Guerra do Paraguai; marchas em continência à estátua do general, realizada por alunos de diversas escolas municipais, acompanhada pelo corpo de bombeiros e por bandas de música; e projeção de holofotes sobre a Praça XV. Cf. GENERAL Osório. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 9 mai. 1908, p. 2.

B. na elocução apocalíptica com que se acostumara a tratar do assunto.

“Centenário de General Osório” parece um bom exemplo de fita tomada no Rio de Janeiro naquele ano de 1908. Atente-se para os quadros alusivos aos momentos fundamentais do festejo, justapostos num todo orgânico que prima pela concentração. Na tela branca do *Pathé*, os cariocas ganhavam feições de luzes e sombras análogas as que tinham os cidadãos europeus cujos gestos João do Rio afirmava que eles reproduziam. Engolidos pela máquina, tornavam-se objetos insertos naquele tempo que mecanicamente se espacializava, sintéticos como tudo o que se produzia. “‘Dar tempo ao tempo’ é uma frase feita cujo sentido a sociedade perdeu integralmente.”³⁸⁷, diz João do Rio. Submetido ao tempo da máquina, o homem contemporâneo abolira “a reflexão e o sentimento” para tornar-se “como a multidão: ativo e imediato.”³⁸⁸ *Homus cinematographicus*, portanto, ágil como “uma delirante sucessão de fitas cinematográficas”, a realizar a “suprema insanidade” de “paralisar o tempo para chegar antes dele”³⁸⁹ – insanidade cujo caráter paradoxal é solucionado pela máquina, que corroera o tempo natural, reduzindo-o a um fragmentário tempo mecânico.

A máquina como geratriz de uma nova realidade cuja essência é transferida para a vida. Ao alinhar os prejuízos dessa existência cinematográfica, João do Rio dialoga com o que Olavo Bilac fizera vir à imprensa naqueles últimos dias. No “Registro”, o cronista B. imagina, para um futuro próximo, um jornal “falado e cinematografado” em que a imagem tivesse a primazia. Símbolos suplantariam a palavra, e então um político carente de inteligência seria representado na tela por – o exemplo é pilhérico –, uma cavalgada. Tal jornal teria maior penetração na sociedade, já que poderia ser *lido* até mesmo por analfabetos.

Sobre a invulgar penetração do cinema na sociedade já falara Olavo Bilac em seu “Diário” no *Correio Paulistano*, ao se referir às fitas de temática bíblica apresentadas durante a Semana Santa. Bilac revela invulgar poder de observação ao atentar às características eminentemente cinematográficas de fitas como *A Tragédia do Calvário* e *Nascimento, infância, milagres, paixão e morte do N. S. Jesus Cristo*.

Mas o povo, crente ou não crente, ama a extraordinária poesia que há no Drama da Paixão, — e só o cinematógrafo, invenção milagrosa, com o seu movimento, com as suas mutações rápidas de cenário e de ação, com a

³⁸⁷ JOÃO DO RIO (pseud. de Paulo Barreto). A Pressa de Acabar, **A Notícia**. Rio de Janeiro, 16-17 mai. 1908, p. 3

³⁸⁸ Idem, ibidem.

³⁸⁹ Idem.

intensidade da sua vida palpitante, pode dar a impressão integral e perfeita dessa poesia.

Em vinte minutos, resplende, arde, vive, na tela cinematográfica, toda a vida de Jesus, — o seu nascimento na estrebaria humilde, a adoração dos Magos, a degolação dos inocentes, a fuga para o Egito, o retiro no deserto, o batismo no Jordão, os milagres, a entrada festiva em Jerusalém, a ceia, a oração no jardim das Oliveiras, o julgamento no pretório, a marcha angustiosa para o Calvário, o martírio, a morte, a ressurreição...³⁹⁰

A grande possibilidade de manipulação física da película permitia ao cinematógrafo multiplicar características já queridas do público do teatro popular, como a movimentação e as sucessivas mutações. A constatação do cronista aproxima-o das reflexões tecidas na mesma época por Rémy de Gourmont, escritor francês caro à geração de Bilac³⁹¹: “Un conte mimé qui dure dix minutes se déroule en vingt milieux différents. (...) La rapidité des mouvements augmente l’impression de vie. Elle est quelquefois très intense et on oublie la vulgarité de l’histoire pour s’amuser aux détails.”³⁹² A agilidade com que se sucediam cenários e quadros, nas fitas da Paixão de Cristo, lhes transmitia a poesia presente no drama bíblico, ressalta o cronista brasileiro. Já Gourmont percebera como mesmo as fitas banais eram dotadas de interesse. O artista francês refere-se à “impressão de vida” que palpita nessas produções, malgrado a sua materialidade – mera “photographie projetée sur un écran”.³⁹³ No entanto, se o ponto de partida assemelha-se, divergem-se as conclusões às quais chegam ambos os escritores. Gourmont explicita uma devoção pelas imagens em movimento ausente da crônica de Bilac. Seu caráter popular apenas lhe somaria valor. Dentro do cinematógrafo, o escritor sentia-se um da massa: realizava o “tour du monde” quase empírico possibilitado pela máquina, parando onde lhe aprouvesse; deleitava-se com as histórias atrás de cuja banalidade escondia-se incomensurável força num só tempo artística e moral³⁹⁴.

³⁹⁰ BILAC, Olavo. *Diário do Rio. Correio Paulistano*, São Paulo, 20 abr. 1908, p. 1.

³⁹¹ A referência que o jornal *O País* faz, em janeiro de 1909, aos textos publicados por Gourmont no *Mercure* (“As suas crônicas do *Mercure* são por vezes paradoxais, mas sempre curiosas, sempre originais.”), patenteia que também a produção crítica do escritor penetrava no meio letrado brasileiro. Cf. *CARTAS de Paris. O País*, Rio de Janeiro, 7 jan. 1909, p. 4.

³⁹² “Um conto mimado que dura dez minutos se desenrola em vinte locais diferentes. (...) A rapidez dos movimentos aumenta a impressão de vida. Ela é por vezes bastante intensa, e nos esquecemos da vulgaridade da história para nos divertirmos com os detalhes.” Cf. GOURMONT, Rémy de. *Cinématographe*, 368º epilogue, 1er septembre 1907. In: **Épilogues: Réflexions sur la vie** (1905-1912). Paris: Mercure de France, 1913, apud. BANDA, Daniel; MOURE, José (Orgs.). **Le cinéma: Naissance d’un art**. op. cit., p. 118.

³⁹³ “fotografia projetada no ecrã”. Cf. Idem, ibidem, p. 119.

³⁹⁴ “J’aime le Cinématographe. Il satisfait ma curiosité. Par lui, je fais le tour du monde, et je m’arrête à mon gré, à Tokyo, à Singapour. Je suis les itinéraires les plus fous. (...) Les scènes de la vie privée telles qu’arrangées pour le Cinématographe, comiques ou tragiques, passionnent le public. Leur principal mérite est la clarté. Elles sont toujours simples, d’une intrigue élémentaire. Ce qui les sauve d’une entière banalité, c’est le cadre où elles évoluent; c’est aussi le rapide changement de décor. (...) Le

O cronista brasileiro, em contrapartida, mesmo inserindo-se entre o povo espectador das fitas, procura todo tempo construir uma argumentação no intuito de se destacar dele. Assim, sua análise penetrante dos filmes da Paixão de Cristo serve-lhe para comprovar: “Uma dessas sessões cinematográficas vale mais, para as almas simples e amigas da poesia, do que um ano de estudo e meditação do catecismo.”³⁹⁵ Ainda uma vez, o cinematógrafo é considerado o veículo de instrução de um cidadão iletrado, impossibilitado, como o cronista dirá adiante, de “compreender sutilezas sofisticadas”³⁹⁶ ditas nas missas. Mesmo servindo de veículo à educação religiosa ou à transmissão de conhecimentos gerais, apresentava-se como um repositório incompleto de experiências. A conclusão, vinda da pena de um Olavo Bilac e, depois, de um João do Rio, não surpreende. A ação e a mímica, elementos constitutivos da linguagem cinematográfica, foram historicamente atrelados pelos homens de letras brasileiros a gêneros teatrais populares, profundamente estigmatizados – ao melodrama e ao teatro ligeiro (óperas cômicas, *vaudevilles*, revistas de ano), sobretudo³⁹⁷. Gêneros contra os quais se batiam com afinco, no âmbito da crônica e do romance.

A questão, recolocada com intensidade na medida em que o cinematógrafo penetra no meio urbano letrado, encontra, no âmbito da crônica, campo propício para o seu florescimento. Em momento bastante próximo à publicação da crônica de Gourmont acima citada, O. B. (Olavo Bilac) dedica uma “Crônica” da *Gazeta de Notícias* à descrição da visita compulsória que realizara com um conhecido aos

Cinématographe a une morale. Elle est morale avec intensité. La maison Pathé, qui fournit beaucoup de ces pellicules, ne plaisante pas avec les bons principes. Avec elle, on est certain que la vertu sera toujours récompensée, le crime puni, les amants réunis et dûment mariés, les hommes infidèles battus soigneusement par l'épouse outragée. Le Cinématographe est populaire et familial. Il a une tendance à se vouloir éducateur. Cela lui passera, ou, du moins, à côté des scènes trop adonnées à la moralité courante, on nous en offrira sans doute d'un peu plus élevées.” Cf. Idem, *Ibidem*, p. 117-119.

³⁹⁵ BILAC, Olavo. Diário do Rio. **Correio Paulistano**, São Paulo, 20 abr. 1908, p. 1.

³⁹⁶ Idem, *ibidem*.

³⁹⁷ Nos últimos anos, pesquisadores têm se detido na recepção crítica, publicada na imprensa brasileira, acerca da produção teatral aqui encenada entre o século XIX e começo do XX. Dentre os ensaios oriundos dessas pesquisas, destaco *Ideias Teatrais*, de João Roberto Faria, que se debruça sobre as críticas publicadas entre a década de 1830 à de 1900; e a tese de doutorado *Retemperando o drama*, de Vanessa Cristina Monteiro, análise da produção crítica dos anos de 1890. Em tais trabalhos, fica patente o estigma que letrados brasileiros impingiam a gêneros teatrais que gozavam dos favores do público. Sintomático disso é, como já se ressaltou no primeiro capítulo deste estudo, o posicionamento de um artista como Arthur Azevedo – um dos mais profícuos escritores brasileiros de revistas de ano e operetas, peças cujas qualidades estéticas mesmo ele tinha a dificuldade de perceber. Cf. FARIA, João Roberto. **Ideias teatrais: O século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp: 2001; MONTEIRO, Vanessa Cristina. **Retemperando o drama: convenção e inovação segundo a crítica teatral dos anos 1890** (anexo). 370 p. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2010.

cinematógrafos da capital, no feriado de Finados. Interessa-me o artigo pelo modo como seu autor utiliza o gênero cronístico em sua plenitude, num só tempo como espaço privilegiado de debate dos fatos e como espaço forjador de uma nova realidade. Quando, enfim, o testemunho histórico torna-se prosa literária. Nele, o cronista desfia em tom confessional os percalços que passara durante aquele feriado. Afirma-se estropeado pela fadiga oriunda de uma viagem de volta ao mundo – viagem cinematográfica, não obstante, tão empírica na aparência quanto aquela à qual alude Gourmont: “estive em Paris, em Roma, em Nova York, em Milão; vi Cristo nascer e morrer; descí ao fundo de uma mina de carvão; estive ao lado de um faroleiro, no alto de um farol, entre os uivos das ondas; assisti ao tumulto de uma greve na França (...)”³⁹⁸, etc. A listagem das fitas, ao mesmo tempo em que recupera a programação dos cinematógrafos da capital, deixa patente, no âmbito formal do texto, a ansiedade originada por um conjunto tão diverso de estímulos, a exaustão física surgida da viagem metafórica. À diversidade temática das fitas somava-se a sua estrutura para a intensificação da “nevrose” do cronista.

Entramos. Sobre a tela, tremia a vida dos mineiros de carvão no fundo da terra. Agitando-se como toupeiras, aquelas estranhas figuras apareciam de repente, surgindo de um buraco escuro, e desapareciam logo em outro buraco. Sacudiam-se picaretas, subiam e desciam elevadores, havia quedas súbitas de terra e pedras, explodiam pedaços de rocha. E, no tremor convulsivo da cena, os atores pareciam atacados de um morbo trepidante, de um delírio agudo de trabalho e movimento...³⁹⁹

Ao fim e ao cabo, o cronista deixa docilmente o cinematógrafo. Terminantemente pervertido, acompanha o amigo aos outros estabelecimentos da cidade, ao ponto de esquecer sua obrigação com a *Gazeta*. Escrita, segundo o cronista, nos instantes derradeiros antes do fechamento da edição, a crônica se torna uma confissão de culpa. O modelo é claro. Na descrição de sua queda ao pagar o “tributo à mania da época”, na apresentação daquele que o desencaminhara e do objeto do descaminho – do seu desdém ao cinematógrafo à sua arrematada perdição ecoa a voz do Santo Agostinho das *Confissões*, ao narrar a entrega de um Alípio demasiadamente confiante em seu autocontrole aos espetáculos de gladiadores⁴⁰⁰... A seguir, um exercício comparativo entre a crônica de Bilac (O. B.) e o capítulo oito do

³⁹⁸ O. B. (pseud. de Olavo Bilac). Crônica. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 3 nov. 1907, p. 5.

³⁹⁹ Idem, *ibidem*.

⁴⁰⁰ Cf. O. B. (pseud. de Olavo Bilac). Crônica. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 3 nov. 1907, p. 5; SANTO AGOSTINHO. **Confissões/De Magistro**. Tradução de Angelo Ricci. São Paulo: Abril S. A., 1973, p. 117.

livro VI das *Confissões* de Santo Agostinho (S. A.), denominado “Quem ama o perigo...”:

a- Não gosta de cinematógrafos? (...) Respondi que nem gostava muito nem aborrecia muito... (O. B.);

Detestava ao princípio, por completo, tais divertimentos (S. A.).

b- Fui hoje arrastado por um conhecido a quatro dos 18 cinematógrafos que fazem atualmente a delícia dos cariocas. (...) Fui matriculado nesse vício por um sujeito que vagamente conheço, e com o qual esbarrei ontem à porta de uma dessas casas. Ia entrar, e convidou-me (O. B.);

Uma vez, alguns amigos e discípulos, ao voltarem dum jantar, encontraram-no por acaso no caminho e levaram-no com amigável violência ao anfiteatro a assistir aos jogos cruéis e funestos daquele dia.” (S. A.).

c- Acabou a sessão. Saímos. E, dócil, sem protestar, — como é fácil perverter um homem! E que terrível é o poder de contágio da vadição! — acompanhei-o a um segundo cinematógrafo. E fomos ao terceiro. E fomos ao quarto! (O. B.);

Não se retirou do espetáculo, antes se fixou nele. (...) Já não era o mesmo que tinha vindo, mas um da turba a que se juntara, um verdadeiro companheiro daqueles por quem se deixara arrastar. (S. A.).

O modelo é, por certo, torcido. Nessa *confissão* feita crônica, a tinta da sátira rebaixa o tom elevado do original. Quem fala nas *Confissões* é um Santo Agostinho já tocado por Deus que, recolhido em meditação, recupera, na escrita, os momentos fundamentais de sua existência, antes e depois da conversão. Já a “Crônica” se constrói como um flagrante apressado produzido na esteira imediata do acontecimento, na azáfama da redação do jornal, entre os gritos da tipografia — “mandem essa *Crônica*, com todos os diabos!” — e o olhar “de fera faminta”⁴⁰¹ do secretário.

A folha cotidiana — com suas colunas a serem preenchidas de um dia para outro — era o contraponto do pergaminho antigo, onde a reflexão detida se desfiava. Bilac com frequência fazia metalinguagem sobre a dificuldade de preencher tiras diárias de jornal. No cinematógrafo, naquele dia de Finados, O. B. vê desfilar diante de si um coetâneo dessa escritura medida à régua. “Venha! Temos hoje toda a vida de Cristo, em trinta e nove quadros e mil metros de fita, — um quilômetro do Novo Testamento! — desde o estábulo até o Calvário!”⁴⁰² O amigo do cronista parafraseia os anúncios dos cinematógrafos, que procuravam atizar o paladar do público anunciando fitas de temática religiosa por metragem.⁴⁰³ A despeito da duração cada

⁴⁰¹ O. B. (pseud. de Olavo Bilac). Crônica. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 3 nov. 1907, p. 5.

⁴⁰² Idem, *ibidem*.

⁴⁰³ No dia de Finados, o *Grande Cinematógrafo Parisiense* anuncia *O Nascimento, Vida, Paixão e Morte de N. S. Jesus Cristo* como sendo “importante e grandiosa fita sacra dividida em 4 partes, 39 quadros e 1250 transformações, coloridas, medindo 1000 metros de extensão”. Cf. *Grande Cinematógrafo Parisiense*. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 2 nov. 1907, p. 6.

vez maior dessas atrações, não escapa ao cronista o fato de o Jesus Cristo tomado pela máquina ser fracionado e vendido a granel.

A atenção que o cronista dispensa à estrutura da fita *O Nascimento, Vida, Paixão e Morte de N. S. Jesus Cristo* ressoa, no espaço da crônica, numa leitura que apequena, pela sátira, a questão tratada, do mesmo modo como o cinematógrafo apequenaria o Deus uno glorificado por Santo Agostinho. A crônica serve, nesse sentido, como espaço de criação de uma realidade que usa o cinema de modo chistoso para reafirmar a literatura. Defronte do cinematógrafo, como defronte de um jornal ilustrado como *O Diário*, Olavo Bilac observa a atenção do público se deslocar das letras às imagens. Para saciar o leitor cansado dos longos artigos, afirma o cronista que o cinematógrafo criara um sucedâneo visual da coluna de Figueiredo Pimentel, ao mostrar, “com muito mais precisão e minúcia do que as descrições do ‘Binóculo’ as pessoas, as carruagens, os automóveis, as *toilettes* (...)”.⁴⁰⁴ Todavia, embora sintetizasse com agudeza quadros da vivência social, a imagem cinematográfica seria tão falha para guardá-los quanto as lentes de um aparelho binocular. Para defender a permanência da escrita sobre o cinematógrafo, o cronista se atém à materialidade do *medium*. Ao contrário do jornal impresso, na película perecível, “tudo figurará, apenas durante minutos, em palavras que o vento leva e em placas de gelatina e bromo que a umidade apaga...”.⁴⁰⁵

O cronista não toma a peito a contradição que seu argumento encerra. Se as fitas cinematográficas não duravam três dias nos programas das casas, o jornal diário não encontrava fim mais auspicioso, servindo, como cronistas constantemente lembravam, para embrulhar o peixe do dia subsequente – eram ambos, jornal e fita, rapidamente consumidos e descartados. Inseridos na dinâmica do jornal diário, os cronistas tiveram, desde os primórdios, de lidar com a especificidade do suporte onde era impresso o que escreviam. Eram produtores de um objeto no entremeio da arte e da reportagem, numa dinâmica industrial que alimentava as gazetas e dava a eles meios de subsistência, ao mesmo tempo em que respondia aos seus anseios artísticos; viviam dessas contradições. O desenvolvimento tecnológico que determinou a evolução da imprensa, multiplicando em cem anos o número de folhas e de

⁴⁰⁴ B. (pseud. de Olavo Bilac). Registro. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 15-16 mai. 1908, p. 2.

⁴⁰⁵ Idem, *ibidem*.

Observe-se também o artigo a seguir: GÁRATE, Miriam. V. Três escritores vão ao cinematógrafo: crônica jornalística e retórica da viagem em Luis Urbina, Olavo Bilac e Ramón López Velarde. **Caracol** 3. 2012, p. 134-151.

cronistas⁴⁰⁶, também promoveu uma aceleração geral da vida. Trens, bondes puxados à eletricidade e automóveis ganhavam distâncias de modo cada vez mais veloz. Percorrendo caminhos iluminados à luz elétrica – à galvanizante luz elétrica, como afirmava Joe⁴⁰⁷, – cada vez mais faziam o homem cômico da velocidade da máquina, da velocidade que atingira a vida moderna.

Ao escrever “Pressa de Acabar”, no dia seguinte àquele em que B. usa seu “Registro” para valorizar a escrita em detrimento da imagem, naquele ano que marcava o centenário da imprensa no Brasil, João do Rio demonstra alinhar-se às preocupações do colega de imprensa. O tempo marcado pela tecnologia, o qual escorria visível, motivando o abandono da reflexão em prol do julgamento apressado, encontraria seu reflexo naquele tempo concentrado oferecido em flashes pelo *écran*. Daí ao cronista denominar *homo cinematographicus* o homem que lhe é contemporâneo – com tudo o que isso encerrava de julgamento precipitado dos objetos produzidos pela máquina dos Lumière, por certo. O homem descrito por João do Rio vale por toda uma sessão de cinema: “Nós somos uma delirante sucessão de fitas cinematográficas. Em meia hora de sessão tem-se um espetáculo multiforme e assustador cujo título geral é: — *Precisamos acabar depressa*.”⁴⁰⁸ Transformado num compêndio de fitas cuja ação suplanta a densidade analítica, o indivíduo descrito pelo cronista recupera certa definição que, meses antes, Olavo Bilac empregara ao – também – contrapor o carioca antigo ao moderno. Sobre este último, diz:

O outro seria o carioca de hoje, o carioca que está morrendo de coreia, o carioca festeiro e delirante, — fininho, pálido, inquieto, febril, trêmulo como uma figurinha de cinematógrafo, usando óculos de *chauffeur*, calção e sapato de jogador de *foot-ball*, e tendo na mão direita um foguete comemorativo e na esquerda um *carnet* de baile...⁴⁰⁹

O cronista constrói uma caricatura risível do homem moderno, a sustentar na aparência os principais emblemas da contemporaneidade: o apego à velocidade, ao esporte do momento – o *foot-ball* – e às festas. O principal deles, o cinematógrafo, injeta no indivíduo a sua característica definidora, a moção. Injeta-a potencializada,

⁴⁰⁶ “Para chegar da pequenina e feia *Gazeta do Rio*, composta pela primeira vez, em 1808, na Imprensa Régia de D. João VI, até os grandes diários de hoje, a nossa indústria jornalística despendeu um século de trabalho e progresso. Mas para chegar daqui até a vitória da fonocinematogazeta não consumiremos talvez cinquenta anos.” Cf. B. (pseud. de Olavo Bilac). Registro. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 15-16 mai. 1908, p. 2.

⁴⁰⁷ JOE (pseud. de Paulo Barreto). Cinematógrafo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 24 nov. 1907, p. 1.

⁴⁰⁸ JOÃO DO RIO (pseud. de Paulo Barreto). A Pressa de Acabar. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 16-17 mai. 1908, p. 3.

⁴⁰⁹ O. B. (pseud. de Olavo Bilac). Crônica. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 20 out. 1907, p. 5.

no entanto. No mover das figuras nas fitas, o cronista não enxerga além dos defeitos: o tremor inerente à má qualidade técnica dos aparelhos e a palidez dos indivíduos tomados pela objetiva (resultante da deficiência do contraste, da exposição do ator à iluminação intensa e das lentes usadas na época).

João do Rio tentará, como Bilac, forjar, na tessitura da crônica, a escapatória dessa nova inerência humana. A profilaxia para a “pressa de acabar” que acometeria o homem moderno é ministrada, no âmbito textual, por uma escrita minuciosa, da qual argumentos e exemplos que os justificam brotam aos borbotões: Provérbios em francês aludem ludicamente a um tempo natural. O cronista os defende aludindo à simbólica fábula do casal de anciães que passara unidos toda uma vida. Desdobra o exemplo na direção de certo rei da França e sua maneira confusa de computar as horas. Ao se deter na pressa moderna, fala longamente do homem da bolsa, do jornalista, do espectador de teatro, da jovem casadoira, do homem enamorado, do automóvel, do fonógrafo, do cinematógrafo, do escritor, do jornalista...⁴¹⁰:

Nenhum de nós gosaria a vida observando a delícia dos dias aumentarem. Nem dos dias, nem das noites. Estamos no mês em que as noites começam a encompridar, e ninguém ainda se lembrou de dizer que a 13 a noite cresce o pulo de uma pulga e que por Santo Antonio a noite será tão comprida que fartará um casal amoroso... E isto por quê? Porque nós temos pressa de acabar. Sim! Em tudo essa estranha pressa de acabar se ostenta como a marca do século. Não há mais livros definitivos, quadros destinados a não morrer, ideias imortais, amores que se queiram assemelhar ao símbolo de Philemon e Baucis. Trabalha-se muito mais, pensa-se muito mais, ama-se mesmo muito mais, apenas sem fazer a digestão e sem ter tempo de a fazer.

Antigamente as horas eram entidades e os homens conheciam imperfeitamente. Calcular a passagem das horas era tão complicado como calcular a passagem dos dias. Inventavam-se relógios de todos os moldes e formas. As horas nesses relógios deixavam uma vaga impressão, e foi de S. Luiz, rei da França, a ideia de contar as horas das noites pelas candeias que acendia. Era confundir as horas. Hoje, não. Hoje, nós somos escravos das horas, dessas senhoras inexoráveis que não cedem nunca e cortam o dia da gente numa triste migalharia de minutos e segundos. (...)

Quem hoje não tem pressa de acabar? É possível que se perca tempo — Oh! Coisa dolorosa! — mas com a noção de que o estamos perdendo. Perde-se tempo como se perde a vida — porque não há remédio, porque a fatalidade o exige. Mas com que raiva!

Vede o homem da bolsa. Esse homem podia andar devagar. Entretanto anda a correr, suando, a consultar o relógio, querendo fazer em quatro horas o que em outro tempo se fazia em quatro meses. Vede o jornalista. Dispara por essas ruas aflito, trepidante, à cata de uma porção de fatos que em síntese, desde o assassinato à complicação política, são devidos exclusivamente à pressa de acabar. Vede o espectador teatral. Logo que o último ato chega ao meio, ei-lo nervoso, danado por sair. Para quê? Para tomar chocolate depressa. E por que depressa? Para tomar o bond onde o vemos febril ao primeiro estorvo. Por quê? Porque tem pressa de ir dormir, para acordar

⁴¹⁰ JOÃO DO RIO (pseud. de Paulo Barreto). A Pressa de Acabar. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 16-17 mai. 1908, p. 3.

cedo, acabar depressa de dormir e continuar com pressa as breves funções da vida breve!⁴¹¹

Nem a própria – suposta – pressa de acabar do cronista fá-lo atalhar a argumentação. Enfim, João do Rio utiliza a crônica como espaço de negação dos homens cinematográficos que vê tomando a cidade. No entanto, a insistência com que defende seu ponto de vista se apresenta igualmente como cumprimento à contingência do suporte no qual escreve – afinal, seus textos precisam ocupar seis colunas da *Gazeta de Notícias*, invariavelmente. Tampouco ele consegue levar a efeito a proposição de “Dar tempo ao tempo”⁴¹² que sua crônica extensivamente propala, uma vez que precisa cumprir os prazos apertados estabelecidos pelos jornais.

Dos dilemas enfrentados pelo escritor, oriundos do desenvolvimento técnico, o que encontrou campo mais profícuo de reflexão foi aquele atinente à relação entre a literatura (a crônica, sobretudo) e o cinematógrafo. João do Rio ainda precisaria de tempo para encontrar nas fitas o que lhes era essencial, e assim, forjar um “cinematógrafo” próprio. No entanto, se isso somente se dá por completo ao final de 1909, data da publicação do volume homônimo, já a partir do início daquele ano o percurso começa a se desenhar. Proponho aqui uma leitura que toma os “films d’arte” exibidos na capital desde janeiro de 1909 como o ponto de inflexão no olhar que o escritor volta ao cinematógrafo, e as produções sobre a vida de Cristo como deflagradoras de tal movimento. A primeira crônica dessa série é “A Revolução dos *films*”, assinada por “João do Rio” na *Gazeta de Notícias*. O lugar que o cronista ocupa como personagem, no texto, é simbólico enquanto novo espaço de reflexão que deseja construir sobre seu objeto. Coloca-se, pela primeira vez, do lado de dentro de um cinematógrafo, em pé e ao fundo, o que num só tempo lhe destaca do povo sentado na plateia e lhe dá uma visão de conjunto que engloba a tela e a assistência, ampliando simbolicamente sua visada analítica sobre o todo. O mergulho no assunto é deflagrado pelos *films* de temática bíblica da casa Pathé: *A Vida do Nosso Senhor Jesus Cristo* e *O Beijo de Judas*. Era feriado religioso – momento análogo àquele que fizera a personagem de Bilac encetar uma via-sacra pelos cinematógrafos da cidade.

Filmes/fitas alusivos a passagens bíblicas geravam comoção no público desde bem antes de os cronistas lhes voltar especial atenção. Em “Os filmes de Cristo no

⁴¹¹ Idem, *ibidem*.

⁴¹² Idem.

Brasil”, Luiz Vadico destaca a configuração da sociedade no momento em que eles eram exibidos, entre fins do século XIX e a aurora XX. Embora, no Brasil republicano, o Estado não mais estivesse atrelado à religião, a maciça maioria da população era católica, portanto, o calendário religioso era estritamente respeitado. Nos dias santos, decretava-se feriado. Comércio e indústria permaneciam fechados, apenas autorizando-se eventos consagrados à religião. Os empresários donos de cinematógrafos viam, nas fitas alusivas à vida de Cristo, a possibilidade de produção de dividendos sem que, para isso, precisassem concorrer com outros divertimentos, pois se suspendiam, também, os espetáculos teatrais.⁴¹³ Segundo o ensaísta, já em 1902 essas vistas ocupavam espaço importante na Semana Santa⁴¹⁴, ao ponto de mesmo certos teatros apresentarem-nas. E, desde o princípio, a recepção do público a elas era entusiástica. Vadico reporta-se aos estudos de Vicente de Paula Araújo, a depoimentos impressos e às entrevistas por ele realizadas, para narrar o frenesi do público frente ao Cristo das telas, num espaço de 80 anos: em 1903, o *Comércio de S. Paulo* afirma: “Ontem os frequentadores do Polytheama-Concerto aplaudiram e pediram bis até Cristo dizer: basta!”; o cantador cego Aderaldo, dono de um cinematógrafo ambulante no sertão Pernambucano dos anos 30, relata as lágrimas dos velhos enquanto Cristo rumava para o Calvário, e afirma haver tido sua tela furada por um desordeiro no exato momento em que os guardas pregavam o Salvador na cruz; na entrada dos anos 70, o filme *A Vida de Cristo*, produzida por José Regattieri, jogara a assistência de certa cidadezinha do Espírito Santo de joelhos nos corredores do cinema⁴¹⁵.

Apresentei os exemplos acima tendo consciência da amplitude do recorte temporal, das disparidades geográficas e das diferenças no tocante às vistas/fitas/filmes que fomentaram as reações dadas, porque os julgo paradigmáticos para pensar no envolvimento do público com as imagens das telas. Em seu depoimento, Regattieri destaca que os espectadores de seu filme acompanharam a sua rodagem, e sublinha: “Para eles não era uma representação na tela, e nem

⁴¹³ VADICO, Luiz. Os filmes de Cristo no Brasil: a recepção como fator de influência estilística. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 11, jun. 2006, p. 87-88. Disponível em <<http://goo.gl/tp4mLB>>. Acesso: 22 mar. 2014.

⁴¹⁴ Segundo o ensaísta, Paschoal Segreto foi o pioneiro na importação e exibição dessas vistas. Em seu Salão “Paris no Rio” são exibidas, a 13 de julho de 1900, as primeiras “vistas móveis da vida de Cristo”, do nascimento à Paixão, trazidos pelo empresário de sua última viagem à França. O conjunto de vistas é mais tarde igualmente apresentado no Parque Fluminense, outro estabelecimento de Segreto. Em 1901, o Teatro S. Pedro de Alcântara abre suas portas para vistas concernentes à vida de Cristo apresentadas pelo “Cineographo Stereopticon combinado de Lubin”. Cf. Idem, *ibidem*, p. 90-91, 93.

⁴¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 95, 98, 102.

tampouco uma sequência do filme, (...). Era o Cristo.”⁴¹⁶ Leon Cakoff defende que filmes como a produção mexicana *El Mártir del Calvário* (1954), responsável pelas idas de levas aos cinemas por 30 anos, encetavam no público uma “catarse coletiva”.⁴¹⁷ No início de 1909, João do Rio aludira ao “Cristo em espetáculo”, que arrastava uma multidão enlutada em peregrinação aos cinematógrafos da cidade:

As caras, aquelas centenas de caras na sombra, a treva pálida das salas de cinema, arfavam de religiosidade, de emoção, e quando a luz de novo se fez, ao fim do martírio de Cristo, na claridade havia olhos de mulheres molhados de lágrimas e faces empastadas d’homens cheios de emoção...⁴¹⁸

Para explicar a comoção do público, João do Rio toma com propriedade o arcabouço literário a partir do qual produzia sua prosa ficcional.⁴¹⁹ Os paradoxos ferinos e o repúdio à religião, presentes na literatura decadentista à qual ele se inclinava, encontram campo apropriado de floração no cinematógrafo. Daí ao escritor criar, em “A Revolução dos *films*”, ambientação semelhante à utilizada em seus contos da *Gazeta de Notícias* os quais, mais tarde, comporiam o volume *Dentro da Noite* (1910).⁴²⁰ Embora a crônica se inicie com traços de reportagem, por um resumo sucinto do assunto a ser tratado, logo se apresentam os traços ficcionais. O assunto é introduzido por um diálogo entre o cronista e um “velho frequentador de festas populares” que nada deve aos dândis de João do Rio, aos quais imiscuir-se à “populaça” para fruir-lhes as taras era um gozo.⁴²¹ As festas religiosas do passado teriam, segundo ele, se tornado palcos da exacerbação de instintos carnais, do desdobrar de anomalias psíquicas. No cinematógrafo, a “grande revolução” terminara de se operar. O povo frequentador de tais casas é, a princípio, talhado nos moldes da prosa decadentista: tipo sem marcas distintivas, cujo papel é concorrer para a incitação da nevrose do cronista e de seu interlocutor – enfim, “multidão suarenta e

⁴¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 102, apud. LEONE, Eduardo (1990-1991). A vida de Cristo no Espírito Santo. **Revista USP**, São Paulo, dez./fev.

⁴¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 100.

⁴¹⁸ JOÃO DO RIO (pseud. de Paulo Barreto). A revolução dos *Films*. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 10 abr. 1909, p. 1.

⁴¹⁹ Conferir, a respeito, LEVIN, Orna Messer. **As figurações do dândi**: um estudo sobre a obra de João do Rio. op. cit.

⁴²⁰ De acordo com o Catálogo Bibliográfico de João do Rio escrito por João Carlos Rodrigues, os contos de *Dentro da Noite* foram publicados pela *Gazeta de Notícias* especialmente em 1908, mas também em 1905 e 1910. Cf. RODRIGUES, João Carlos. **João do Rio**: Catálogo Bibliográfico. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura. Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1994.

⁴²¹ Observe-se, nesse sentido, *O bebê de tarlatana rosa*, conto publicado na *Gazeta* em 16 mar. 1908. Cf. Idem, *ibidem*.

febril”, “exército invasor”, “vaga movediça do povo”, “centenas de caras na sombra”.⁴²²

Todavia, o gênero escolhido por João do Rio, ao invés de engessar sua análise do assunto, oferece-lhe uma leitura original. O cinematógrafo sustentava-se sobre paradoxos, percebe o cronista. O novo Deus adorado pela multidão era vendido como espetáculo por artistas notórios da Comédie-Française feitos não mais de carne e osso, mas de eletricidade – novos seres produzidos em série pela dinâmica industrial. O Jesus Cristo criado nas telas condiz com a imagem que tem dele o escritor decadentista. Os deuses são invenções humanas, “pensamentos dos homens corporificados”.⁴²³ O cinematógrafo, no seu lugar ambíguo de criador de vidas a partir das sombras, é o espaço ideal para o renascimento de Deus no seio da sociedade moderna. A partir da máquina, o impalpável ganha uma vida fluida que condiz bem com sua substância. O “Deus-Homem” torna-se “humano na tela mais ainda irreal porque apenas sombra na luz do *écran*.”⁴²⁴ A imagem cinematográfica de Jesus Cristo arrasta multidões porque, apesar de visível, é intocável. Ao analisá-la, o cronista faz emergir a imanência do cinema. Edgar Morin trata disso em *Cinema ou o homem imaginário*. Segundo ele, o cinema incita a participação afetiva do espectador devido à peculiaridade do objeto que coloca em cena. Em detrimento do teatro, no qual espectador e ação ocupam o mesmo espaço físico, ocorre no cinema o que ele denomina “situação espetatorial particularmente pura”.⁴²⁵ Como o espectador encontra-se fora da ação apresentada, impossibilitado de agir sobre ela, a participação prática transforma-se numa intensa participação afetiva.

Essa participação, fomentada por toda imagem cinematográfica, é percebida por João do Rio enquanto ele observa a reação da assistência aos filmes alusivos à vida de Cristo. O cronista insere simbolicamente a multidão no quadro encenado, afirmando-a “celestemente removida ao momento da tortura, ao lado do Deus-Homem”.⁴²⁶ Por meio de sua pena, a adoração do público transforma-o em algo tão fluido quanto o ser que ele vê na tela. Décadas mais tarde, Morin colocaria a questão em termos semelhantes, aprofundando-se em suas implicações. Ele defende que o

⁴²² JOÃO DO RIO (pseud. de Paulo Barreto). A revolução dos *Films*. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 10 abr. 1909, p. 1.

⁴²³ Idem, *ibidem*.

⁴²⁴ Idem.

⁴²⁵ MORIN, Edgar. A alma do cinema. In: XAVIER, Ismail. (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. op. cit., p. 155.

⁴²⁶ JOÃO DO RIO (pseud. de Paulo Barreto). A revolução dos *Films*. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 10 abr. 1909, p. 1.

cinema deflagra um processo de projeção-identificação semelhante ao que se dá na vida, permitindo que indivíduos, ao se identificarem com os seres que amam, projetem-se neles, supondo compartilhar de seus próprios sentimentos, sentindo que mesmo os objetos inanimados estão embebidos de sua presença. No cinema, as sombras apenas adquirem significado devido ao processo de projeção que as identifica com os seres reais, atribuindo-lhes, assim, realidade. O culto dos objetos pertencentes à pessoa amada estende-se, para o cinema, no culto à imagem, igualmente tomada como emanção do ser retratado. Em ambos, no cinema e na vida real, o ensaísta enxerga resquícios de uma apreensão mágica da existência, presente com força durante a infância, mas legada ao espaço do sonho à medida que o indivíduo amadurece. No cinema, esse retorno à magia é favorecido pelo espaço físico da sala: a penumbra favorece o devaneio, ao mesmo tempo em que isola o espectador do restante da assistência, ampliando a sua participação individual.⁴²⁷

Morin ainda desdobra sua tese em direção a uma análise do cinema que o imbrica irremediavelmente à magia. Para ele, o “cinematógrafo” metamorfoseia-se em “cinema” quando Georges Méliès, prestidigitador de profissão, descobre a trucagem e passa a empregá-la em suas narrativas fantásticas. Não muito depois, o artifício estende-se para o restante dos gêneros cinematográficos, com função não mais mágica, porém realista. Efeitos como a sobreimpressão, a fusão, o encadeado e a trucagem serão, não muito mais tarde, empregados para a ligação dos planos nos filmes realistas. Ao legar os truques a um segundo plano, o cinema apenas jogava um véu sobre o que lhe era intrínseco e, até então, explícito. A montagem visando a continuidade nada mais era que um compêndio de metamorfoses a alimentar um público ainda desejoso de desfrutar da visada mágica ao mundo.⁴²⁸

É significativo que João do Rio tenha começado a rebuscar a reflexão sobre o cinematógrafo justamente por ocasião dos filmes de Cristo. Filmes como *O Beijo de Judas*, mencionado pelo cronista, situam-se entre o cinema “fantástico” e o “realista”. Tudo o que nos resta desta produção da Pathé é a brochura contendo seu roteiro e alguns fotogramas, publicada, na época da exibição da obra, na revista francesa *L'Illustration*.⁴²⁹ A história recupera as passagens bíblicas que vão da cerimônia de lava-pés (quando Jesus banha os pés de seus apóstolos, ato símbolo da humildade

⁴²⁷ MORIN, Edgar. A alma do cinema. In: XAVIER, Ismail. (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. op. cit., p. 148-155.

⁴²⁸ MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. op. cit., p. 62-71.

⁴²⁹ L'ILLUSTRATION. Paris, 26 dez. 1908, n. 3435. In: LE BAISER de Judas. **Mounet-Sully et Paul Mounet**: Le site des frères, jun. 2011. Disponível em: <<http://goo.gl/C3SMgt>>. Acesso: 8 ago. 2013.

que apregoa) à crucificação, colocando em primeiro plano os atos de Judas (sua traição, a crise de consciência dela decorrente e seu suicídio). A contar pelo largo espaço que palmilha enquanto ruma seu remorso, o apóstolo traidor enceta uma via-sacra análoga àquela que Jesus encara até o Calvário: De retorno ao cenário em que se deu o episódio do beijo, aparece-lhe a imagem do Cristo de mãos atadas, conduzido ao suplício; chegando ao sítio da traição, Cristo lhe aparece solto, perdoando-o; ao se livrar dos trinta dinheiros pagas da traição, surge um velho que os toma e os devolve ao traidor – o velho metamorfoseia-se em Jesus. Multiplicam-se o desespero de Judas e as transformações dos caminantes no Cristo. O suplício do traidor apenas tem fim quando ele reencontra, pendurada numa árvore, a corda que certo apóstolo defensor de Cristo atirara ao longe, no início do filme – nela se enforcando.⁴³⁰

O filme é sofisticado⁴³¹: pela recuperação que faz dos elementos cênicos, potencializando seus sentidos (a corda com a qual desejam prender Jesus é a mesma que Judas usa para se enforcar; o sítio da traição é aquele em que o traidor encontrará a morte); pelo uso que faz da trucagem, que por todos os lugares replica a imagem de Deus. E se situa nesta zona intermediária da fantasia e da realidade ao tomar uma personagem que desliza entre o mito e o fato (O Jesus empírico de alguns é a personagem fantástica de outros). Embora o roteiro guie a interpretação de modo categórico, as imagens reforçam a dubiedade: Jesus aparece realmente para o traidor ou é fruto das visões de um homem atormentado? A metamorfose à qual se refere Morin funciona amplamente no filme. No âmbito do sentido, o homem metamorfoseia-se no Deus; perpetuação da visão mágica do mundo própria das crianças e dos povos primitivos. No da forma, a constância com que a personagem principal passeia pelos cenários organiza-se por uma montagem que é, ela também, metamorfose; resquício da visão mágica, agora internalizada.⁴³²

⁴³⁰ *O Beijo de Judas* (Le baiser de Judas, Pathé Frères, 1909) tem roteiro de Henri Lavedan, direção de Armand Bour e André Calmettes; Lambert Fils no papel de Jesus e Paul Mounet-Sully no papel de Judas. Para a ficha completa do filme, conferir IMDB: Internet Movie Database. <<http://www.imdb.com/>>. Para seu roteiro, conferir **Mounet-Sully et Paul Mounet**: Le site des frères. op. cit.

⁴³¹ Remeto o leitor à análise, presente no capítulo anterior, de outro “film d’arte” da Pathé – *O Assassinato do Duque de Guise*, contemporâneo a *Beijo de Judas*.

⁴³² Estratégias narrativas análogas foram utilizadas no (miraculosamente) preservado *L’arlésienne*, recentemente encontrado e restaurado pela Cineteca de Bologna e pelo Lobster Film no laboratório “L’imaginne Ritrovata” (em 2010). *L’arlésienne* é, lembremo-nos, uma das obras apresentadas na temporada do Teatro Lírico dedicada aos “films d’arte” (1909). Narra a história do romance malgrado entre Frédéric e a arlesiana Mitifio, uma espécie de Carmen da Provence (a trilha sonora do filme faz uso da melodia composta por Bizet para a versão teatral da história, de 1872). Frédéric abandona a

João do Rio procura traçar uma linha divisória que o separe do restante da audiência crente que acompanhava a projeção. Malgrado o “gesto estilizado de Lambert Fils e as pretensiosas atitudes permanentes de átrida sofredor do urrante mas ali, felizmente mudo, Monnet Sully” – observados desde o alto posto de homem erudito, cronista da sociedade, analista crítico de seus costumes e de sua arte –, “centenas de caras” “arfavam de religiosidade, de emoção”⁴³³ na sala escura. Porém, ao mesmo tempo em que ressalta uma suposta simplicidade daquela história cinematografada, que desobrigaria o povo infantilizado de pensar, o cronista submete a ela um olhar de uma densidade até então desconhecida entre os cronistas da capital.

Busco argumentar que os filmes de arte da Pathé foram determinantes para a reorientação do olhar do cronista. Ao se imporem como espetáculos “artísticos”, rodados por homens de teatro de tarimba, levaram às salas de exibição um público antes refratário ao cinematógrafo, obrigando-o a tomar-lhes seriamente. A “patente revolução realizada pelos *films* na característica urbana de uma nacionalidade”⁴³⁴, sobre a qual fala João do Rio, ocorria sobretudo consigo – o público lotava os cinematógrafos havia dois anos, já. Naqueles últimos passos de Cristo e de seu

coquete jovem que ele ama após descobrir-lhe o antigo amante. Não a esquece, porém. Casando-se com a jovem que desde sempre o amara, é perseguido continuamente pela imagem de Mitifio. Morre ao se lançar sobre as imagens fantasmáticas dela e do amante, que o rapaz vê sair do sótão de sua casa. A análise desse filme pode nos ajudar a compreender o desaparecido *O Beijo de Judas*. Como nele, em *L'arlésienne* a sobreimpressão, a fusão e o encadeamento são profusamente utilizados com um intuito realista. A sobreimpressão serve para imprimir a presença ilusória de Mitifio pelos caminhos palmilhados por Frédéric. A metamorfose tem igualmente o duplo papel de, no plano do sentido, fazer a arlesiana tomar o corpo da esposa do jovem; e no plano da forma, de construir o fluxo narrativo. O enredo de *L'arlésienne*, rodado quase um ano mais tarde, é ainda mais complexo. Como *O Beijo de Judas*, faz uso de cenários naturais, multiplicando-os, todavia: as ruelas de Arles, a arena esportiva onde o casal se conhece, os campos verdes, a plantação de oliva. Esses cenários, fragmentados nas cenas do filme, são, em certo momento, tomados em macrocosmo do alto de um observatório onde se encontra o casal, por meio da panorâmica. Cenas curtas se sucedem com impressionante agilidade, encadeadas por expediente semelhante àquele que costura as cenas de *O Beijo de Judas*: pelas entradas e saídas das personagens dos sucessivos sítios onde se dá a ação. Embora, como já se apontou (e se verá pausadamente mais adiante) as narrativas explicativas dos filmes ensinassem ao público a fruição das obras, não se pode igualmente perder de vista quão relevante era essa reiterada presença empírica para o efeito de continuidade da ação. Cf. *L'ARLÉSIENNE*. Direção: Albert Capellani. Produção: Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres. Roteiro de Alphonse Daudet. Produção: Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres. Intérpretes: Jean-Marié de l'Isle; Jeanne Grumbach; Henri Desfontaines; Paul Capellani e outros. França: Pathé Frères, 1908. In: **Albert Capellani: un cinema di grandeur (1905-1911)**. Il Cinema Ritrovato. A cura di Mariann Lewinsky. Cineteca Bologna, Fondation Jérôme Seydoux-Pathé. Eye Film Institute Netherlands, La Cinémathèque Française, CNCA archives françaises du film, Lobster, Film Archiv Austria. 2011. 1 DVD.

⁴³³ JOÃO DO RIO (pseud. de Paulo Barreto). A revolução dos *Films*. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 10 abr. 1909, p. 1.

⁴³⁴ Idem, ibidem.

traidor, dados sobre a imprecisão do pano branco, o cronista via desfilar a sùmula do conhecimento humano que a modernidade elaborara. A máquina apossara-se “da ciência, do teatro, da arte, da religião” para criar um objeto único, de invulgar apelo porque transformado em grande espetáculo, diz o cronista.⁴³⁵ E ao tragar o próprio Jesus Cristo, que sentido surpreendente não teria conseguido dar ao conceito teatral de *deus ex machina*⁴³⁶? A traquitana antiga que descia à cena o deus equacionador dos conflitos ganhara uma congênere que transportava igualmente deuses e homens, os seres e os objetos, o bem e o mal; fundando não apenas um novo tipo de fruição (estética e religiosa), mas também um novo mundo.

Não por acaso, João do Rio em seguida estenderá sua reflexão dos filmes de Cristo para o restante da programação do cinematógrafo, fazendo a literatura se apossar da máquina do mesmo modo como a máquina apossara-se da literatura. Entre maio de 1909 e a publicação do volume *Cinematógrafo*, João do Rio aborda reiteradas vezes o conceito do “cinematógrafo no crânio”.⁴³⁷ Em todas, retoma o lugar de observador das sessões, a pensar o correr das fitas que compõem o espetáculo na relação que estabelecem com o olho humano e sua maneira de apreender a realidade.

Ao demais, se a vida é um cinematógrafo colossal, cada homem tem no crânio um cinematógrafo de que o operador é a imaginação. Basta fechar os olhos e as fitas correm no cortical com uma velocidade inacreditável. Tudo quanto o ser humano realizou, não passa de uma reprodução ampliada da sua própria máquina e das necessidades instrutivas dessa máquina. O cinematógrafo é uma delas.

Ora como os fatos sucedendo-se não se parecem e que ninguém pode exatamente repetir com a mesma emoção e o mesmo estado d’alma um ato da existência, o cinematógrafo fica modesta e gloriosamente como o arrolador da vida atual, como a grande história visual do mundo. Um rolo de cem metros na caixa de um cinematografista vale cem mil vezes mais que um volume de história — mesmo porque não tem comentários filosóficos. E isso, porque no fundo o cinematógrafo é uma série de novelas e de impressões pessoais do operador à procura do “bom momento”, é a nota do seu temperamento a escolher o assunto já feito, e a procurar as posições para tomar a fita.⁴³⁸

O homem subsumido pela máquina é, ele mesmo, transformado em máquina de cogitar. Em seu cérebro, corre uma miniatura do grande cinematógrafo que dá moção à vida. O cinematógrafo passara a ser objeto incontornável na apreensão da

⁴³⁵ Idem.

⁴³⁶ Penso no sentido de *deus ex machina* a partir do *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis. Cf. *Deus ex machina*. In: PAVIS, Patrice (Ed.). **Dicionário de teatro**. op. cit., p. 92.

⁴³⁷ Num dos folhetins da série “Cinematógrafo”, de Joe, na crônica “A Catedral do Cinematógrafo”, assinada por João do Rio, e na introdução do livro. Cf. JOE (pseud. de Paulo Barreto). *Cinematógrafo*. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 9 mai. 1909, p. 1; JOÃO DO RIO (pseud. de Paulo Barreto). *A catedral do cinematógrafo*. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 27 ago. 1909, p. 3; JOÃO DO RIO. **Cinematógrafo**: crônicas cariocas. Porto: Chardron, 1909, p. V-XI.

⁴³⁸ Idem, *ibidem*.

realidade, daí o fato de o cronista criar um metafórico mundo maquínico para aproximar a vivência cotidiana do trabalho do cinematografista: como o operador de câmera, o homem dirige o olhar interpretativo a um mundo já dado. Leitura aproximada à de João do Rio faz o italiano Edmondo Di Amicis pouco mais de um ano antes, no conto “Cinematografo celebrale”. Não pude apurar com certeza se o escritor brasileiro leu o colega de letras europeu, para atestar a influência deste sobre aquele. Levanto, em linhas gerais, o texto de Amicis, todavia, apoiando-me no fato de sabê-lo um escritor lido no Brasil à época – ambos dialogam de um modo demasiado intenso para serem deixados de lado, especialmente porque suas reflexões oferecem base para o percurso que tento traçar.⁴³⁹ A personagem principal do conto de Amicis é um criado que decide, pela primeira vez, empregar o pouco tempo livre, oriundo da saída da patroa, para “dar um espetáculo de sua própria mente a si próprio”.⁴⁴⁰ Assim, imagens passam rapidamente a tomar-lhe o cérebro, numa estrutura bastante tributária à do cinema: as notas da “Marselhesa” lhe anunciam homens feridos, sangue, generais empenachados e regimentos a passarem no horizonte; o rosto da operária vista em certo cortejo popular “surpreendentemente” antecipa a porção inferior do rosto de seu colega de colégio; a eles se seguindo a unha roída do mesmo garoto.⁴⁴¹ A mente da personagem compõe as memórias em planos a partir de distanciamentos variados, os quais se alternam por meio de expedientes cinematográficos como a justaposição e a fusão.

No conto de Edmondo De Amicis, o vocábulo “cinematógrafo” surge com significado exclusivamente metafórico. João do Rio, em contrapartida, toma literalmente o aparelho, anunciando as fitas do programa primeiramente no que toca ao gênero, e em seguida, ao assunto, em períodos sintéticos consonantes à agilidade com que elas passam pela tela: “Uma fita, outra fita, mais outra... Não nos agrada a primeira? Passemos à segunda. Não nos serve a segunda? Para adiante, então! Há

⁴³⁹ *Cinematografo Celebrale* foi publicado em 1 de dezembro de 1907 em *L'Illustrazione Italiana*, e posteriormente recolhido no volume póstumo *Ultima pagine di Edmondo di Amicis*, III. Cf. AMICIS, Edmondo de. *Ultime pagine di Edmondo de Amicis – Cinematografo celebrale*. In: **Opere scelte**: A cura di Foïço Portinari e Giusi Baldissoni. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1996, p. 587-600, 1190-1193. No dia seguinte ao óbito de Amicis (11 mar. 1908), a *Gazeta de Notícias* presta uma homenagem sentida àquele que, junto de D'Annunzio, era – diz ela – quizá o único escritor italiano conhecido e admirado entre os brasileiros. A folha carioca detém-se, sobretudo, no volume *Cuore*, empregado nas escolas brasileiras. Porém, também destaca seu trabalho como jornalista, ensaísta e cronista, e lembra a “altissonante descrição da baía de Guanabara” saída da pena do artista – sinal de que ele passara por essas plagas alguma vez na vida. Cf. EDMUNDO de Amicis. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 12 mar. 1908, p. 5.

⁴⁴⁰ “il fare spettacolo della propria mente a sé medesima.” Cf. AMICIS, Edmondo de. *Ultime pagine di Edmondo de Amicis – Cinematografo celebrale*. op. cit., p. 589.

⁴⁴¹ Idem, ibidem, p. 591.

fitas cômicas, há fitas sérias, há melancólicas (...); “ali temos ruas, miseráveis, políticos, atrizes, loucuras, pagodes, agonias, divórcios, fomes, festas, triunfos, derrotas, um bando de gente, a cidade inteira, uma torrente humana (...)”⁴⁴² – apenas em seguida se estabelece, na crônica, um paralelo entre o cinematógrafo e a vida. Num e noutro há, todavia, a percepção de que a máquina e o pensamento humano respeitam um mesmo mecanismo interno; mecanismo que a máquina tornara visível ao materializá-lo em celuloide. A câmera enquanto correspondente técnica do olho humano, portanto.

Apropriando-se dos trabalhos da *Gestalt*, Edgar Morin defende que a visão estabelecida pelo cinema nada mais faz do que recuperar a mobilidade da visão psicológica. Como no cinema, enxergamos fragmentariamente o mundo e apenas depois organizamos as imagens num todo coerente. Mesmo a leitura de um plano cinematográfico se faz por trechos e não de modo global, daí a dizer que o espectador vê como um *continuum* uma série fragmentária de planos, unidos pela montagem⁴⁴³: “A mobilidade da câmara e a sucessão de planos parciais sobre um mesmo centro de interesse realizam um duplo processo perceptivo que vai do fragmentário à totalidade, da multiplicidade à unidade do objeto.”⁴⁴⁴ A secção, reorganizada pela montagem, será percebida pelo público como totalidade; a soma dos planos potencializando o sentido do conjunto. A diversidade de ângulos e distanciamentos com que a câmera capta o objeto dota-a, segundo o ensaísta, de uma ubiquidade que intensifica a participação afetiva do espectador.

Na vida real, os indivíduos escolhem os ângulos a partir dos quais desejam enquadrar os objetos. No cinema, as alternativas escasseiam, uma vez que a seleção é pré-produzida, oferecendo-se à assimilação passiva do público⁴⁴⁵: nas palavras de João do Rio, o cinematografista opera para tirar as suas “impressões pessoais” do “assunto já feito”.⁴⁴⁶ Mas um mesmo sistema de percepção rege ambas as instâncias, segundo Morin. O cinema que o homem tem internalizado fá-lo observar mesmo o teatro cinematograficamente: o movimento dos atores motiva o flamar da atenção do

⁴⁴² Os trechos, depreendidos da crônica de Joe para efeitos de citação, estão igualmente presentes nos outros dois textos acima referidos. Cf. Joe (pseud. de Paulo Barreto). Cinematógrafo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 9 mai. 1909, p. 1.

Joe (pseud. de Paulo Barreto). Cinematógrafo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 9 mai. 1909, p. 1

⁴⁴³ MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. op. cit. p. 147-149.

⁴⁴⁴ Idem, ibidem, p. 147.

⁴⁴⁵ Idem, ibidem, p. 149.

⁴⁴⁶ JOE (pseud. de Paulo Barreto). Cinematógrafo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 9 mai. 1909, p. 1.

espectador de modo psicologicamente semelhante ao movimento da câmera. O ensaísta alude ao “pequeno cinema” que cada um tem na cabeça, e que entra em funcionamento tão logo o espetáculo teatral irrompe. Deste modo, no teatro convergem a racionalização (inerente ao espaço físico onde está calcada a cena) e a visão psicológica (oriunda da indeterminação do espaço característica do cinema).⁴⁴⁷ Morin pensa o cinema para além do espetáculo físico da sala de exibição, situando-o no cerne da percepção do mundo. Suas ferramentas de análise são ricas para que reflitamos sobre um cronista como João do Rio, a quem o cinematógrafo influenciará a visão da realidade carioca, oferecendo enquadramentos a partir dos quais pensar o fazer literário.

O volume *Cinematógrafo: crônicas cariocas* é o espaço de efetivação do que aponto. Na série cronística, o cinematógrafo do título é tomado, sem maiores questionamentos, como o registrador da realidade. No livro, João do Rio ensaia uma interpretação sobre o papel do aparelho que justifique sua seleção dos assuntos tomados e a abordagem à qual os submeterá. O texto introdutório estabelece, pela primeira vez, a analogia entre o papel do aparelho e do cronista. Após se servir de longos excertos publicados em duas crônicas anteriores – das quais já me ocupei aqui –, o cronista patenteia literalmente, nos dois parágrafos finais, a influência do cinema no gênero cronístico. Na apresentação, expressa seu intuito de abordar os temas à maneira do cinematógrafo, para falar a um público cada vez apressado e, portanto, mais desejoso de impressões rápidas semelhantes às oferecidas pela máquina.

Com o delírio apressado de todos nós, [a crônica] é agora cinematográfica, — um cinematógrafo de letras, o romance da vida do operador no labirinto dos fatos, da vida alheia e da fantasia — mas romance em que o operador é personagem secundário arrastado pela torrente dos acontecimentos. Esta é a sua feição, o desdobramento das fitas, que explicam tudo sem reflexões, e como o século está cansado de pensar, e como a frase verdadeiramente exata da humanidade na fatura dos casos é o clássico: — já vi! o operador escreve despreocupado, pouco lhe importando que vejam a fita, que a compreendam ou não, ou que tornem a vê-la.⁴⁴⁸

A vida cotidiana, “cinematógrafo colossal”, é tomada pelo cronista como o lugar em que convergem fatos relevantes, especulações sobre a vida alheia e fantasia. Macrocosmo do espetáculo cinematográfico, é o espaço da aceleração. Mergulhado no turbilhão e por ele arrastado, caberá ao cronista transformar seu “cinematógrafo de letras” numa máquina rabiscadora de silhuetas análoga àquela que ele toma por

⁴⁴⁷ MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. op. cit. p. 149-150.

⁴⁴⁸ JOÃO DO RIO. **Cinematógrafo: crônicas cariocas**. Porto: Chardron, 1909, p. V-XI.

modelo. Uma máquina igualmente despretensiosa, a abdicar da perenidade inerente à arte, aceitando o esquecimento ao qual dentro em pouco é legado a fita. A introdução de João do Rio anuncia uma obra dedicada num só tempo à amplidão temática e à síntese; uma obra de estrutura elíptica, a mimetizar por meio da forma a velocidade da passagem das fitas. No entanto, exceto por alguns períodos nos quais a brevidade e a enumeração tecem, na forma cronística, a experiência cinematográfica, *Cinematógrafo* não se afasta demasiado dos demais volumes de crônicas publicados pelo escritor: compêndios de escritos saídos na imprensa num espaço de tempo de três, quatro, cinco anos. A despeito da modernidade a que o escritor sinaliza ao tomar o novo *medium* como título, de modo pioneiro, este seu livro não instaura grande ruptura na prosa literária de seu tempo.

Na esteira do que diz Morin, suponho que o cinematógrafo exerça, na configuração do volume, uma influência sobretudo espiritual, enquanto aparelho que dera clarividência a um tipo de percepção do mundo intrínseca ao olho humano – percepção que, depois, se desloca da sala de exibição para a rua, a partir daí palpavelmente enxergada como um cinematógrafo. *Cinematógrafo* compila um conjunto de crônicas que o escritor publicara nos jornais cariocas *A Notícia* e *Gazeta de Notícias*, entre 1904 e 1909, em séries cronísticas ou de modo avulso, com os pseudônimos de “João do Rio” ou “Joe”. Apenas oito crônicas, de um total de 45 e de um curto posfácio, são oriundas da sessão homônima e, ainda assim, de partes dela.⁴⁴⁹ Das poucas que fazem menção ao aparelho, uma delas é “Pressa de Acabar”,

⁴⁴⁹ São elas “Introdução” (9 mai. 1909); “A valorização das palavras” (15 nov. 1908); “O dito da ‘rua’” (5 jul. 1908); “Junho de outrora” (21 jun. 1908); “A solução dos transatlânticos” (9 ago. 1908); “A reforma das coristas” (23 fev. 1908); “Os humildes” (23 mai. 1909); “Os animais da Exposição”/ “O Bairrismo” (30 ago. 1908).

Segue a relação completa das crônicas do *Cinematógrafo*, acompanhada de sua referência sobre a publicação em jornal: “Introdução” (*Gazeta de Notícias*, 9 mai. 1909/*A Notícia*, 28 ago. 1909); “Gente de *Music-Hall*” (*Gazeta de Notícias*, 12 jan. 1905); “No país dos gênios” (*Gazeta de Notícias*, 1 jan. 1908); “As crianças que matam” (*Gazeta de Notícias*, 11 jun. 1906); “Ontem e hoje” (*A Notícia*, 9 jan. 1908); “O 20:025” (*A Notícia*, 12 dez. 1907); “Máscaras de todo ano” (*A Notícia*, 27 fev. 1908); “Chuva de *Land-Trotters*” (*Gazeta de Notícias*, 7 jan. 1907); “Um problema” (*A Notícia*, 7 nov. 1908); “Nova vocação” (*A Notícia*, 26 dez. 1907); “O barracão das rinhas” (*Gazeta de Notícias*, 2 ago. 1907); “A valorização das palavras” (*Gazeta de Notícias*, 15 nov. 1908); “O dito da ‘rua’” (*Gazeta de Notícias*, 5 jul. 1908); “Junho de outrora” (*Gazeta de Notícias*, 21 jun. 1908); “A solução dos transatlânticos” (*Gazeta de Notícias*, 9 ago. 1908); “A reforma das coristas” (*Gazeta de Notícias*, 23 fev. 1908); “A crítica dos bastidores” (*A Notícia*, 13 fev. 1908); “Gnatho” (*A Notícia*, 12 mar. 1908); “Uma exposição” (*A Notícia*, 24 mai. 1908); “Os humildes” (*Gazeta de Notícias*, 23 mai. 1909); “Alguns poetas do hospício” (*Gazeta de Notícias*, 29 nov. 1904); “O velho mercado” (*Gazeta de Notícias*, 16 fev. 1908); *Chers confères* (*A Notícia*, 20 fev. 1908); “A casa dos milagres” (*Gazeta de Notícias*, 3 jul. 1905); “O melhor pistolão” (*A Notícia*, 5 dez. 1907); “Quando o brasileiro descobrirá o Brasil” (*Gazeta de Notícias*, 6 ago. 1908); “A carta de um delegado à Exposição” (*A Notícia*, 23 ago. 1908); “Os animais da Exposição” (*Gazeta de Notícias*, 30 ago. 1908); “Os esnobes e a Exposição” (*A Notícia*, 16 ago. 1908); “A polícia de costumes” (*A Notícia*, 9 ago. 1908); “Epitáfios” (*Gazeta de Notícias*, 3 nov. 1908); “O

inserida ao final do volume, seguida por um breve aviso “Ao Leitor” de que ele acabava de ler/ver muitas fitas – aviso que recupera tanto a assertiva de que “a crônica evoluiu para a cinematografia”⁴⁵⁰, presente na Introdução, como o próprio título e subtítulo do volume, a apontarem para ambos os domínios. A estrutura do livro remete a uma sessão cinematográfica. Força-se uma unidade narrativa aos fragmentos descontínuos que esse “cinematógrafo de letras” alinhava, os quais, segundo seu autor, “mais não são senão os fatos de um ano, as ideias de um ano, os comentários de um ano — o de 1908”.⁴⁵¹

Em seu conjunto, os textos de *Cinematógrafo*, ao mesmo tempo em que acenam para a defesa de emblemas da modernidade, dão continuidade ao esforço de registrar a cidade que a pátina de civilização buscava encobrir – esforço iniciado pelo cronista-*flâneur* desde os primeiros anos de seu ofício de jornalista. Algumas crônicas do livro apresentam aguda crítica social, muito mais próxima do *éthos* investigativo do cronista que de seu deleite por frivolidades: por exemplo, quando analisa o outro lado da reforma urbana, a qual teria jogado luz em mazelas antes escondidas nos becos, como a prostituição; ou quando toma o lado dos trabalhadores grevistas da companhia de gás, analisando em tintas fortes a exploração do trabalhador braçal na cidade.⁴⁵² Esforço já antes empreendido em *Alma encantadora das ruas* (1908), cujas linhas apresentam um desfile ora apaixonado e ora desaprovador à cidade de moleques de rua, de gente paupérrima a habitar hospedarias noturnas, de pedintes, mendigos, vendedores de ratos, presos poetas, tatuadores da beira do cais. Gente que o anseio municipal de “civilização” empurrava para longe dos olhos da cidade modernizada à moda europeia.⁴⁵³

pavilhão de Portugal na Exposição” (*Gazeta de Notícias*, 11 ago. 1908); “As infelizes meninas da exposição” (*A Notícia*, 27 set. 1908); “Noturno Policromo” (*Gazeta de Notícias*, 30 ago. 1908); “O Bairrismo” (*Gazeta de Notícias*, 30 ago. 1908); “A pressa de acabar” (*A Notícia*, 17 mai. 1908). Este levantamento foi realizado com base no ótimo catálogo bibliográfico de João Carlos Rodrigues (o pesquisador apenas não cataloga a crônica da sessão “Cinematógrafo” de 9 mai. 1909, cujo excerto foi publicado na introdução do volume homônimo). Rodrigues não localizou na imprensa as seguintes crônicas do livro: “A cura nova”; “A futilidade de informação e os seis ministros”; “A decadência dos chopps”; “*Ludus divinus*”; “Horas da biblioteca”; “O charuto das Filipinas”; “O clou da Exposição”; “O milagre da mocidade”; “Impressões Bororós”; “Ao leitor”. Cf. RODRIGUES, João Carlos. **João do Rio**: Catálogo Bibliográfico. op. cit.

⁴⁵⁰ JOÃO DO RIO. **Cinematógrafo**: crônicas cariocas. Porto: Chardron, 1909, p. V-XI.

⁴⁵¹ Idem, *ibidem*, p. 390.

⁴⁵² Conferir, respectivamente, “A reforma das coristas” e “Os humildes”. In: JOÃO DO RIO. **Cinematógrafo**: crônicas cariocas. Coleção Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro: ABL, 2009 [1909], p. 116-120, 139-144.

⁴⁵³ Conferir, por exemplo, as crônicas “A fome negra”, “Os trabalhadores da estiva”, “Os tatuadores”, “Mulheres detentas” e “Crimes de amor”. Cf. JOÃO DO RIO. **A alma encantadora das ruas**. Org. Raúl Antelo. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011 [1908].

A capital brasileira de início dos anos de 1900, modernizada segundo as principais cidades estrangeiras, aberta como passarela para a convivência no âmbito público, apresenta-se para João do Rio como o espaço propício à *flânerie*. As andanças ao sabor do vento, reexperimentadas pelos *flâneurs* brasileiros, unem-se, no cronista, a um objetivo jornalístico de inédita profundidade. O palmilhar pelos desvãos da cidade resulta não raro em contundentes artigos de denúncia às condições degradantes de vida da gente humilde, ou em repositórios dos usos e costumes que a cidade moderna estava em vias de apagar. Composta ao correr dos eventos, para o número que ganharia as ruas no dia seguinte, a crônica prefere o confronto direto com os sujeitos que busca retratar à torre de marfim de uma “arte pura”. “Segue-se daí que nem a fita se revê, nem a página parecida com a vida se torna a ler”⁴⁵⁴, diz o cronista na introdução de *Cinematógrafo*. Mas ocorre que o *flâneur* é, sobretudo, um artista, cuja distância do jornalista se dá na mesma medida em que a crônica perecível semeada no jornal distancia-se do volume impresso, de capa dura e letras douradas. Ao selecionar os escritos que comporiam o livro *Cinematógrafo*, João do Rio retirou-lhes da indeterminação à que as folhas da capital os legavam rumo à inserção na série literária e, portanto, à estabilização.

O percurso da imprensa ao livro obriga o cronista à seleção e à escolha de um fio condutor. O “cinematógrafo” do título, além de dar nome à série publicada na *Gazeta* desde meados de 1907, situa-se no cerne das preocupações do escritor desde ao menos 1908, e especialmente a partir de 1909, quando os filmes de arte principiam a arrebatrar a atenção dos cronistas – dele, sobretudo. As crônicas que compõem o livro trazem para primeiro plano, no tema e na forma, respostas às suas ponderações sobre a influência do cinematógrafo na sociedade. Como solução para a “pressa de acabar” do “homem cinematográfico” contemporâneo, o cronista oferece a meditação refletida tecida pela pena – crônica paradigmática do esforço é “Pressa de Acabar”, publicada originalmente em *A Notícia* (em 16-17 mai. 1908), a qual dá fecho ao volume *Cinematógrafo*. Então a retórica serviria como refutação direta da máquina condensadora de informações visuais? Não necessariamente. Suas crônicas de 1909 a respeito do cinematógrafo evidenciam a constância e a profundidade com que o escritor se debruçou sobre o assunto.

No que toca ao *medium*, questão chave é aquela que tange a sua materialidade paradoxal. O Jesus Cristo feito de luz; vivo na tela, malgrado a sua ausência empírica

⁴⁵⁴ JOÃO DO RIO. **Cinematógrafo**: crônicas cariocas. Porto: Chardron, 1909, p. XI.

da sala de projeção, comovia fortemente o público. Na tela branca, Cristo nascia de uma mistura de “verdades positivas e ilusões”, percebe o cronista. A despeito da *mentira* que em parte o concebia, conseguira *sugestionar* e *fixar* a multidão mais que qualquer outro evento daquela semana santa.⁴⁵⁵ No intuito de completar essa ilusão, dirá o cronista, meses depois, que o cinematógrafo abraçara a música e o “barulho explicativo de certos lances das fitas: tiros nas batalhas, cânticos nos atos religiosos, risos e quebrar de copos nas ceias animadas.”⁴⁵⁶ A ilusão, no entanto, acabara por parir o seu avesso. Na analogia estabelecida entre as fitas que passavam pela tela e os pensamentos reproduzidos no crânio, o escritor percebe o quinhão de realismo e de ilusão que havia numa e noutro. A imaginação é o correr desembestado das fitas pelo cérebro; as fitas compilam a “grande história visual do mundo”.⁴⁵⁷ De que substância é feita a História? De que substância é feita a imaginação? Mirando a tela, João do Rio via entrar pelos olhos o símile daquele mundo interior que sua fantasia fundava. Com a diferença de que, no pano branco, a realidade lhe grita aos olhos: rostos conhecidos o inquirem, gente desconhecida lhe ri. À saída, já em posse de olhos cinematográficos, o cronista vê desenrolar, diante de si, uma cidade forjada pela ilusão. Seu “cinematógrafo de letras”, ele afirma, realizará o que já realizava a máquina: a gênese entre os fatos e a fantasia. Este, que não deixa de ser o papel do gênero cronístico, adquire, no volume *Cinematógrafo*, um sentido particular.

João do Rio encontra, no cinematógrafo, um campo a partir do qual cumprir seu projeto literário. O escritor decadentista via que a única verdade da vida era a ilusão. O cronista de ressaltada verve jornalística deixara-se impregnar da realidade potencializada que brotava dos sonhos projetados no *écran*. Sua crônica-cinematógrafo bebe de ambos os domínios, tanto ao tomar primeiros planos dos indivíduos espoliados que ganhavam a vida pelas vielas da cidade, quanto ao se deixar levar pelo Brasil de ficção criado na Exposição Nacional. João do Rio muitas vezes escolhe, como variante do cinematógrafo no campo literário, o debruçar-se sobre os sujeitos, em detrimento de imprimir deles tomadas ligeiras. Seu cinematógrafo paga tributo num só tempo à variedade temática e à narratividade, como a máquina que lhe influenciara a escrita. À época da organização do volume, os filmes de Cristo da Pathé – longos e decupados – tinham-no tocado tanto quanto as

⁴⁵⁵ JOÃO DO RIO (pseud. de Paulo Barreto). A revolução dos *Films*. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 10 abr. 1909, p. 1.

⁴⁵⁶ JOÃO DO RIO (pseud. de Paulo Barreto). A catedral do cinematógrafo. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 27 ago. 1909, p. 3.

⁴⁵⁷ JOÃO DO RIO. **Cinematógrafo**: crônicas cariocas. Porto: Chardron, 1909, p. IX.

fitas breves rodadas aqui e no além-mar. O cronista submete às suas diversas fitas lidas/vistas uma montagem forjada, ao impor a esses escritos produzidos durante seis anos o mesmo ano de produção: 1908. A escolha temporal é digna de nota. Em 1908, o cinematógrafo recebeu a chancela da crônica mundana; a Exposição criou a “Cidade Maravilha”, dando arremate à concepção da cidade como cenário; fitas cinematográficas dos cariocas passaram a ser sistematicamente consumidas. *Cinematógrafo* funda-se como campo de diálogo com o novo *medium*, impregnado das suas visões, mas sem se furtar à defesa da manutenção da crônica tradicional, impressa em jornal e, sobretudo, sistematizada em livro – microcosmo de papel da capital do país –, visando a posteridade.

4.2. Entre a tela e o texto: a revista *O Cinema* (1912-13) ensina a fruição da nova “literatura cinematográfica”

Ensaio, acima, uma análise que busque compreender que visada ao cinema é estabelecida por uma obra paradigmática como *Cinematógrafo* (1909) e, antes dela, pela produção cronística de um escritor de crescente relevância no contexto literário brasileiro de princípios do XX, como Paulo Barreto. Procuro observar como, mesmo imerso nos meandros do *medium* e tecendo uma análise densa acerca dele, João do Rio não enceta nenhuma intervenção radical na forma de suas crônicas, de modo a mimetizar vigorosamente a inovação técnica no âmbito literário. A prosa que denominamos “cinematográfica”, a trabalhar esteticamente a fragmentação e a elipse, apenas se efetivaria, *grosso modo*, no primeiro Modernismo. O que se deve antes ao projeto literário do escritor, que a uma deficiência de sua prosa. João do Rio, pondero, faz emergir de seus escritos sobre o cinema o assombro frente à materialidade contraditória dos filmes. Nos artigos de 1909 e no volume supracitado, procura compreender o que contêm aquelas imagens que tocam o público tão profundamente. Insere-as no entremeio: entre o impalpável do sonho e a realidade empírica; também aí situará sua crônica. Seu “cinematógrafo de letras”, símile escrito da grande máquina da vida – ou daquela menor, que cada indivíduo tem dentro de si –, fará correr fitas de conteúdo análogo àquelas que a imaginação produz para entreter o dono de cada cinematógrafo individual; fitas nas quais o tema se sobrepõe à forma.

Argumento que a preferência do cronista pela continuidade narrativa, em detrimento da experimentação linguística, se relaciona ao modo como o cinema era fruído à época. Em 1909, já falamos de um cinema cujos sentidos constroem-se por meio da montagem; calcado na possibilidade de movimentação da câmera, a qual produzia pequenos pedaços de filme depois organizados e entregues ao público como “*petit-pois* e pêssegos enlatados”⁴⁵⁸ – na feliz imagem do cineasta Alberto Cavalcanti. A espantosa naturalidade oriunda do gesto artificial é, segundo Edgar Morin, devida ao fato de a montagem cinematográfica reproduzir, na tela, uma mobilidade própria do olho humano. O estudioso arrola exemplos a justificarem sua convicção na inerência de um olho cinematográfico individual, que levaria o cinema a prescindir de explicar ao público suas convenções. Neste sentido, o cinema teria uma estrutura universalmente compreensível; seria um “esperanto natural”, a incitar a “participação-compreensão” mesmo nas crianças muito pequenas e nos povos primitivos, colocados, pela primeira vez, diante de uma projeção.⁴⁵⁹ Embora a tese de Morin dialogue com as reflexões de João do Rio, como procurei demonstrar, ela vai de encontro à flagrante necessidade que o cinema do início de 1900 tinha de produzir discursos que explicassem seus objetos. Não é o caso, aqui, de refutar peremptoriamente a afirmação de Morin – à qual ele soma argumentos dignos de consideração –, mas sim, de ler a produção escrita (e mesmo cinematográfica) que produzia sentidos sobre as informações visuais que os filmes veiculavam, a contrapelo do que o antropólogo formula.

O cinema conviveu, desde praticamente seu princípio, com textos que o explicavam: anúncios, propagandas pagas com feição de notícia, crônicas e, depois, resumos, resumos expandidos a deslizarem para o gênero narrativo; narrativas folhetinescas sucedâneas da literatura romanesca, enfim. Textos apoiados em maior ou menor grau nas imagens fotográficas; produzidos por jornalistas, literatos e exibidores individuais, mas, sobretudo, pela indústria cinematográfica, no intuito de fomentar o interesse do público pela produção discutida. A circulação de publicações atinentes ao cinematógrafo é quase contemporânea à introdução do divertimento no Brasil, afirma Hernani Heffner.⁴⁶⁰ Segundo ele, em 1898, vinha a lume *Animatógrafo*, revista de cinema que era distribuída gratuitamente pelo Salão de

⁴⁵⁸ CAVALCANTI, Alberto. **Filme e realidade**. São Paulo: Livraria Martins Editora S. A., 1953, p. 145.

⁴⁵⁹ MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. op. cit., p. 228-230.

⁴⁶⁰ HEFFNER, Hernani. Pequena história dos periódicos de cinema no Brasil. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro. Disponível em <<http://goo.gl/rYpDy8>>. Acesso: 17 set. 2013.

Novidades “Paris no Rio” e apresentava a programação da empresa. Em torno de 1905 saíam, no estrangeiro, as primeiras publicações noticiosas e comentadoras referentes ao tema (e não meramente informativas e divulgadoras): a norte-americana *Variety* e a francesa *Photo-Cine-Gazette*. Em solo nacional, o assunto era discutido em sessões de revistas de variedades como a *Fon-Fon*.⁴⁶¹

É efetivamente na *Fon-Fon* que se publica, na capital, a primeira sessão a tratar da cinematografia. Denominada “A Arte Cinematográfica”, divulgava a fotografia de uma cena de certo filme da casa Pathé e seu breve resumo.⁴⁶² O responsável pela sessão e o modo como ela articula seus sentidos são dignos de nota, uma vez que serão replicados, de maneira semelhante, na próxima década sobre a qual me debruço. No que toca à sua estrutura, a sessão dá primazia à imagem fotográfica, que invariavelmente alude a um momento culminante da ação. A seguir, em letras pequenas, o texto a explica: Num camarim do teatro, a jovem está em primeiro plano, nos braços do “novo apaixonado”; atrás, o “antigo amante”, que desejava roubá-la, é contido pela polícia. No centro do quarto humilde, o homem carrega o filho no colo enquanto é observado, de um lado e de outro, pela esposa e pela filha pequena: o marido vem de se salvar de uma acusação infundada de porte de moeda falsa; a esposa, das garras do amante, a quem teve de se entregar para dar de comer aos filhos – imagem e texto apontam para a harmonia familiar retomada. No aposento real, Margarida de Bourgogne, em posição de comando, ordena que o amante mate-lhe o pai; anos depois, sem saber, torna-se a amante e a assassina do filho cuja morte ela, no passado, encomendara.⁴⁶³

Os resumos desenham a ação em linhas gerais. As imagens constroem uma variante cinematográfica dos “quadros vivos” do teatro melodramático, expediente segundo o qual se fixavam as personagens na encenação à maneira da estatuária ou da pintura, sublinhando-se a mensagem transmitida pela cena.⁴⁶⁴ Os resumos das produções ocasionalmente aludem, de modo explícito, aos quadros que as compõem, renunciando ao leitor o que será apresentado na tela. “Ver uma fita cinematográfica

⁴⁶¹ Idem, *ibidem*.

⁴⁶² A primeira publicação data de 17 de julho de 1909. Cf. A ARTE Cinematográfica: Flor da Calçada. **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, 17 jul. 1909, ano 3, n. 29.

⁴⁶³ Conferir, respectivamente, A ARTE Cinematográfica: Flor da Calçada. **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, 17 jul. 1909, ano 3, n. 29; A Arte Cinematográfica: História de uma Nota Falsa. **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, 24 jul. 1909, ano 3, n. 30; A ARTE Cinematográfica: A Torre de Nesle. **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, 7 ago. 1909, ano 3, n. 32.

⁴⁶⁴ THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. op. cit., p. 37; PAVIS, Patrice (Ed.). **Dicionário de teatro**. op. cit., p. 315.

antes de ser exibida”⁴⁶⁵ é o que a *Fon-Fon* literalmente propõe. Vê-la segundo as coordenadas que a revista oferece. De acordo com Melo Souza, o financiador da sessão era Marc Ferrez, a quem cabia a importação/distribuição/exibição da Pathé na cidade.⁴⁶⁶ “A Arte Cinematográfica”, ao mesmo tempo em que funciona como propaganda da casa exibidora, ajuda o público a construir sentidos para o que vê.

A sessão abre uma vereda depois palmilhada com afincos por outros exemplares do gênero. Poucos anos mais tarde, caberá às revistas dedicadas ao assunto não apenas anunciar o espetáculo cinematográfico, mas impô-lo como arte e como narrativa consolidada. Obra modelar neste sentido é a revista *O Cinema*, que circula durante um trimestre a partir de dezembro de 1912.⁴⁶⁷ A assertiva de que o cinema também é uma “literatura”, publicada em seu primeiro número, dá caráter simbólico ao seu esforço de pensar seu objeto através da escrita. No âmbito do periódico, tal esforço se desdobra tanto em artigos que ensaiam uma reflexão cuidadosa sobre a nova arte – na esteira do que se produzia no exterior – quanto numa prosa literária de moldes melodramáticos cujo objetivo era, num só tempo, servir de propaganda aos filmes e ensinar o público a perceber como natural a estrutura artificiosa que os engendrava. Debruço-me sobre o duplo intento a partir de agora.

Estruturalmente, o formato do primeiro número sustenta-se, *grosso modo*, até o último: abre com um artigo a respeito de uma questão concernente ao cinematógrafo (a música, a mímica, o cenário, o som); publica a relação dos filmes apresentados nos principais cinematógrafos da capital – sobretudo o *Pathé*, o *Odeon* e a *Avenida* (administrados, desde meados do ano anterior, pela *Companhia Cinematográfica Brasileira*) – e curiosidades sobre o mundo das telas que dizem respeito aos bastidores das produções, à reação das plateias frente ao que via, às aplicações do cinema; resume meia dúzia de produções; reservando igualmente espaço à sessões de variedades: a publicação de poemas, piadas, dicas de moda e beleza direcionadas ao sexo feminino. A revista é o arauto brasileiro do recente jornalismo cinematográfico, lançando as bases às publicações congêneres. *Cena*

⁴⁶⁵ A ARTE Cinematográfica: Flor da Calçada. **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, 17 jul. 1909, ano 3, n. 29.

⁴⁶⁶ SOUZA, José Inácio Melo. **Imagens do passado**: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema. op. cit.

⁴⁶⁷ A coleção que a Biblioteca Nacional dispõe dela consta de 12 números, sendo o último publicado em 13 de março de 1913. Não se é possível saber a data exata da publicação do primeiro, uma vez que a revista começa a ser datada no n. 3 e, embora seja um semanário, nem sempre circula com essa exata frequência. Cf. O CINEMA: Jornal Oficial dos Cinematógrafos e Revista de Arte Cinematográfica. Rio de Janeiro, dez-1912 – mar. 1913.

Muda (1921) e *Cinearte* (1926) depois lhe seguirão os passos, investindo na interlocução com o público leitor e na veiculação de uma vasta gama de assuntos atinentes ao *medium*, notadamente os bastidores da indústria, resumos de filmes e fotografias das produções e dos artistas das telas.⁴⁶⁸ Embora abra também espaço para sessões dedicadas a assuntos variados (“Films d’art”, sessão de gracejos, passa a ser veiculada no n. 8 da revista; “Tanagra: modas e modelos”, voltada explicitamente ao público feminino, ganha suas páginas no n. 3⁴⁶⁹), o assunto que dá título à revista está em primeiro plano durante quase todo o espaço de tempo em que ela é veiculada. A agudeza com que se propõe a tratar do tema destaca-a do conjunto de revistas publicadas no período. Ao que tudo indica, ela é a primeira, no Brasil, a estabelecer, como projeto editorial, uma discussão estética sobre o *medium*.

“O cinematógrafo é também uma literatura”.⁴⁷⁰ A assertiva, inserida no artigo que introduz *O Cinema* ao público (“A cinematografia na arte literária”), será desenvolvida ao longo de toda a publicação. Neste primeiro texto, é enriquecida com referências certas a debates sobre a questão travados no estrangeiro. E. Kress, primeiro historiador do cinema francês a publicar uma história do cinematógrafo, é citado textualmente pela revista. A primeira da série de conferências proferidas pelo historiador no *Syndicat des Auteurs et Gens de Lettres* e impressas pela *Cinéma-Revue* do início de 1912⁴⁷¹ já era, na segunda metade de 1913, apropriada pela

⁴⁶⁸ Heffner menciona uma revista um pouco posterior a *O Cinema*: a *Revista Cinematográfica*, publicação de 26 números surgida em janeiro de 1913, financiada pela Companhia Cinematográfica Brasileira. Cf. HEFFNER, Hernani. Pequena história dos periódicos de cinema no Brasil. op. cit.

⁴⁶⁹ A revista voltava-se, sobretudo, ao público feminino, fato que explicita logo em seu segundo número, quando agradece ao apreço com que teria sido recebida pelos leitores, “com especialidade das lindas senhoritas que nos folhearam entre um meigo sorriso e um movimento refrigerante do perfumoso leque”. Cf. AOS LEITORES. *O Cinema*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, [5 jan. 1913].

⁴⁷⁰ A CINEMATOGRAFIA na arte literária. *O Cinema*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, [29 dez. 1912].

⁴⁷¹ No prefácio ao texto da primeira conferência, datado de fevereiro de 1912, Kress informa que o trabalho originava-se do esforço coletivo dos membros do *Syndicat des Auteurs et Gens de Lettres* de “perseguir e instituir um conhecimento novo” (1ère conférence) sobre o assunto, e postula a necessidade do esforço mútuo visando avanços na área. Kress faz um balanço da cinematografia que surpreende pela abrangência. Na conferência que abre a série, “L’historique du cinématographe”, estabelece cortes sincrônico e diacrônico em seu objeto, analisando num só tempo sua gênese (desde os dispositivos ópticos primitivos) e seu desenvolvimento contemporâneo ao redor do mundo (dedica-se, com igual cuidado, às escolas europeias de cinematografia e à americana, sublinhando a “audácia” com que a Vitagraph sacrificava o conjunto em prol dos primeiros planos, nas tomadas de “cenas da vida real”). No conjunto de conferências, embora Kress dê primazia às questões técnicas concernentes ao *medium* (a iluminação, o relevo, a escolha da câmera), desdobra a reflexão no intuito de relacioná-las às questões artísticas inerentes. O conceito de “teatro cinematográfico” é *leitmotiv* de seu trabalho. Kress toma o campo semântico teatral como ponto de partida. Sua argumentação busca desde logo apontar o que era próprio do cinema, para o qual um elemento técnico como a fotografia importava tanto quanto o jogo de cena (1ère conférence). A aproximação com o teatro serve a Kress igualmente para atribuir valor artístico ao cinema, daí a destacar a relevância do trabalho do roteirista, cujo conjunto criativo ele chama de “obra”: “digo obra porque suponho que ele se inspira de todos os recursos, de todas as necessidades de uma arte nova” (3ème conférence).

parisiense *La Revue Socialiste* – a publicação dá o nome e o endereço do “camarada Kress”, funcionário do setor da casa Gaumont responsável pela produção de filmes destinados às classes operárias.⁴⁷² *O Cinema* não compartilha do lastro ideológico, porém, refere-se explicitamente ao *Sindicato* e se concentra no debate estético proposto por Kress; prova da atualidade do periódico no que diz respeito à reflexão sobre o *medium* fomentada em seu país de origem.

A escolha de Kress como interlocutor deste primeiro artigo é, todavia, digna de nota. Assim como ele, o envolvimento da revista com o cinema não tange apenas o aspecto teórico. Como patenteia o subtítulo da publicação, *O Cinema* apresenta-se como o “Jornal oficial dos Cinematógrafos e Revista de Arte Cinematográfica”. A abrangência é relativizada tão logo se atenta para os artistas, filmes e salas de exibição publicizados. As casas produtoras europeias e seus artistas têm espaço preponderante na publicação e na programação das salas *Pathé*, *Odeon* e *Avenida*, as três cujos programas são publicados semanalmente pela revista (as francesas Gaumont, Pathé Frères e Éclair, a Dinamarquesa Nordisk, as italianas Savoia e Cines são constantemente referidas; as norte-americanas Vitagraph, Edison e Essanay, raramente mencionadas – do conjunto de produções por ela apresentadas no Rio de Janeiro e divulgadas em *O Cinema*, nos primeiros três meses de 1913, nenhuma aparenta ser nacional). Embora se autodenomine “Jornal Oficial dos Cinematógrafos”, quem administra *O Cinema* é provavelmente a mesma empresa que detém o monopólio do circuito exibidor das fitas em São Paulo e, em 1912, estende seus domínios ao Rio de Janeiro: a *Companhia Cinematográfica Brasileira*.⁴⁷³ A análise de sua defesa do cinematógrafo como um produto cultural relevante precisa também passar por esse crivo.

A relação completa das conferências proferidas por Kress em 1912, impressas em opúsculos, consta nas “Referências bibliográficas” desse estudo. Para o conjunto delas, impresso em dois volumes, conferir: KRESS, E. **Conférences sur la cinématographie**. Tomes I-II. Paris: Comptoir d’édition de “Cinéma-Revue” [circa 1913].

⁴⁷² MALON, Benoît; FOURNIÈRE, Eugène; THOMAS, Albert, A. **La Revue Socialiste** – syndicaliste et coopérative. Paris: Librairie Marcel Rivière & C. Tome LVIII, Juillet-December 1913, p. 274.

⁴⁷³ A *Companhia Cinematográfica Brasileira* formou, em torno de 1911, um oligopólio visando à distribuição de filmes. Ao adquirir várias salas de exibição cariocas, a Companhia motivou, por parte da imprensa, uma severa reação que dizia respeito ao seu suposto intento monopolizador. O jornal *Gazeta de Notícias* chegara, no calor dos acontecimentos, a questionar a empresa sobre seus planos, especialmente no que dizia respeito ao cinema nacional. A resposta viria através de atos: a Cia., já detentora de uma porção de salas em São Paulo, também adquiriria cinemas em Niterói, Belo Horizonte e Juiz de Fora. Para mais detalhes a respeito da Companhia, conferir ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro**. op. cit., p. 377-414 e SOUZA, José Inácio Melo. **Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema**. op. cit., p. 55-58. O levantamento dos filmes divulgados pela revista *O Cinema* é de minha autoria.

O viés de propaganda da revista resvala para o tom pedagógico que ela dá ao debate sobre o tema. Os artigos que abrem cada número se concentram em aspectos isolados da cinematografia – considerada desde logo como “arte”. As partes constituintes do espetáculo cinematográfico são fragmentadas e expostas aos olhos dos leitores com clareza: os textos dialogam entre si, remetendo-se às vezes explicitamente uns aos outros. Notícia, publicidade, descrição e comentário nela se entrelaçam. A crescente importância do cinematógrafo é relacionada, pela revista, ao valor artístico do *medium*. Mas, se *O Cinema* serve como propaganda, vendendo o divertimento a uma elite disposta a consumi-lo como brasão cultural, por outro lado não deixa de se impor como um ensaio reflexivo sobre o crescente valor estético dos objetos que analisa.

Num primeiro momento, a revista aproveita-se do arcabouço teórico da literatura para atribuir valor aos filmes. Naquele ano de 1913, diz ela, o cinematógrafo já havia vencido a sua infância – quando os “autores improvisados” ofereciam “cenas cômicas, rápidas, correrias, quedas, surpresas e pancada” ao público “pouco exigente”, que aplaudia “qualquer ação, por simples e infantil que fosse”.⁴⁷⁴ Passada a novidade do invento, seus criadores teriam de transformá-lo visando atrair o público. A revista percebe como a atenção do espectador voltara-se do dispositivo produtor/reprodutor de imagens para os elementos constituintes da história desenrolada no pano branco.

Dos films mais circunstanciados e dotados de cenários mais caprichados, passou-se à representação das grandes obras literárias e à eclosão de uma nova literatura, a literatura cinematográfica; que, ela também, tem suas regras próprias, seus processos especiais, sua técnica, apesar de obedecer, como toda a literatura dramática da qual faz parte, à estrita observação da psicologia humana.

Ontem, ao sair de uma sala de espetáculos, ouvia-se comentários sobre a extensão da fita, sobre a sua nitidez e talvez sobre a sua “mise-en-scène”; hoje comenta-se a obra e ela mesmo, a sua naturalidade, o jogo dos personagens. Exigimos talvez mais hoje do cinematógrafo do que do próprio teatro.⁴⁷⁵

O cinema é aqui analisado enquanto temática e enquanto técnica. Segundo o artigo, tornava-se necessário, num só tempo, a atenção ao componente humano por ele mobilizado e às especificidades de sua linguagem. O articulista toma como suas as palavras de E. Kress: “Senhores, escrevam realmente vossos libretos: o cinematógrafo é também uma literatura.”⁴⁷⁶ A relação que o artigo estabelece entre cinema e

⁴⁷⁴ A CINEMATOGRAFIA na arte literária. **O Cinema**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, [29 dez. 1912].

⁴⁷⁵ Idem, ibidem.

⁴⁷⁶ Idem.

literatura serve, em última instância, para aproximá-los em especial no que toca ao apuro técnico. Por isso, a insistência para que seus artífices atentem aos seus aspectos constituintes. A revista seguirá, desde o primeiro número, um movimento ambivalente: tocará na relação que o cinema estabelece com as demais artes para, em seguida, traçar as características que as diferem. Exemplar neste sentido é o modo como aborda a relação de seu objeto com o espetáculo teatral. A capa da revista é palco privilegiado para que se compreenda como isso se dá. O título, escrito em maiúsculas, é antecedido e sucedido por dois círculos, assemelhados a bobinas de cinematógrafo; dependurado num deles estão a lira e as máscaras teatrais da comédia e da tragédia. Ele encima a seguinte ilustração: em segundo plano há um palco cuja cortina semiaberta dá vista a um cenário; à esquerda, a partir do palco, há dois palhaços, um deles tocando surdo; em primeiro plano, à esquerda da página, uma mulher dirige à cena a objetiva de uma câmera cinematográfica; ao lado dela, na direita inferior da página, encontra-se a fotografia em preto-e-branco do artista homenageado da semana⁴⁷⁷. A estrutura se repete nos 12 números, alterando-se apenas a fotografia. Elementos do campo semântico do teatro e do cinema misturam-se. Porém, em destaque está o cinema, pois cabe à sua câmera captar o desempenho ao fundo.

Desde os primórdios da cinematografia, o teatro serviu-lhe de modelo. Além de lhe inspirar a temática, inspirou-lhe a fruição – que o digam os planos gerais, os quais tomavam a cena do ponto de vista do espectador teatral.⁴⁷⁸ Além disso, coube aos artistas teatrais elevar o *status* da *performance* cinematográfica – a presença ante as câmeras de uma Sarah Bernhardt, por exemplo, colaborou em muito para que as fitas deixassem de ser consideradas produções mambembes. Uma das questões centrais no debate sobre o cinematógrafo travado no Brasil, nas duas primeiras décadas do século XX, diz respeito a essa sua relação com os palcos; inúmeras vezes a imprensa aproximou-os para prejuízo de um ou outro. *O Cinema* executa ambos os movimentos. Ao divulgar os artistas cinematográficos, sublinha as companhias teatrais às quais eles estão atrelados. Porém, procura, na mesma medida, traçar uma linha que divida as artes. Exemplar é o artigo “Do teatro ao cinema”, que, embora sugira a supremacia (nem que seja apenas conceitual) do teatro sobre o cinema,

⁴⁷⁷ Conferir o volume anexo, p. 272.

⁴⁷⁸ XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

também procura ressaltar os motivos que fariam o artista teatral se beneficiar das telas:

Hoje, porém, não é mais o público que o cinema desvia do teatro, é o próprio palco, com os seus artistas, isto é, com os seus elementos de sucesso. (...)

Os capitais e as rendas fabulosas que possuem as grandes fábricas cinematográficas são hoje de respeitável importância, o que as tornam perigosos concorrentes.

Um artista ganha muito mais a gesticular diante da objetiva, durante o dia, do que a representar no palco, onde vai se cansar à noite.

Aliás, o cinema é teatro também e em nada pode prejudicar as qualidades dramáticas dos artistas. Pelo contrário, muitas vezes assistindo a seus próprios movimentos, um artista pode se observar a si mesmo no desempenho de tal papel, e corrigir-se de algum defeito notado. (...)

Artistas de nome feito, para os quais o palco de um teatro não é uma honra, fazem favor às empresas e, por conseguinte, impõem suas condições⁴⁷⁹.

No cinema, o artista teria a seu favor não apenas um menor dispêndio de energia como um maior retorno financeiro e até mesmo artístico. A revista é contemporânea à época de instauração do *star system*. Mesmo que ainda não se estenda às peculiaridades da indústria do estrelismo, percebe suas consequências mais diretas, como por exemplo, o rápido inflacionamento do salário dos artistas.⁴⁸⁰ Portanto, mesmo demonstrando se aproveitar da aproximação com a arte que o antecedeu – “o cinema é teatro também” – buscará se desvencilhar dela. Para isso, argumentará no sentido de diminuir a relevância de elementos típicos do teatro, como as convenções e a voz, como anteriormente fizera Decourcelle. Isso se delineia com clareza no artigo “O Cenário Cinematográfico”, publicado no n. 6 da revista.

Um dos grandes elementos de sucesso do cinematógrafo é, sem dúvida, os cenários escolhidos para a exibição dos films. A falta de palavra articulada, que poderíamos, em rigor, considerar defeito, já tentamos provar que é perfeitamente preenchida pela mímica; o cinematógrafo faz-nos conhecer os mais encantadores sítios, cenários que a natureza nos oferece e que, dificilmente, poderiam ser visitados.

As belezas naturais apresentadas nas fitas propriamente naturais dão-nos a ideia exata de estarmos em visita a essas pitorescas paragens; através do cinema, fazemos, muitas vezes, longa e instrutiva viagem. (...)

Os films que se desenvolvam em cenários verdadeiros, decorando as situações por meio de lindos sítios, escolhidos por artistas hábeis, são, indubitavelmente, uma das grandes superioridades do cinematógrafo relativamente ao teatro. As convenções do palco os cenários de papelão,

⁴⁷⁹ DO TEATRO ao cinema. **O Cinema**, Rio de Janeiro, n. 4, 20 jan. 1913.

⁴⁸⁰ Em 1912, o comico Max Linder ganharia, segundo a Revista *Careta*, a soma de um milhão de libras esterlinas para se manter como artista da Pathé Frères. Nada mal para um artista que três anos antes teria sido contratado pela casa por poucas libras: “Um milhão! O espírito abisma-se diante deste número. Porém, se se medir a força de difusão da Casa Pathé, e a voga assombrosa de Max Linder, a sua estrela, compreende-se logo, e por um pouco mais seríamos tentados a sorrir e dizer com uma careta: 1 milhão.” Cf. A GLÓRIA no cinematógrafo: apoteose de Max Linder. **Careta**, Rio de Janeiro, n. 225, 21 set. 1912.

sarrafos, só poderão ser hoje admitidas porque existe ainda uma tradicional tolerância.

A prova de que esse convencionalismo tende a desaparecer são as tentativas de representação ao ar livre já feitas por Maeterlinck no seu famoso castelo, onde teve execução *Macbeth* de Shakespeare (...).

O cinematógrafo compreendeu isso; as cenas que se desenrolam em lugares apropriados, certamente, despertam muito maior interesse. A reconstituição dos fatos nos próprios lugares em que eles se deram, são a mais segura maneira de fazê-los conhecidos. Transportar o espectador aos verdadeiros sítios em que os fatos da história foram verificados, é fazer viver essa mesma história, impressionando pela visão o que as páginas de um livro apenas conseguiram transmitir à imaginação.⁴⁸¹

O artigo é pródigo pelas questões que mobiliza. Ao preferir os cenários retirados da natureza em detrimento daqueles construídos a tinta e papel, dá os primeiros passos na defesa de um naturalismo que, cedo, cobrará também no que toca ao modo de representar dos artistas.⁴⁸² Distante das “convenções do teatro”, o cinematógrafo poderia, enfim, “transportar o espectador” ao lugar da ação, fazendo-o “viver essa mesma história”.⁴⁸³ Neste sentido, ele não era superior apenas ao teatro, mas também à literatura, já que oferecia à visão aquilo que o livro apenas poderia induzir por meio da imaginação. O cinema saciava não apenas a atração fetichista que as massas modernas tinham pela imagem como a ânsia das mesmas por realismo. Daí o fascínio que gerava a fotografia, produzida sem a interferência do artista; uma miniatura perfeita da realidade empírica.⁴⁸⁴ *O Cinema* já aludira à questão dois números antes, quando comparara seus objetos aos produzidos pela pintura:

Nos quadros, nas imagens, a guerra ainda pode conservar um caráter de beleza artística que a imaginação do artista faz sentir, faz vibrar, mas não convence. A verdadeira guerra com todo o seu cortejo de misérias e depredações só a compreendemos no cinematógrafo, que traduz na tela a realidade dos fatos, os verdadeiros horrores e malefícios daquela carnificina humana. E, se o seu emprego só conseguisse demonstrar essa luminosa verdade, ainda assim, muito mereceria da humanidade inteira, como elemento de concórdia entre os povos e verdadeiro fator da civilização.⁴⁸⁵

⁴⁸¹ OS CENÁRIOS cinematográficos. *O Cinema*, Rio de Janeiro, n. 6, 3 fev. 1913.

⁴⁸² A relação entre o naturalismo na representação e a identificação do espectador com as personagens é discutida por Edgar Morin e Ismail Xavier. Tratei a questão de modo algo detido no artigo em que analisei os filmes norte-americanos *Salome* (1923) e *Flesh and the Devil* (1926). Conferir, respectivamente, MORIN, Edgar. **As estrelas**: mito e sedução no cinema. op. cit.; XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**. op. cit e CARVALHO, Danielle Crepaldi. As mulheres fatais de Alla Nazimova e Greta Garbo, representação e realidade na recepção crítica brasileira de duas películas. **Todas as Musas**, São Paulo, ano 2, n. 2 (jan.–jun. 2011). p. 188-203. Disponível em <http://www.todasasmusas.org/04Danielle_Crepaldi.pdf>. Acesso: 3 jun. 2014.

⁴⁸³ OS CENÁRIOS cinematográficos. *O Cinema*, Rio de Janeiro, n. 6, 3 fev. 1913.

⁴⁸⁴ André Bazin discute a sensação de objetividade propiciada pela fotografia no artigo clássico cuja referência segue: BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. op. cit., p. 121-128.

⁴⁸⁵ PELOS cinematógrafos. *O Cinema*, Rio de Janeiro, n. 4, 20 jan. 1913.

As cruezas da guerra apenas poderiam ser reproduzidas em toda a sua realidade pelo cinematógrafo: na pintura, a presença do artista era demasiadamente sentida – corria o risco de se conferir beleza à desgraça. A crença inconsciente do espectador na objetividade da imagem; seu envolvimento com a história contada pela tela. *O Cinema* constrói um discurso sofisticado sobre o cinematógrafo na tentativa de atribuir valor ao seu produto e, em última instância, comercializá-lo. Podem-se compreender, também por esse viés, as referências da revista ao papel educativo do cinematógrafo. Vejamo-las:

“Num cinema da rue de la Gaité, um turco chamado Yussif, assistindo à cena da guerra dos Balcans, em que os búlgaros perseguiam turcos, levantou-se indignado, tirou um sapato e jogou-o à tela. Cessou instantaneamente o espetáculo e o herói gritou: ‘Vitória! Vitória!’. De fato era a primeira vitória turca. Foi levado à delegacia o infeliz patriota. É, pois, interessante registrar como o cinematógrafo inspira também heroísmo barato aos mais pacíficos.”⁴⁸⁶

“Um número elevado de alunos de um colégio em Lancashire foram assistir a uma sessão cinematográfica em que se apresentava um drama de Walter Scott.

Este *film* deixou uma impressão tão favorável aos alunos que ficou decidido, organizar-se semanalmente uma sessão especial de educação. (...)”⁴⁸⁷

“Um dos professores do Instituto de Havard, em Boston, serviu-se da cinematografia em uma de suas conferências sobre a psicologia.”⁴⁸⁸

“Aparelho completo GAUMONT, séries ESCOLAR e profissionais, films instrutivos e científicos.”⁴⁸⁹

O cinematógrafo passava a ser considerado, dentro ou fora da sala de aula, um poderoso instrumento de educação do povo – papel até então atribuído ao teatro. Daí a comemoração da revista ao patriotismo deflagrado pelas telas, a utilidade que ela vê em se adaptar ao *écran* as obras literárias importantes e o papel relevante que o cinematógrafo desempenharia nas salas de aula – o anúncio de venda do aparelho Gaumont sublinha o fato. Para que as telas desenvolvam tal aspecto educativo, a revista atribui-se a si papel preponderante. O claro viés pedagógico de seus artigos respinga nos resumos que publica das produções exibidas pelas salas. Cada número da revista anuncia cerca de 40 filmes em cartaz durante a semana, resumindo em torno de cinco. Tais resumos nomeiam personagens e apresentam, com riqueza de detalhes, os episódios das fitas, não raro estendendo-se a julgamentos de valor sobre os acontecimentos encenados.

⁴⁸⁶ VARIEDADES. *O Cinema*, Rio de Janeiro, n. 3, 12 jan. 1913.

⁴⁸⁷ VARIEDADES. *O Cinema*, Rio de Janeiro, n. 4, 20 jan. 1913.

⁴⁸⁸ O CINEMA. Rio de Janeiro, n. 8, 17 fev. 1913.

⁴⁸⁹ Os artigos foram publicados nos seguintes números da revista: 1º - n. 3, 2º e 3º - n. 4, 4º - n. 8. Cf. VARIEDADES. *O Cinema*, op. cit., n. 3, 12 jan. 1913; VARIEDADES. *O Cinema*, op. cit., n. 4, 20 jan. 1913; O CINEMA. op. cit., n. 8, 17 fev. 1913.

Como procurei demonstrar, a publicação de resumos dos filmes não era uma novidade na imprensa da época. A partir dos artigos de *O Cinema*, pretendo refletir sobre o papel que esses textos tiveram no estabelecimento de um modo de fruição do espetáculo cinematográfico. O periódico dedica espaço de destaque à apresentação dos aspectos constituintes do cinema, logo de saída considerado como uma arte com características próprias, distante da linguagem dos palcos, da qual a princípio se aproximaria. Os argumentos que engendra sobre o papel do cenário e da mímica no-lo comprovam. Vejamos, abaixo, excertos de artigos nos quais este último aspecto é discutido:

os atores que atualmente deixam o palco para se dedicarem, quase que exclusivamente, às fábricas de films, dispõem de tal jogo fisionômico que a palavra é suprida por um olhar ou por um gesto.

Eis porque a palavra, insubstituível nas representações teatrais, pode ser dispensada na cinematografia; os grandes atores modernos passam a ser hoje os grandes sugestionadores do cinema; a mímica e a fisionomia suprem a contento geral a voiz d'or das Sarahs, a linha e a beleza das atuais atrizes do Cinematógrafo fazem esquecer o doce e suave timbre de uma voz feminina.⁴⁹⁰

É imenso o serviço prestado à psicologia e à fisiologia humana pela arte cinematográfica. Na tela a arte de se exprimir é mais difícil do que no palco, porque a palavra não vem explicar, ajudar, ou, às vezes, corrigir o gesto; na tela todos os movimentos devem ser estudados com a máxima atenção, o menor engano pode desnortear o espectador. Reduzindo à estrita necessidade as explicações dadas, por escrito, entre os quadros, a fim de não cansar o público, é necessário que, depois desta rápida exposição, a ação se desenvolva com naturalidade. É um erro dar um resumo circunstanciado do que vai acontecer; é suficiente indicar as situações novas, os incidentes: literatura demasiada perturba a ação e prejudica a fita.⁴⁹¹

A revista debate questões de extrema pertinência para o cinema da época: sua defesa de uma representação que coloque em primeiro plano a mímica e, no entanto, seja naturalista; o apuro que cobra dos gestos dos artistas para que as produções prescindam de letreiros explicativos e longos – letreiros que resvalariam para a arte literária, da qual o cinema deveria se distanciar para subsistir como objeto artístico autônomo. As restrições que o periódico aponta ao excesso de “literatura” nas fitas repercute uma afirmação publicada em seu primeiro número: “No cinematógrafo tudo é ação.”⁴⁹² Deve-se atentar para o quanto esse intuito de escoimar os filmes de tudo o que lhes interrompe o ritmo não procurava escamotear as convenções da cinematografia e defender a pretensa naturalidade de sua linguagem – pureza da qual estaria destituído o teatro, com seus apartes, a divisão artificial de seus quadros e

⁴⁹⁰ A MÍMICA do cinematógrafo. *O Cinema*, Rio de Janeiro, n. 5, 27 jan. 1913.

⁴⁹¹ A TELA e a mímica. *O Cinema*, Rio de Janeiro, n. 12, 17 mar. 1913.

⁴⁹² A CINEMATOGRAFIA na arte literária. *O Cinema*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, [29 dez. 1912].

seus cenários de papelão. Questão não menos pertinente diz respeito ao papel das revistas cinematográficas no referido quadro. A detalhada apresentação dos enredos dos filmes parecia demonstrar que os sentidos criados pela linguagem silente dos artistas das telas eram menos claros do que a revista procurava afirmar – daí a tentativa de se cercear os múltiplos sentidos das obras em direção a uma única interpretação.

Tomo como objeto de análise a fita *Ciúme Trágico* – uma das poucas da época, resenhadas pela revista, que sobreviveram ao tempo – em diálogo com seu resumo, publicado no n. 7 de *O Cinema*.⁴⁹³ O filme é um melodrama: um conjunto de mal-entendidos leva o marido a desconfiar da fidelidade da mulher com quem recentemente se casara; para se vingar, o homem causa um defeito no coche que a levaria à cidade, apenas mudando de ideia quando descobre intacta a honra da esposa. O resumo detém-se em cada detalhe da mímica naturalista das personagens, atribuindo sentido aos gestos mais imperceptíveis. Por exemplo: um breve olhar do protagonista, que se sucede à partida da mulher, é traduzido pela revista por “o marquês ainda faz um movimento para retê-la, mas propositalmente aguça o seu ciúme rememorando as infidelidades da sua mulher e então deixando-a ao seu destino”⁴⁹⁴; sua expressão de espanto frente à observação do carro destruído é referida como “Supõe Suzanna perdida e quer morrer com ela”; o desenlace da história motiva, por parte da revista, a seguinte conclusão moralista, inexistente no filme: “Suzanna restabelece-se dos seus ferimentos, e tão triste e terrível drama, ignorado de todos, constituiu uma lição exemplar para o ciumento marido.”⁴⁹⁵

O periódico detalha até mesmo as cenas nas quais a decupagem e os intertítulos constroem um sentido claro. Exemplo é a sequência em que o homem atiará o cavalo que leva a esposa: Um plano de conjunto mostra-o de frente, inspecionando o animal. Ele afasta o cocheiro, olha para os lados e aproxima-se do bicho. Um primeiro plano, tomado a partir do dorso do cavalo, registra o homem averiguando a cabeça do animal. Um intertítulo interrompe a cena e apresenta o que virá a seguir: “La mèche de son briquet sous la têtère du cheval, matérialise l’affreux

⁴⁹³ ERREUR Tragique (Ciúme Trágico). Direção: Louis Feuillade. Produção: Gaumont. Intérpretes: René Navarre; Suzanne Grandais; Ernest Bourbon e outros. Roteiro: Louis Feuillade. França: Gaumont, 1913. In: **Gaumont: Le Cinéma Premier** (1897-1913) – Vol. I: Alice Guy; Louis Feuillade; Léonce Perret. Gaumont, 2008. DVD Louis Feuillade I.

⁴⁹⁴ FILMES novos: Ciúme Trágico. **O Cinema**, Rio de Janeiro, n. 7, 10 fev. 1913.

⁴⁹⁵ Idem, ibidem.

attentat médité.”⁴⁹⁶ Ao texto, se segue um novo plano de conjunto do homem inspecionando o cavalo de frente e, em seguida, um primeiro plano, a partir do mesmo ângulo, do homem colocando a mecha do isqueiro na testa do animal. Assim *O Cinema* descreve a sequência: “A carruagem está pronta à espera de Suzanna; o marquês aproxima-se e com um pretexto qualquer faz o cocheiro retirar-se. Então só, amarra um pedaço da mecha do seu isqueiro na cabeça do cavalo mais fioso./ O cocheiro volta e a marquesa embarca. O marquês fingindo examinar a parelha encosta a brasa do seu charuto na mecha.”⁴⁹⁷

Refiro-me a uma clareza que pode, no entanto, ser fruto de meu distanciamento temporal. Naquele ano de 1913, os espectadores tinham pouca experiência em acompanhar as fitas mais longas e decupadas, e com intertítulos. As revistas cinematográficas ocupariam papel de destaque na educação do público frequentador das salas, contribuindo para a construção de sentido das produções apresentadas nas telas. O próprio *Ciúme Trágico* metaforiza, aliás, a dubiedade inerente à imagem e sua necessidade de controle. A mola propulsora da desconfiança do marido é o conteúdo de um filme que ele vê quando vaga a esmo por Paris. No escuro do cinematógrafo, o *slapstick* “Onésime Vagabond” ganha contornos dramáticos, aos olhos do protagonista, quando ele flagra sua esposa caminhando na rua enlaçada a um homem desconhecido – o casal fora acidentalmente captado pela câmera que rodava a fita. Rápido ele a reconhece, mas resolve comprar a fita e examinar os fotogramas em casa: “Sem dúvida, a objetiva cinematográfica surpreendeu um ato culposos da marquesa.”⁴⁹⁸, patenteia o intertítulo. O homem era, todavia, irmão da moça – só depois o marido ciumento descobrirá o fato. Prova de que a câmera cinematográfica não é assim tão *objetiva*, daí a necessidade de discursos que circunscrevam seus sentidos.

Tom Gunning analisa *Ciúme Trágico* no que toca à reflexão que o filme faz emergir sobre o uso das imagens para fins criminológicos, procedimento corriqueiro à época.⁴⁹⁹ Ele pondera que a obra patenteia a necessidade de se interpretar com propriedade uma evidência fotográfica, ao mesmo tempo em que aponta para a

⁴⁹⁶ “A mecha de seu isqueiro sob o arreio do cavalo materializa o monstruoso atentado planejado.” Cf. ERREUR Tragique (*Ciúme Trágico*). op. cit.

⁴⁹⁷ FILMES novos: *Ciúme Trágico*. **O Cinema**, Rio de Janeiro, n. 7, 10 fev. 1913.

⁴⁹⁸ “Plus de doute, l’objectif cinématographique a surpris une faute de la marquise”. Cf. ERREUR Tragique (*Ciúme Trágico*). op. cit.

⁴⁹⁹ GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. op. cit., p. 59-61.

facilidade com que fotografias poderiam ser utilizadas inapropriadamente num cenário de culpa. Constatação pertinente que, no entanto, não esgota o filme. Prefiro tomá-lo especialmente no que toca ao seu papel metadiscursivo. O filme é peça chave para o esforço que enceto aqui, de analisar as revistas de cinema no que toca ao seu intento de forjar uma produção escrita que orientasse a interpretação das obras visando à naturalização de sua estrutura. *Ciúme Trágico* demonstra que mesmo os filmes cooperavam para tal esforço. Correm nele dois filmes paralelos: o drama do jovem casal e a comédia-pastelão protagonizada por Onésime. Duas diegeses. Uma, no entanto, subsumida à outra, a se desenhar claramente ficção para consolidar o suposto “realismo” daquela que a abriga.

“Onésime” é efetivamente uma personagem cinematográfica. Trata-se do herói ingenuamente transgressor representado por Ernest Bourbon, protagonista de uma série também da Gaumont, contemporânea de *Ciúme Trágico*.⁵⁰⁰ A película de Feuillade reproduz a *mise-en-scène* dos episódios envolvendo Onésime: a personagem é surpreendida pela polícia enquanto dorme num banco público; depois de acordada, agride as autoridades, como lhe é de costume fazer. Como é comum nos filmes de Bourbon, repleto de externas, uma tomada do parque onde se dá a ação capta os passantes – entre eles, Suzanna, nos braços do irmão. *Ciúme trágico* estrutura sua ação a partir da decomposição de *Onésime Vagabond*. O marido enciumado interrompe a continuidade da história em que aparece sua esposa e o suposto amante, reduzindo-a à sua materialidade: ao rolo que compra da Gaumont e, a seguir, aos fotogramas nos quais ela aparece – observados detidamente com uma lupa. Para o filme de Feuillade existir, o tipo de sucesso criado por Bourbon é legado ao papel de coadjuvante. A protagonista da ação é Suzanna, figurante inopinada na comédia de Onésime.

O desfecho de *Ciúme Trágico* faz emergir o que havia de fantasioso na interpretação do marido e, por conseguinte, acena para o próprio caráter ficcional de *Onésime Vagabond*. Feuillade enceta, no filme, um jogo de explicitação e escamoteamento das convenções que engendravam as produções cinematográficas. O movimento, empreendido não muito depois de forma potencializada por Hollywood

⁵⁰⁰ Ernest Bourbon incorporou a personagem de Onésime em cerca de sessenta filmes rodados pela Gaumont entre 1912 e 1914, dirigidos por Jean Durand. Cito alguns, rodados no ano de *Ciúme Trágico*, os quais leitor poderá conferir na coleção de DVDs cuja referência também se segue: *Onésime a un duel à l'américaine*; *Onésime et le nourisson*; *Onésime aux enfers*; *Onésime horloger*; *Onésime contre Onésime*; *Onésime et l'étudiante*. Cf. JEAN DURANT: *Entre la piste du cirque et celle de l'ouest (1911-1914)*. In: **Gaumont**: *Le Cinéma Premier (1907 – 1916)* – Vol. 2 : Emile Cohl, Jean Durant, L'Ecole des Buttes Chaumont. França: Gaumont, 2009. DVD Jean Durant 1.

– como se verá no último capítulo – comparece, neste filme, numa tentativa de forjar o suposto realismo fundante da obra através da sobreposição de camadas de irreabilidade. Coloca-se pedagogicamente em cena o aparato de produção das fitas porque, desde o princípio, o cinematógrafo titilou o público a conhecer a estrutura que permitia a concepção de seus prodígios – esforço, aliás, mimetizado logo na capa da revista *O Cinema*, pela ilustração que representa uma câmera a registrar a ação desenrolada no palco. A estratégia – vendável, reproduzida em artigos que se propunham a desvendar os bastidores do *medium*⁵⁰¹ – convivia com a necessidade da indústria de afirmar a “naturalidade” do que produzia, em detrimento da linguagem explicitamente codificada do teatro. Um filme como *Ciúme trágico* responde a este duplo e aparentemente contraditório intento ao tecer duas tramas em paralelo: uma claramente ficcional; manipulada, torcida, desnudada aos olhos da audiência pelas mãos de outra, a qual intentava encobrir sua estrutura para se impor como narrativa fluida. Esforço que a revista *O Cinema* empreendeu de modo análogo em letra de forma, como se buscou demonstrar.

O filme e a revista fazem emergir o mundo ficcional cifrado e coeso que a indústria do cinema principiava a esculpir; mundo cuja concepção se concluiria de forma contumaz no erguimento físico e simbólico da “capital dos sonhos” norte-americana, não muito tempo mais tarde. Ler a história antes de vê-la na tela é o que propõe o jornal *A Noite* (1916) ao veicular os folhetins de *Mistérios de Nova York* dias antes da exibição, nos cinemas, dos episódios correspondentes da série⁵⁰²: “o *film* é a ilustração animada do romance e este é a explicação necessária do *film*”.⁵⁰³ A folha

⁵⁰¹ Exemplo é o artigo de A. Leal publicado na *Ilustração Brasileira* em fins de 1911. Emoldurado por um rolo esticado de filme, que dá a ver uma sucessão de fotogramas, o texto se propõe ao desvendamento dos “*trucs*” armados pela fantasia dos operadores e dos fabricantes para dar tratos ao miolo e aguçar a curiosidade da clientela”. Embora se apresente como o primeiro de uma série que acaba por não se concretizar, já expõe informações sobre a natureza da imagem (“Como se obtém o movimento?”) – reverberadas, nos anos seguintes, tanto pela *Ilustração* quanto por publicações congêneres (*Seleta*, *Careta*, *Cena Muda*). Para o artigo de Leal, cf. A. LEAL. Cinematografia. **A Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, 16 dez. 1911, 3º ano, n. 62, p. 216.

⁵⁰² Os *Mistérios de Nova York* (*The Exploits of Elaine*, Pathé, 1914) foi publicado no jornal carioca *A Noite*, em forma de folhetim, de 9 de março a 2 de agosto 1916 – à maneira como ocorrera nos Estados Unidos, onde um acordo entre a Pathé e o conglomerado de William Randolph Hearst tornou possível a publicação de versões em prosa dos episódios da série antes de estreia nas telas. No Rio de Janeiro, cada bloco de folhetins (149 no total) corresponderia a um episódio do filme, a ser exibido nos cinemas Pathé e Ideal terminada a publicação dos textos correspondentes. Aos folhetins seguiram-se os fascículos, publicados pela Empresa de Romances Populares, e em seguida a edição do romance completo (1917). Cf. OS MISTÉRIOS de Nova York. **A Noite**. Rio de Janeiro, 9 mar. 1916, p. 4; KING, Rob. Movies and Cultural Hierarchy. In: KEIL, Charlie e SINGER, Ben (Orgs.). **American Cinema of the 1910s: themes and variations**. op. cit., p. 125; A NOVA edição de um romance popular. **A Noite**. Rio de Janeiro, 22 fev. 1917, p. 2.

⁵⁰³ O ROMANCE-CINEMA “Os mistérios de Nova York”. **A Noite**, Rio de Janeiro, 8 mar. 1916, p. 1.

carioca acena para o hibridismo do filme que anunciava, um “romance-cinema”.⁵⁰⁴ No entanto, o intercâmbio de texto e imagem não esconde de quem é a primazia. Antes, em 1914, já dizia João do Rio que cinema e fotografia teriam afastado “para um plano muito inferior”⁵⁰⁵ a reportagem. Como se portará este cronista diante de uma literatura que se supõe cada vez mais reduzida à explanação da imagem, numa época de intensificada penetração do cinema na sociedade? Ensaio, a seguir, uma leitura da crônica de Paulo Barreto que procure estabelecer os artifícios dos quais o escritor lança mão para forjar espaços de inserção no meio letrado e, assim, dar andamento à sua obra.

4.3. A encenação no cinema e além: João do Rio desfila suas máscaras literárias

É curioso que Paulo Barreto tenha silenciado sobre o cinematógrafo justamente na época em que ele se transformava numa realidade incontornável no dia-a-dia das grandes cidades. Após o volume *Cinematógrafo*, o escritor apenas voltará a tomar o aparelho como tema num par de crônicas do volume *Os dias passam...*, (1912)⁵⁰⁶, ambas escritas nos meses subsequentes à primeira exibição dos

⁵⁰⁴ Idem, *ibidem*.

⁵⁰⁵ JOÃO DO RIO (pseud. de Paulo Barreto). Crônica. **A Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, 1 out. 1914, 6º ano, n. 129, p. 356.

⁵⁰⁶ JOÃO DO RIO. **Os dias passam...** Porto: Chardron, de Lello e Irmãos, 1912. O volume é composto de crônicas publicadas na imprensa de 1904 a 1912, em *A Notícia* e – especialmente – na *Gazeta de Notícias*. Exceto por “Os fornos de iluminação”, assinado por X. de J., e pelos folhetins da série “Cinematógrafo”, de Joe, todas as demais crônicas foram assinadas por “João do Rio”. Apresento a seguir a relação das partes de *Os dias passam...*, com as crônicas que as compõem, acompanhadas de referência sobre a publicação em jornal:

O que ensinam os dias...: “O que ensinam os dias...” (*Gazeta de Notícias*, 2 ago. 1909).

Dias de fantasia: “O avesso da vida” (*A Notícia*, 12 jun. 1910); “O leão do Mercado” (*A Notícia*, 8 ago. 1909); “O presidente ideal” (*A Notícia*, 18 jul. 1909); “Chegada de um estrangeiro ao Rio” (não localizado em jornal); “As palavras do elefante amestrado” (*A Notícia*, 26 jun. 1910); “As delícias do poder” (*A Notícia*, 14-15 ago. 1909); “Entrevista” (*A Notícia*, 16 abr. 1908); “A correspondência de Plínio, o Jovem” (não localizado em jornal); “A Grande Letra” (*Gazeta de Notícias*, 24 mai. 1907); “A reportagem de S. Pedro” (*A Notícia*, 7 nov. 1909).

Dias de milagre: “O Jubileu de Congonhas – A caminho” (*Gazeta de Notícias*, 15 set. 1907); “Da estação ao Santuário” (*Gazeta de Notícias*, 16 set. 1907); “Os 7 passos” (*Gazeta de Notícias*, 18 set. 1907); “Milagres e promessas” (*Gazeta de Notícias*, 19 set. 1907); “Os mendigos” (*Gazeta de Notícias*, 22 set. 1907); “A feira” (*Gazeta de Notícias*, 23 set. 1907) – folhetins da série “Para o milagre! O jubileu de Congonhas).

Dias de burla: “Os Exploradores do Espiritismo” (*Gazeta de Notícias*, 6 jan. 1908; 8 jan. 1908; 11 jan. 1908; 12 jan. 1908; 13 jan. 1908; 15 jan. 1908; 18 jan. 1908; 20 jan. 1908; 22 jan. 1908; 25 jan. 1908; 27 jan. 1908; 30 jan. 1908; 10 fev. 1908; 13 fev. 1908) – folhetins da série “O balanço do milagre/ O falso espiritismo”.

filmes de arte: “A revolução dos *Films*”, já tratada aqui, e “As delícias do poder”.⁵⁰⁷ O livro divide-se em cinco partes. Os textos em questão ocupam respectivamente a quinta (“Dias de Observação”) e a segunda (“Dias de Fantasia”). A segunda parte compõe-se de reportagens e entrevistas fictícias publicadas, sobretudo, em *A Notícia*. Entre elas estão a conferência às avessas proferida pelo Dr. Pantaleão; as entrevistas com Jesus Cristo, recém-chegado à capital, e com um elefante de *music-hall*; a apresentação, em forma de cenas teatrais, do extrato de uma reunião com um modelo de presidente, e do conjunto de visitantes que prestigia o recém-nomeado ministro em seu primeiro dia de trabalho. Já a quinta parte apresenta histórias com traços ficcionais menos claros, colhidas, como aponta o título, da “observação” do dia-a-dia carioca: o costume dos cariocas de se dependurar às janelas, o funcionamento de uma fábrica de gás, os filmes apresentados pelos cinematógrafos e seus frequentadores, o perfil da rede hoteleira carioca; o que não impede o cronista de ajuntar ao conjunto sua sátira à traição no âmbito da política (O dia de Judas Iskariotes) ou sua entrevista fictícia com uma detetive particular americana (A opinião de Miss Boston).

Os dias passam... reproduz estrutura semelhante a *Cinematógrafo*: Apresenta artigos produzidos durante um longo período de tempo (de 1904 a 1912). Toma por título a denominação de uma série cronística publicada em jornal (na *Gazeta de Notícias* a partir de 1911, ainda que, neste caso, o cronista não aproveite nenhuma das crônicas lá constantes). Organiza o material num todo orgânico, para o que cooperam os textos que abrem e fecham o volume. No de abertura, “O que ensinam os dias”, o cronista acena para o modo harmônico como se organizam os dias, os quais ele veste de características humanas do mesmo modo como fizera na crônica que fechava *Cinematógrafo*: “Nós dizemos: O dia 23 com seu fato cor de cinza; ou: com a sua casaca branca o dia 11.”⁵⁰⁸ Antropomorfizados, os dias influenciam diretamente no

Dias de observação: “A opinião de Miss Boston” (*A Notícia*, 10 jul. 1910); “O dia de Judas Iskariotes” (*A Notícia*, 26 dez. 1909), “O Secreto amador” (*A Notícia*, 5 jun. 1910); “Gente às janelas” (*Cinematógrafo*, *Gazeta de Notícias*, 7 nov. 1909; *A Notícia*, 19 jun. 1910; *Gazeta de Notícias*, 30 jun. 1912); “A revolução dos *Films*” (*Gazeta de Notícias*, 10 abr. 1909); “Como se faz o gás” (*Gazeta de Notícias*, 7 ago. 1904); “Reflexões importantes” (não localizado em jornal); “Os grandes Hotéis” (*Gazeta de Notícias*, 7 mar. 1910); “A aparência da riqueza” (*Gazeta de Notícias*, 26 mar. 1910); “Para passar o verão” (*Gazeta de Notícias*, 13 out. 1912); “Fardas” (*Gazeta de Notícias*, 23 jun. 1912).

O Fim do Ano: *O Fim do Ano* (*Cinematógrafo*, *Gazeta de Notícias*, 2 jan. 1910).

Cf. RODRIGUES, João Carlos. **João do Rio**: Catálogo Bibliográfico. op. cit.

⁵⁰⁷ Cf. JOÃO DO RIO. **Os dias passam...** op. cit., p. 67-74, 351-359 e JOÃO DO RIO (pseud. de Paulo Barreto). *A revolução dos Films*, **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 10 abr. 1909, p. 1.; JOÃO DO RIO (pseud. de Paulo Barreto). *As delícias do poder*: Film d’arte que também se pode denominar: a primeira noite deu um ministro. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 14-15 ago. 1909, p. 3.

⁵⁰⁸ JOÃO DO RIO. **Os dias passam...** op. cit., p. 18.

agir humano: “Conhecem-se as almas e obedece o homem às impulsões do dia.”⁵⁰⁹ – justifica-se aí a divisão à qual submete a obra. No final (“Fim do ano”), à maneira de “Pressa de Acabar”, retoma-se o “vertiginoso desejo de apressar o tempo”⁵¹⁰ inerente ao homem, febre comunicada aos elementos e às máquinas, materializada na festa da passagem de ano, a qual seres e coisas celebram em uníssono: “um grito único feito de milhares, de mil rumores e gritos, toques de corneta, toques de tambor, buzinar de automóveis, bandas de música, fonógrafos, pianos, orquestras, vozes, risos, o pandemônio.”⁵¹¹ A escrita se apresenta como forma de reter o mundo que avança refém do relógio. “L’univers m’embarrassasse, et je ne puis songer/ Que cette horloge existe et n’ait pas d’horloger”.⁵¹² O dístico, que no *Cândido* de Voltaire se refere à lei de causas e consequências segundo a qual a natureza é regida, é torcido para servir ao cronista como forma de comprovar que a moção do mundo se deve a um expediente mecânico. Não existe, portanto, um Deus – elemento dado logo na epígrafe do livro de João do Rio, no uso de um aforismo de *Aurora*, obra iconoclasta de Nietzsche; as tristezas e as alegrias do homem são engendradas por uma mesma causa: a ilusão – elemento chave do cinematógrafo, sobre o qual o cronista discorrera cabalmente em “A Revolução do *film*”, texto inserido neste volume.

O vocábulo “ilusão”, que, como vimos, comparece repetidas vezes nos textos de João do Rio produzidos à época, cobre um largo escopo semântico: confusão do falso com o verdadeiro, da aparência com a realidade, logro, fantasia da imaginação, sonho. E é à ilusão, em grande medida, que o cronista recorre para organizar *Os dias passam...*, seja de modo claro, seja sub-repticiamente: a “fantasia” que surge, mesmo no título de uma das sessões, escamoteia-se noutra como “Dias de Observação”, dedicada, em teoria, a expor resultados oriundos das observações do cronista sobre a cidade. O âmbito da crônica, refundado neste volume, serve em boa medida como espaço de invenção. A criação de personagens – por uma reportagem que declina da objetividade e pede apoio à ficção –, serve como contraparte da criação de toda uma cidade feita de aparências, esculpida na superfície à moda das cidades civilizadas europeias.

Mimese que não deixa de receber orquestração crítica. A crônica que se segue à introdução do livro é pródiga neste sentido. Denominada “Averso da vida”, encena a

⁵⁰⁹ Idem, *ibidem*.

⁵¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 417.

⁵¹¹ Idem, *ibidem*, p. 421.

⁵¹² Idem, *ibidem*, p. 417.

conferência homônima de um fictício Dr. Pantaleão, jornalista da capital. O homem toma a palavra seguindo a *mise-en-scène* da “Conferência”, gênero em moda na cidade: cumprimenta com vênica o público, apresenta o título de sua fala, delimita seu objeto de análise, após o que principia a volver uma visada cáustica ao jornal – tema de sua fala. Sua descrição do dia-a-dia das redações receberia, por certo, a anuência do Isaías Caminha das *Recordações do Escrivão*⁵¹³, seu contemporâneo: as injúrias anônimas dirigidas ao jornal por cidadãos supostamente honestos, os beija-mãos, as notícias redigidas pelos próprios beneficiados...

Sentado pois na cadeira de platonista de jornal, tem-se como o cinematógrafo do avesso da vida, o outro lado do que o jornal dá noutro dia. O notável economista vem conversar no gabinete reservado, a distinta e eminente cantora está sem vintém e levou beijos de vários redatores, as companhias teatrais são sempre boas com pedidos aflitos e desesperados dos empresários; os discursos dos deputados são preciosos quando eles amigos da casa vêm em pessoa emendar os resumos.⁵¹⁴

À medida que o homem desfere as verrinas, as parcelas da plateia às quais ele indiretamente se refere reagem fortemente: “A multidão faz um oh! prolongado, ninguém sabe se de admiração, se achando a pilhéria forte.”; “Duas senhoras levantam-se”; “Um cavalheiro boceja, levanta-se e sai com insolência.”; “Um juiz levanta-se indignado.”; “Alguns senhores amigos tosem. Nada de alusões políticas – quer dizer a tosse.”⁵¹⁵ A indignação geral transforma-se em hilaridade conforme o jornalista vai se tornando alterado pela bebida que lhe servem à guisa de água. Sua peroração é proferida entre explosões de risos da assistência. À saída, o público já encontra disponível o jornal com a notícia da apresentação: “O nosso prezado colega Pantaleão fez hoje uma deliciosa conferência sobre o Averso da Vida. Esteve cintilante. A plateia muita vez o aplaudiu com calor. Quanta filosofia naquela ironia!...”⁵¹⁶.

Prova incontestável de que o conferencista tinha razão era aquela nota distribuída na esteira imediata do acontecimento, redigida *a priori* – nota que delimita a interpretação sobre suas palavras tanto quanto a bebida anteriormente o fizera. O jornal circunscreve-lhe a fala no *éthos* de ironista, arma do dândi à moda na época. Os ouvintes, a princípio oscilantes entre tomar a sinceridade do homem a sério ou suporem-na pilhéria, aquietam-se tão logo o têm ébrio diante de si – portanto,

⁵¹³ Lima Barreto fez publicar a obra supracitada um ano antes da primeira publicação desta crônica de João do Rio. Cf. LIMA BARRETO. **Recordações do escrivão Isaías Caminha**. Lisboa: Editora de A. M. Teixeira, 1909.

⁵¹⁴ Cf. JOÃO DO RIO. **Os dias passam...** op. cit., p. 26 e 27.

⁵¹⁵ Idem, ibidem, p. 22, 24-26.

⁵¹⁶ Idem, ibidem, p. 29.

quando ele não pode mais legitimar a *mise-en-scène* que impusera ao pisar no palco. De um modo ou de outro, o conteúdo da mensagem acaba resignificado, reduzindo-se seu poder de crítica social. A conclusão da crônica é ilustrativa disso. Um espectador que assistira ao jornalista e lera a nota do jornal faz o balanço: “— Sim, afinal ele disse verdades com certa graça. É ironista. Muito interessante. Muitíssimo. As conferências parece vão ser esplêndidas este inverno...”⁵¹⁷

Os adornos estilísticos do discurso superpõem-se às ideias que eles vestem, assim como os figurinos garbosos das damas e cavalheiros ganham primeiro plano nas ruas da cidade. João do Rio dominava tanto a arte da “conferência literária” quanto a do “figurino”. Data de 1909 uma peça chave da produção do escritor nesta direção: a conferência “O Figurino”⁵¹⁸, cuja forma e fundo pagam um estrondoso tributo à sociedade inaugurada concomitantemente às fachadas da Avenida Central. Nela, o conferencista propõe-se a reproduzir a “lei grave” que depreendera de sua *flânerie* pelas parisienses Rue de la Paix e Place Vendôme, palcos esnobes onde impunham-se os figurinos do mundo, pouco depois copiados. Movem-no ambos “acaso” e “providência”, ele diz paradoxalmente, vestindo desde logo o figurino do dândi: “Tudo no mundo é cada vez mais figurino”; “Estamos na era da exasperante ilusão, do artificialismo, das caras pintadas, do papel pintado”; “Não se deseja mais a eternidade nem nela se acredita, como na Grécia, como no próprio catolicismo. Também não se acredita na beleza pura, na beleza eterna. Deseja-se superar, ser o figurino”.⁵¹⁹

O artificial, a ilusão, a variabilidade da moda em contraposição à eternidade emanada dos monumentos que a Grécia levantara à beleza natural. O modelo do escritor é M^{me} Dubarry, a amante do rei que gastava fortunas em vestidos. No mundo moderno, o vestuário definia o indivíduo ao ponto de importar mais seu aprumo que sua honra: “É a síntese do mundo no Figurino, definitivamente ligando o homem aos panos e só lhe compreendendo a alma pelo casaco.”⁵²⁰ Nessas linhas, comparece o Baudelaire de “O pintor da vida moderna”⁵²¹, ao qual os adereços ligavam-se indissociavelmente às mulheres que os ostentavam, multiplicando-lhes a graça. Comparece, ademais, toda uma vertente da pintura daquele tempo: os

⁵¹⁷ Idem, *ibidem*.

⁵¹⁸ Publicada em 1911 no volume *Psicologia urbana*, compilação de conferências do escritor (as demais são “O amor carioca”, “O flirt”, “A delícia de mentir” e “Discurso de Recepção”). Cf. JOÃO DO RIO. O Figurino. In: **Psicologia urbana** (conferências). Paris: Garnier, 1911, p. 63-102.

⁵¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 67-69.

⁵²⁰ Idem, *ibidem*, p. 75.

⁵²¹ BAUDELAIRE, Charles. O Pintor da Vida Moderna. In: **A modernidade de Baudelaire**, op. cit.

impressionistas ergueram monumentos cheios de verve à beleza peregrina das damas com as quais privavam, registrando-lhes os trajes com o afincado dos ilustradores de magazines de moda.⁵²² O dândi tropical, discípulo dos artistas franceses, não faz mais que reproduzir os ensinamentos dos mestres. Cita Mallarmé, Brummel (inventor do dândi, o “figurino homem”⁵²³ por excelência), Wilde. Neste contexto, arte e figurino imbricam-se profundamente. “Uma mulher bem vestida é hoje a suprema arte do gênio latino.”⁵²⁴ No altar dos novos tempos, onde o efêmero suplantara o eterno, a mulher da moda torna-se a “Nossa Senhora do Artificialismo”. A peroração do conferencista retumba iconoclastia:

E como eu sou, felizmente, fútil nessa época que, apesar de fútil, não deixou de ser aquela em que mais se pensou, mais se criou e mais literatas são as mulheres (...) – ergui os olhos para a primeira dama que vi, juntei as mãos e fiz o que todos os homens fazem hoje sem saber que a mesma religião os liga: orei ao maior dos deuses contemporâneos: Nosso Senhor o ‘Figurino’!⁵²⁵

Para impô-la entre a alta-sociedade do ainda deveras religioso Rio de Janeiro, o conferencista a enquadra no interior de um discurso que salienta seu papel de personagem. É a partir de sua futilidade artística de dândi que ele profere a sua filosofia recendendo a fragrâncias importadas de Paris, o microcosmo *snob* do mundo. O sucesso da conferência é explicitado em notícia publicada na *Gazeta*, a qual dá destaque para o público elegante presente no evento, e sua reação às palavras do palestrante – “Uma sala cheia. O que há de chic, de distinto na nossa sociedade. Sala florida de toilettes encantadoras”; “Palmas, aplausos a essa conferência cheia de

⁵²² A exposição *L’Impressionisme et la Mode* (Musée D’Orsay, 25 set. 2012 – 20 jan. 2013) dedicou-se à questão, ao colocar os quadros célebres e os figurinos por eles retratados lado a lado, esforço para o qual concorreram os acervos do Musée D’Orsay e do Musée de la Mode de la Ville de Paris. A pintura nova objetivava traduzir a realidade da vida moderna, daí a busca pela justeza dos gestos e hábitos; a captação do movimento e dos jogos de luz sobre peles e tecidos. Os impressionistas nutriram-se fortemente da moda contemporânea em suas pesquisas plásticas, lembra Phillipe Thiébaut. No que toca a um quadro de Monet como “Femmes au Jardin”, Émile Zola (1868) lembra o efeito “estranho” da sombra da árvore sobre uma porção das claras *toilettes* de primavera das damas, acinzentando-se o que o sol transformava numa “brilhante brancura”: “Il faut aimer singulièrement son temps pour oser un pareil tour de force, des étoffes coupées en deux par l’ombre et le soleil, des dames bien mises dans une parterre que le râtelier d’un jardinier a soigneusement peigné.”, diz o escritor. A influência da moda no meio artístico pode ser cabalmente explicitada pela revista *La Dernière Mode*, publicada quinzenalmente por Stéphane Mallarmé de setembro a dezembro 1874, para a qual concorriam ilustrações de figurinos e uma artificial prosa poética a descrevê-los. Sobre a exposição, conferir seus catálogos, publicados em versão expandida e resumida pela Skira-Flammarion, e em versão resumida pela Gallimard e pela Editions Courtes et Longues. Para esta nota utilizei a publicação resumida da Skira-Flammarion. Cf. *L’IMPRESSIONISME et la mode/Impressionism and fashion*. Numéro Spécial. Paris: Skira-Flammarion; Musée d’Orsay. 2012, p. 3, 47, 61.

Tradução livre da citação de Zola: “É preciso que se ame singularmente seu tempo para ousar um *tour de force* semelhante, os tecidos cortados em dois pela sombra e pelo sol, as damas bem postas num jardim que o ancinho de um jardineiro cuidadosamente penteou.”

⁵²³ JOÃO DO RIO. O Figurino. In: **Psicologia urbana** (conferências). op. cit., p. 76.

⁵²⁴ Idem, ibidem, p. 75.

⁵²⁵ Idem, ibidem, p. 102.

bom humor e de paradoxo, e a certeza de que as Palestras da Tarde triunfam definitivamente.”⁵²⁶ João do Rio vestia-se da personagem para a qual contradizer a opinião geral era epítome da elegância, desfilando-a diante de um público que era o seu espelho. A “liberdade” com a qual podia se bater contra a religião era oriunda desse cerceamento. Assim como ocorrera ao seu fictício Dr. Pantaleão, com a diferença de que este, na sua tentativa de desvelar os bastidores do jornal, ia claramente de encontro ao público que o ouvia: as máscaras de dândi ou de bufão que o público e a imprensa impuseram ao velho jornalista diminuía a força de sua crítica, tornando o seu discurso palatável.

Máscaras sobrepostas à outra máscara. O homônimo do Dr. Pantaleão habitava o imaginário ocidental desde muito, como síntese de duas personagens da *commedia dell'arte* que atuavam em conjunto, o “Doutor” e “Pantaleão”. Velhos representantes de setores influentes da sociedade burguesa, ambos detinham o poder econômico, os saberes estabelecidos e os códigos morais vigentes. Pantaleão era o velho mercador veneziano que ora se opunha aos amores das filhas, desejando casá-las com homens que lhe oferecessem os maiores dotes, ora desejava desposar uma mulher jovem, sendo por isso ridicularizado. O Doutor, alusão a figuras emergentes da sociedade renascentista, como os advogados e os médicos, era caricaturado como portador de falsos saberes.⁵²⁷ Na crônica “O avesso da vida”, João do Rio articula um feixe de sentidos. Constrói um discurso crítico sobre a imprensa carioca alinhado ao que fizera Lima Barreto pouco antes, num romance que postulava uma relação mais estreita com a realidade – Isaias Caminha seria o alter-ego de seu criador, escritor que muito penava para se impor no meio letrado da capital. Porém, o cronista escolhe como conferencista uma personagem que vai se imbuindo das personagens que a batizam à medida que a história avança. Ao fim, o homem ébrio articula, com seriedade, a crítica àqueles que dele riem:

A verdade dói. Vocês estão troçando porque o jornal não existiria se não fossem vocês; vocês riem porque são vocês, com as vaidades, os interesses, as loucuras, as vesânicas, que fazem o avesso do jornal; vocês riem porque são uns refinados...⁵²⁸

Dr. Pantaleão desdobra-se no palco numa personagem farsesca; no jornal, num arrematado ironista, contraparte do dândi. Suas verdades não podem ser

⁵²⁶ PALESTRAS da Tarde: O Figurino. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 10 out. 1909, p. 2.

⁵²⁷ FREITAS, Nanci de. A *commedia dell'arte*: máscaras, duplicidade e o riso diabólico do arlequim. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 70. Disponível em: <<http://goo.gl/Npkm7A>>. Acesso: 6 set. 2013.

⁵²⁸ JOÃO DO RIO. O Figurino. In: **Psicologia urbana** (conferências). op. cit., p. 28.

manifestas com segurança senão por ambos os expedientes. As máscaras, no entanto, multiplicam-se. João do Rio, responsável por manejar os títeres, forja um distanciamento crítico a partir do qual analisará as personagens. O conferencista por ele criado reproduz a elocução daqueles que se revezavam nos teatros e salões da capital: estende o braço na direção do público, imposta a voz, executa torneios linguísticos; chega a deslizar para a metaconferência, aludindo explicitamente ao momento em que atinge a peroração, por exemplo. O público lota o recinto, à maneira como ocorria quando um conferencista como João do Rio se apresentava. No entanto, parte da plateia estava ali apenas para “fazer ato de presença”⁵²⁹, a rubrica reforça. As rubricas cooperam, na crônica, para o estabelecimento da visada crítica do cronista. São elas que registram a reação do público às “verdades” que ele enuncia – ilustrativo disso é o temor de que ele adentre em alusões políticas, ou que dê nomes aos tipos sociais que critica. No âmbito da crônica, João do Rio consegue tecer um espaço de reflexão sobre o gênero “conferência” e sobre a sociedade apenas possível de ser verbalizado, no âmbito das conferências, utilizando-se como modelo a retórica de alguma personagem de papel.⁵³⁰ Por meio do Dr. Pantaleão, João do Rio faz mofa daqueles eventos em moda na cidade, dos quais não deixa – duplamente – de desfrutar: com a venda de ingressos para as sessões e dos volumes delas originários. O cronista também era personagem de si mesmo.

Personagem-figurino⁵³¹, João do Rio procurará forjar lugares a partir dos quais falar. Nas conferências literárias quem fala é o tipo *up to date*, a porejar futilidades com a verve do ironista. Contemporâneas a “O Figurino” são “A delícia de mentir” e

⁵²⁹ Idem, *ibidem*, p. 21.

⁵³⁰ Reporto-me a trechos tanto da crônica “O avesso da vida” (A. V.) quanto da nota dada pela *Gazeta de Notícias* em seguida à conferência de João do Rio “O Figurino” (O. F.). Observe-se a sátira do cronista no tocante tanto às conferências literárias quanto à notícia que os jornais davam delas:

“O conferente entra. Muita gente. Cumprimenta vários senhores, que só vieram fazer ato de presença, (...)” (A. V.)

“Uma sala cheia. O que há de chic, de distinto na nossa sociedade. (...)” (O. F.)

“O nosso prezado colega Pantaleão fez hoje uma deliciosa conferência sobre O Avesso da Vida. Esteve cintilante. A plateia muita vez o aplaudiu com calor. Quanta filosofia naquela ironia!...”, “As conferências parece vão ser esplêndidas este inverno...” (A.V.)

“João do Rio fala do ‘Figurino’. É um assunto em que o seu paradoxo acha permanente escapada, e em que a ironia de segundo a segundo aflora.”; “Palmas, aplausos a essa conferência cheia de bom humor e de paradoxo, e a certeza de que as Palestras da Tarde triunfam definitivamente.” (O.F.). Cf. JOÃO DO RIO. O Figurino. In: **Psicologia urbana** (conferências). op. cit., p. 21, 29; PALESTRAS da Tarde: O Figurino. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 10 out. 1909, p. 2.

⁵³¹ Flora Süssekind recupera o rótulo de “absolutamente figurino”, que João do Rio atribui ao Dr. Sanches, da *Correspondência de uma estação de cura*, para em seguida arrolar uma série de personagens análogas saídas da pena do escritor – personagens que ela considera dominantes em sua obra. Quanto a mim, ensaio aqui uma leitura que toma o próprio escritor como personagem, e que busca explorar os sentidos que o figurino assume em sua prosa. Cf. SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras**. op. cit., p. 108-110.

“O Flirt” – vários anos mais tarde, o colega de crônica mundana Sebastião Sampaio defender-se-ia de críticas que lhe fizera João do Rio, impingindo-lhe a recordação desta conferência e acusando o cronista de vulgarizar o tal hábito entre os cariocas.⁵³² Já na imprensa, o escritor tem a possibilidade de se diluir em mais personagens, a depender do perfil que deseja criar para cada série cronística ou cada jornal. Amplia-se o leque de figurinos disponíveis. Entre as “Crônicas” da *Ilustração Brasileira*, rubricadas por um sisudo João do Rio “Da Academia Brasileira”; o artigo sem assinatura impresso em *O País*; a colaboração quinzenal de Joe na *Revista da Semana* e a mundana *Pall-Mall Rio*, de José Antonio José, multiplicam-se as vias de discussão da sociedade, abrindo-se até mesmo possibilidades de contestação do *status* da *haut gomme* carioca.

Por meio dos diferentes figurinos, o cronista se torna um ser de ficção. Ficcionaliza-se à maneira de uma personagem de cinema, utilizando o campo semântico do cinema como metáfora e a imagem cinematográfica como modelo. Um ser múltiplo, como múltiplas são as possibilidades de variação tornadas possíveis pelos diferentes trajes. Na conferência “O Figurino”, João do Rio esboça um mundo definido pela variação e reproduzibilidade indumentária. “Deseja-se superar, ser o figurino”, diz ele, concebendo um homem feito de aparência, a copiar com a mesma sem-cerimônia roupas e ideias, numa “macaquice desesperada”: “Evidentemente, só as modas fáceis pegam: o chapéu panamá, o romance naturalista, os vestidos *sans dessous*, o analfabetismo.”⁵³³ Já ele falara de tal intuito macaqueador na chave dramática, ao discorrer sobre a transformação do carioca no “reflexo cinematográfico” do estrangeiro civilizado.⁵³⁴ O cinema conduzia à capital o homem bidimensional, feito de aparência. Em “O Figurino”, João do Rio não fala explicitamente de cinema, mas de teatro. “Tudo é regulado como num palco”, diz ele se reportando ao ritual parisiense de concepção da “Moda” de cada estação. A apoteose do corpo-espetáculo é o chapéu, coroamento da silhueta que o figurino desnuda. Chapéus produzidos de ricas matérias-primas, a resumirem “as belezas da terra e a frivolidade das cabecitas que coroam.” O chapéu em forma de serpente, a adornar a cabeça da primeira mulher. O chapéu “*chef d’oeuvre*”,⁵³⁵ O palco por onde

⁵³² Cf. SAMPAIO, Sebastião. A Semana Elegante. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, 5 fev. 1916, ano XVI, n. 52.

⁵³³ JOÃO DO RIO. O Figurino. In: **Psicologia urbana** (conferências). op. cit., p. 70-71.

⁵³⁴ JOÃO DO RIO (pseud. de Paulo Barreto). O Velho Mercado: notícia sentida. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 16 fev. 1908, p. 5.

⁵³⁵ JOÃO DO RIO. O Figurino. In: **Psicologia urbana** (conferências). op. cit., p. 97.

passa a moda é antes uma passarela que um teatro. A mulher não tem voz; tem rosto e linhas que a moda ressalta. Volta-se à indumentária um olhar fetichista menos tributário do teatro que das revistas de moda – ou então do cinema, através do qual coisas e pessoas igualmente adquirem alma.⁵³⁶

Teatro e cinema. Em ambos, possibilidades análogas de mascaramento. O cronista Joe, da *Revista da Semana*, intercambia-os em “Fim de Ato”:

No palco-sociedade há duas peças coletivas, dois imensos *films*, iguais às peças cinematográficas, inclusive os erros de português das legendas. Cada um desses atos dura cinco meses. O primeiro intitula-se “Verão”; o segundo “Inverno”. A montagem do primeiro faz-se em Outubro; a montagem do segundo em Abril.

“Verão” tem como espigão central Petrópolis.

Só existe Petrópolis, mesmo que não se vá lá. Em torno de Petrópolis giram algumas cidades d’águas de Minas como Caxambu, Poços, Lambari, Cambuquira, algumas cidades da montanha do Estado do Rio, como Friburgo e Teresópolis e mesmo os arrabaldes do Rio: Silvestre, Paineiras, Tijuca. “Inverno”, em compensação, passa-se todo entre a Avenida e Botafogo, e nem por isso deixa de ser interessantíssimo.

Ora hoje acaba o *film* mundano “Inverno”. Antes que os atores e atrizes descansem e troquem os vestuários, na impossibilidade de trocar de alma ou de cérebro, valeria a pena fazer a resenha crítica da interessante comédia?⁵³⁷

Joe espacializa a vida da elite carioca de modo semelhante ao que fizera João do Rio na conferência supracitada. É igualmente um protocolo que define a circulação das personagens pelo “palco-sociedade”. Durante o verão, a etiqueta exige dos grã-finos a ida para as cidades serranas do Rio ou para os arrabaldes de feição

⁵³⁶ O cinema era, à época, um aliado tão bem-sucedido da Moda quanto haviam sido, nos oitocentos, a pintura e a ilustração. Atente-se para os excertos alinhavados abaixo. Embora retirados de uma crônica publicada pouco depois do livro de João do Rio (em 1914, quando as casas *Pathé* e *Gaumont* já veiculavam extensivamente fitas com “as últimas criações da moda francesa”), patenteiam quão fortemente os usos e costumes disseminados pelo cinematógrafo afetavam a vida da sociedade d’aquém e d’além-mar:

A leveza dos vestidos claros dão ao calor do Rio uma sensação de frescura.

Na Avenida Rio Branco, ou em qualquer outra rua central, às horas de maior calor, quando os homens se derretem em suor (...), aparece, com seu passinho apressado de ave assustada, uma carioca vestida de roupas claras, envolta em tecidos leves como gazes e oscilantes como espumas, e logo tem-se uma sensação agradável de frescura.

(...)

As cariocas estão prestando a sua graciosa atenção aos cinematógrafos e dos ensinamentos deles extraindo as cousas que julgam adaptáveis ao nosso meio ou particularmente adaptáveis às suas pessoas.

(...)

O cinematógrafo presta os maiores serviços às grandes casas de moda, fazendo viverem na tela, com imponência e beleza, essas audazes vestimentas que vistas nos figurinos parecem menos lindas e mais obscenas do que realmente são.

Além disso, o cinematógrafo habitua os homens a verem cousas que lhes repugnariam se eles as vissem pela primeira vez nas suas casas ou nas suas mulheres.

Cf. A VIDA Elegante. **Careta**, Rio de Janeiro, 17 jan. 1914, ano VII, n. 294.

⁵³⁷ JOE [pseud. de Paulo Barreto]. Fim de ato. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, 30 set. 1916, ano XVII, n. 34.

campestre. No inverno, cobra-se seu retorno para a frequência dos eventos sociais da Avenida a Botafogo (o corso, os salões da sociedade, o Teatro Municipal...). Pelos dois imensos palcos/*sets* correm os filmes do verão e do inverno. A convenção é estritamente respeitada pelos atores, tanto através do figurino quanto – dirá o cronista mais adiante – da encenação da alegria. Joe apreende e incrementa o resultado cinematográfico da sociedade que o “Binóculo” começara a polir em 1907. Como as fitas dos corsos e carnavais de 1908, a captarem da cidade cartão-postal exclusivamente sintomas de alegria, a pena de Joe desenha os cariocas no que toca à aparência, aos trajes que os moldam grandiosos fisicamente, não podendo moldar seus cérebros e almas. Imbuindo-se do papel de membro da alta-roda, o cronista busca desconstruir o noticiário concernente ao estado sensível do Brasil na esfera econômica. A visada é, todavia, irônica.

Dizem por exemplo que há uma terrível crise de dinheiro. Mentira. Tivemos a seguir uma estação de teatro francês com o Guitry, Isadora Duncan, a Divina, e uma estação lírica com vários maestros e várias notabilidades no Municipal. E durante esses meses de Arte, o Municipal esteve sempre cheio. Tivemos mais uma companhia italiana de opereta, dezenas de exposições, várias festas de caridades, inumeráveis conferências, concertos sem conta, e tudo isso com grande concorrência.

Dizem que nos falta gosto. Mostrando no luxo das *toilettes*, no esplendor das joias, na elegância das carruagens a fartura do dinheiro, “Inverno” demonstrou mais o nosso incomparável entusiasmo mental pelas cousas d’arte – porque é preciso ter resistência para ouvir cinco vezes por semana o mesmo ator, quatro vezes por semana a ópera e ainda sorrir nas conferências e nas festas de caridade.

Dizem que nos falta a sociabilidade. Engano. Erro. Durante esses cinco meses foi um verdadeiro *flirt* de recepções, de jantares, de *thés-tangos*, de *five-o’clock*. Em vez que, em desacordo com a Bíblia, Bilac chamou os “300 de Gedeão”, tivemos que notar muito maior o número de “encantadores” que se divertem. Os jornais guardam esses nomes que apareciam nos prados, no *foot-ball*, nas regatas, nas festas, nos bailes, como a prova de que a nossa sociabilidade é quase torrencial...⁵³⁸

Nos figurinos, recepções e frequência de eventos artísticos e sociais patenteava-se, segundo o cronista, o fausto em que vivia a sociedade carioca. Apenas no que tocava ao Teatro Municipal, diz a História, os meses de inverno acolheram um número extraordinário de espetáculos, a preencherem praticamente todos os dias da semana. Subiram ao palco a *Companhia Dramática Francesa Lucien Guitry*, apresentando obras de autores como Edmond Rostand (*L’Aiglon*), Octave Feuillet (*Montjoie*), Honoré de Balzac (*Mercadet*) e Jules Lemaître (*La Massière*); a companhia de dança de Isadora Duncan; a *Companhia Lírica do Scala de Milão*, apresentando Giuseppe Verdi (*Aida*, *Rigoletto*, *Falstaff*), Gioachino Rossini

⁵³⁸ Idem, *ibidem*.

(*Barbeiro de Sevilha*), Richard Wagner (*Os Mestres Cantores*), Jules Massenet (*Manon*), Camille Saint-Saëns (*Sansão e Dalila*). Durante os períodos de descanso das companhias, dividiram-se, no palco, conferencistas e músicos brasileiros e estrangeiros. Falaram Rui Barbosa, Olavo Bilac, e os franceses M^{me} Marguerite Chenu e Jean François Fonçon; comandaram a batuta Alberto Nepomuceno e Francisco Braga. Mesmo uma sessão de cinema ocorreu no recinto, seguida de um concerto recitativo. Os pobres foram contemplados com um espetáculo em seu benefício logo no início da temporada.⁵³⁹ Todos eventos muito concorridos, lembra o cronista, sublinhando, com bom-humor, a sociabilidade do carioca. Dir-se-ia que se consumava em 1916 o “Calendário Elegante” no qual o falecido Figueiredo Pimentel trabalhara com afinco. No entanto, a contar pela referência chistosa do cronista à lauda oferta de espetáculos do Municipal e adjacências, os quais os “elegantes” tinham a obrigação moral de frequentar, observava-se, antes, a naturalização do carioca como o homenzinho trêmulo a empunhar um foguete comemorativo⁵⁴⁰, ao qual se referira Bilac em 1907...

Joe analisa criticamente o quadro. Os teatros, conferências, festas, recepções e eventos desportivos eram desfrutados pelos “atores-espectadores” assim como o eram os figurinos que vestiam, ao nível da superfície: “Se eu insistir, desejando saber o que mais interessou, ninguém dirá. Porque os atores-espectadores (...), terminado o ato ‘Inverno’ dele guardam só uma leve lembrança para pensar no que farão para o ato ‘Verão’”.⁵⁴¹ A sociedade apresentava a si mesma um filme mundano feito de artifícios, de atores que cometiam erros de português, porém se deleitavam em representar personagens cultas e refinadas nas plateias de Guitry e Duncan. Pouco importavam os defeitos das legendas quando o filme apresentava tanto movimento e tantas metamorfoses. Do conjunto, retinha-se não mais que a rutilância geral, pois, como lembra Joe, mesmo a meteorologia havia concorrido para a iluminação do *set*.

⁵³⁹ A Companhia Dramática Francesa Lucien Guitry esteve em cartaz de 19 jul. a 5 ago.; a Cia de Isadora Duncan, de 20 a 30 ago.; a Cia Lírica do Scala de 4 a 20 set. Rui Barbosa discursou em 17 set., Bilac conferenciou em 21 set., e os franceses M^{me} Marguerite Chenu e Jean François Fonçon, em 24 jul. e 11, 15 e 18 ago., respectivamente. Nepomuceno e Braga regeram em 12 ago. e 19 ago. A sessão de cinema ocorreu em 29 jun., e o festival em benefício dos pobres, em 4 jul. Descrição mais detalhada dos eventos pode ser encontrada no volume a seguir, bem como no anexo da tese, nos rodapés referentes a esta crônica: BRITO CHAVES JR. **Memórias e glórias de um teatro**: sessenta anos de história do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1971, p. 25-26; 161, 216, 270, 327, 433.

⁵⁴⁰ O. B. (pseud. de Olavo Bilac). Crônica. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 20 out. 1907, p. 5.

⁵⁴¹ JOE [pseud. de Paulo Barreto]. Fim de ato. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, 30 set. 1916, ano XVII, n. 34.

Set que é, na mesma medida, palco. Shakespeare é evocado logo na abertura da crônica: “Exatamente hoje termina o grande ato “Inverno” que levou cinco meses a passar. Shakespeare dizia que o mundo é um verdadeiro palco onde se tem de representar um papel — ‘must play a part’.”⁵⁴² A sociedade da cidade cinematográfica, a se esfalar no intuito de cumprir o papel que lhe cabia nos filmes do mundanismo, reproduzia o esforço das imortais personagens shakespearianas – comparação que dava um sentido universal à contingente necessidade de se respeitar a etiqueta em vigor. Joe cita textualmente excerto de um verso do *Mercador de Veneza*, extraído do diálogo entre Antonio e Gratiano. “I hold the world but as the world, Gratiano;/ A stage, where every man must play a part,/ And mine a sad one.” No entanto, também em *Como Gostais/As you like it* a ideia do mundo como um palco faz-se presente, no diálogo entre o Duque Sênior e Jaques: “Thou seest we are not all alone unhappy:/ This wide and universal theatre/ Presents more woeful pageants than the scene./ Wherein we play in.”, “All the world’s a stage,/ And all the men and women merely players.”⁵⁴³

Metáforas alusivas ao fazer teatral eram caras a Shakespeare. O palco onde se desenrolava a ação de suas peças era espaço de discussão e questionamento das convenções tanto da arte quanto da vida. Isto se explicita em *Hamlet*, peça mais claramente metateatral, nas cenas envolvendo a *troupe* em visita a Elsinore, repletas de referências sobre os acontecimentos teatrais londrinos, inclusive aqueles que dizem respeito ao *corpus* literário do próprio Shakespeare. Por meio do diálogo com seu momento histórico, o dramaturgo enlaçava o espectador num só tempo na realidade empírica e no mundo de fantasia que inventara. Afrouxavam-se, assim, os limites entre o teatro e a realidade.⁵⁴⁴ A arte discorre sobre a vida ainda uma vez quando a *troupe* encena, a pedido de Hamlet, *A morte de Gonzaga*, peça que dialoga diretamente com o drama pessoal do príncipe. Antes, um dos atores comovera-se ao

⁵⁴² Idem, ibidem.

⁵⁴³ Cf. Ato I, Cena I. In: SHAKESPEARE, William. **The merchant of Venice**. Disponível em: <<http://goo.gl/znZ9Rb>>. Acesso: 9 set. 2013; Ato II, Cena VII. In: SHAKESPEARE, William. **As you like it**. Disponível em: <<http://goo.gl/ZNfHxp>>. Acesso: 9 set. 2013.

Seguem versões em português dos versos, a partir de: SHAKESPEARE, William. **Comédias**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Edições Melhoramentos, p. 194 e 317.

O Mercador de Veneza: “O mundo, para mim, é o mundo, apenas,/ Graciano: um palco em que representamos,/ todos nós, um papel, sendo o meu triste.”

Como Gostais: “Duque Sênior – Infelizes não somos nós somente,/ bem o vedes. O vasto e universal/ teatro nos apresenta mais doridos/ painéis do que esta cena em que brincamos.”, “Jaques – O mundo é um palco; os homens e as mulheres,/ meros artistas, que entram nele e saem.”

⁵⁴⁴ SHAKESPEARE, William. Shakespeare: an overview. In: **As you like it**. New York: Signet Classics, 1998; WILDE, Oscar. A verdade das máscaras. In: **A decadência da mentira**. Tradução e apresentação de João do Rio. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1994 [1912], p. 169-200.

declamar a parte de Hécuba num drama referente à morte do esposo. O príncipe ponderara: “que é Hécuba para ele, ou ele para Hécuba, para que a sua memória lhe arranque lágrimas tão sentidas?”.⁵⁴⁵ Enquanto o ator “faz uma verdade, de que não é senão uma situação fingida”, ele, Hamlet, não consegue senão esboçar “alma tibia, inteligência confusa” e “uma estúpida inação”⁵⁴⁶ frente àqueles que atentaram efetivamente contra seu pai.

Na corte fictícia de Elsinore, o ator sente a fantasia com mais verdade do que Hamlet sente a própria realidade. Todavia, no palco empírico onde tem lugar a ação, um e outro estão igualmente a representar. *O mundo é um palco*. As duas comédias de Shakespeare que evocam explicitamente a ideia apresentam, não por acaso, espaços análogos para o desdobramento da ficção e da realidade. No *Mercador de Veneza* e em *Como Gostais*, personagens femininas fantasiam-se de homens para representarem novos papéis sociais. Na sociedade regrada do século XVII, Pórcia viaja disfarçada de jovem doutor de Direito no intuito de salvar o mercador Antonio, benfeitor do homem com o qual ela se casara; Rosalinda, a filha do duque banido, cruza a floresta de Ardenas em busca do pai, travestida de pastor de cabras.⁵⁴⁷ Ambas vestem com apuro as aparências de suas personagens. Pórcia: “Vou falar nesse tom meio aflautado como o fazem na idade transitória de menino para homem”, “Falarei só de duelos, como jovem de bom aprumo e um tanto bazofeiro”.⁵⁴⁸ Rosalinda: “Um sabre curto à coxa há de enfeitar-me, um venábulo à destra, e embora o peito cheio de medo feminino esteja, feição marcial e ousada estadearemos, como muitos covardes masculinos que com mostras apenas tudo enfrentam.”⁵⁴⁹ Pórcia desincumbe-se a contento de seu papel. Rosalinda, em contrapartida, perde-se em reflexões sobre a personagem que encarna tão logo se defronta com o amado Orlando.

Como Gostais potencializa o debate acerca dos limites entre ficção e realidade. A dicotomia aparência/essência, à qual Rosalinda assinalara já no instante do travestimento, comparece repetidas vezes na peça⁵⁵⁰, desdobrando-se no

⁵⁴⁵ SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução Portuguesa. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional, 1880. Disponível em <<http://goo.gl/AJc8kU>>. Acesso: 10 set. 2013.

⁵⁴⁶ Idem, ibidem.

⁵⁴⁷ Conferir, respectivamente, *O Mercador de Veneza* e *Como Gostais*. In: SHAKESPEARE, William. **Comédias**. op. cit.

⁵⁴⁸ Cf. *O Mercador de Veneza* (ato III, cena 4). In: SHAKESPEARE, William. **Comédias**. op. cit. p. 246.

⁵⁴⁹ Cf. *Como Gostais* (ato I, cena 3). In: SHAKESPEARE, William. **Comédias**. op. cit. p. 300.

⁵⁵⁰ “Rosalinda – Tenho ímpetos de desonrar estes trajes masculinos e de chorar como mulher; mas preciso confortar o vaso mais frágil, porque diante da anágua as calças e os gibões devem mostrar-se corajosos.” Cf. *Como Gostais* (ato II, cena 4). In: op. cit., p. 308-9.

surpreendente jogo proposto pela moça – agora Ganimedes – a Orlando: ele deveria cortejar o jovem pastor como se ele fora Rosalinda. A sequência introduz o metateatro. Precisa-se lembrar de que o verbo inglês “to play” tem um amplo espectro semântico (jogar, brincar, atuar). Segundo Pavis, à parte cênica da encenação dá-se o nome de “jogo de teatro”; estando, ademais, o teatro ligado ao jogo no que toca aos seus princípios e regras: ambos se tratam de ações fictícias, inscritas fora da vida comum, levadas a efeito de acordo com regras pré-estabelecidas.⁵⁵¹ As personagens de Rosalinda e Orlando trazem para o centro do debate as especificidades do meio cênico, escancarando as convenções que fazem o jogo funcionar. A visada crítica ainda se multiplicava, às plateias elisabetanas, no que tocava à personagem da moça, levada à cena naturalmente por um homem, como soía naquele tempo. Porém, não se restringe a ela. Em *Como Gostais*, várias personagens transmitem a percepção de que passam a vida a representar papéis pré-determinados.

Deflagra-se o olhar crítico quando os nobres banidos são obrigados a se deslocar da corte – onde encenam com naturalidade seus papéis – até à floresta. Implodido o antigo palco das convenções tácitas, cabe a esses civilizados construir, em meio à amplidão verde da natureza, um espaço de reprodução das antigas regras sociais. O enxerto logo dará mostras de sua artificialidade. A personagem do bobo – o palhaço real –, que precisa do ambiente da corte para tomar corpo, é a mais claramente deslocada: “considerando que é vida de campo, diz bem comigo; mas, considerando que não é de corte, torna-se-me tediosa”⁵⁵², afirma Toque num dos paradoxos usuais ao seu tipo. Acerca da *mise-en-scène* do bobo já falara Jaques ao Duque Sênior depois de encontrar Toque na floresta pela primeira vez. “Achei na selva um bobo! Um bobo variegado (...) insultando a fortuna com eloquência e frases apropriadas.”⁵⁵³ A convenção seguida pela personagem do bobo lhe está explícita à flor da pele: a fantasia colorida que ele enverga antecipa sua liberdade verbal.

“Rosalinda – Santa Paciência! Pensas então que por eu estar vestida de homem, uso por dentro calças e gibão? Uma polegada de demora é o Mar-do-sul em viagem de descobrimento.” Cf. *Como Gostais* (ato III, cena 2). In: op. cit., p. 327.

“Olivério [a Rosalinda/Ganimedes, que desmaia após ver o lenço empapado do sangue de Orlando] – Ânimo, rapaz! Um homem, vós? Não tendes coração de homem.

Rosalinda – Sim, confesso-o. Ah, senhor! Não há quem não diga que não foi bem fingido. Contai a vosso irmão, por obséquio, como eu soube fingir. Ah, ah!

Olivério – Não, não foi fingimento; a vossa cor é a melhor prova de que se trata de emoção sincera.

Rosalinda – Fingimento, posso assegurar-vos.

Olivério – Muito bem; mas agora criai coragem e fingi de homem.” Cf. *Como Gostais* (ato IV, cena 3). In: op. cit., p. 352.

⁵⁵¹ PAVIS, Patrice (Ed.). **Dicionário de teatro**. op. cit., p. 219-221.

⁵⁵² Cf. *Como Gostais* (ato III, cena 1). In: SHAKESPEARE, William. **Comédias**. op. cit., p. 323.

⁵⁵³ Cf. *Como Gostais* (ato II, cena 7). In: op. cit., p. 314.

Personagem comum no teatro desde a Idade Média, segundo Foucault, o bobo/louco podia se exprimir livremente sem sofrer represálias; seus ditos não eram tomados seriamente, uma vez que estavam encarcerados no espaço da loucura⁵⁵⁴: em *Como Gostais*, Toque percebe-se desempenhando uma personagem a quem a graça é uma “responsabilidade”.⁵⁵⁵

No que toca às demais personagens da peça, o espaço diegético da ação também as impede de realizar plenamente seus tipos. Casam-se os pares, a filha reencontra o pai, mas sua felicidade só é alcançada pelo artifício teatral do *deus ex machina*. Jaques le Beau, cortesão do rei que banira o duque, surge na floresta levando a nova de que o rei desistira do trono depois de tocado pela religião, restituindo ao irmão a coroa usurpada. Somente no palco artificial da corte o jogo das personagens se realizaria plenamente; a peça fecha acenando para este retorno. Do conjunto, apenas quem demonstra poder se apartar relativamente do determinismo da máscara é Rosalinda. Mesmo que o lenço sujo do sangue de Orlando empape os olhos de seu Ganimedes, acusando a feminilidade do seu coração e levando o irmão do rapaz a lhe cobrar que se finja de homem, o disfarce permite à moça vestir outro papel social e, então, experimentar o mundo desde outro lugar. “Partamos (...) não para o exílio, para a liberdade”⁵⁵⁶, diz Rosalinda à prima depois de seu banimento. Liberdade não apenas do tio opressor, mas de seu corpo de mulher da corte, o qual a tornava inapta à viagem pela densa floresta e lhe restringia as possibilidades de interação com os habitantes do local.

Finda a digressão, retorno à gente elegante desenhada pelo cronista Joe em “Fim de ato” com ferramentas – suponho – para pensá-la e ao seu criador. A referência que o cronista faz a Shakespeare adensa os sentidos do flunar da nata carioca pelos sítios engalanados da cidade. Para além da aparente futilidade de seus gestos, aqueles indivíduos estariam imbuídos da missão de corporificar o ideal de civilidade (auto)imposto. Missão árdua, a contar pela “resistência” que, segundo o cronista, era necessária àqueles que ouviam o mesmo ator repetidas vezes na semana, ou iam sucessivas vezes à ópera. Missão sagrada, dada a referência bíblica aos “300

⁵⁵⁴ FOUCAULT, Michel. Stultifera Navis. In: **História da loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 3-13.

⁵⁵⁵ “Toque – Para mim é verdadeiro petisco encontrar um bufão. Por minha vida, nós, as pessoas espirituosas, temos grande responsabilidade; precisamos recorrer sempre à zombaria; é impossível contermo-nos.” Cf. *Como Gostais* (ato V, cena I). In: SHAKESPEARE, William. **Comédias**. op. cit., p. 354.

⁵⁵⁶ Cf. *Como Gostais* (ato I, cena 3). In: op. cit., p. 301.

de Gedeão”, homens que derrotaram sozinhos uma horda de opositores.⁵⁵⁷ O cronista atualiza a questão colocada em cena por Shakespeare num tom que resvala para a sátira, como corresponde numa crônica de viés mundano, presa aos *froufrous* da elite carioca. Contudo, como na peça teatral inglesa, toma o mascaramento como destino. Igualmente faz emergir a dicotomia aparência/essência, no entanto a coloca de lado para abordar a existência do grupo enquanto aparência. A metáfora do mundo como palco é tomada na sua literalidade pelo grupo, potencializada pelo fato de o Rio de Janeiro ser à época uma ficção de cidade, com cenários faustosos a encobrir mazelas. Os “encantadores” são claramente tipos na comédia que se desenrola. “Fim de Ato” cumpre, num só tempo, a visada crítica às convenções da sociedade que aborda e a reprodução de seu *modus operandi*, tanto que termina conclamando o grupo a montar um filme igualmente luminoso para a próxima estação: “Temos outubro para a montagem do “Verão”. Façamos justiça ao *film* que acabou.”⁵⁵⁸ Cronista daquela sociedade, Joe acaba por agir como um membro da *troupe*.

Outra personagem da alta-roda é José Antonio José, o cronista da série mundana *Pall-Mall Rio*, publicada diariamente n’*O País* entre setembro de 1915 e janeiro de 1917.⁵⁵⁹ Sua crônica em que analisa *Perdida!* – o primeiro filme de enredo preparado no Rio, segundo noticiário da época⁵⁶⁰ – apresenta prodigamente os traços ficcionais de seu autor, a desfilar, como Joe, entre os membros do *set*. O cenário do desfile desta vez é, sintomaticamente, a sala de exibição do cinema *Pathé* à hora de uma “primeira”. Em toda ela, circulam os atores da cidade civilizada – dos assentos da plateia à tela branca onde corre o filme. Composta por “vários nomes de evidência mundana”⁵⁶¹, a companhia cinematográfica recém-criada captara, naquela sua primeira produção, os pedaços da cidade feita cenário:

O *film Perdida!* logo aos primeiros quadros, agrada por completo. Sem elogio — pode ser passado em qualquer cidade europeia. Com ele mesmo realiza-se o ideal da propaganda do Brasil, porque, além de uma série maravilhosa de paisagens, há flagrantes de civilização, trechos suntuosos de avenidas, interiores elegantíssimos, cenas de *cabarets*. Há tempo, um *hall* de cinema da Avenida montou uma grande *fit*a argentina, *Alma gaúcha*. Através do enredo de amor violento, todos notavam a preocupação de

⁵⁵⁷ Conferir Juízes, cap. 6-8. In: BÍBLIA Sagrada: Edição Pastoral. São Paulo: Edições Paulinas, 1990, p. 275-280.

⁵⁵⁸ JOE (pseud. de Paulo Barreto). Fim de ato. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, 30 set. 1916, ano XVII, n. 34.

⁵⁵⁹ Salvos lapsos de alguns dias, a série foi publicada diariamente de 23 set. 1915 a 4 jan. 1917. Cf. RODRIGUES, João Carlos. **João do Rio**: Catálogo Bibliográfico. op. cit.

⁵⁶⁰ Filme de Luiz de Barros roteirizado por Oscar Lopes. PEQUENAS Notícias. **O País**, Rio de Janeiro, 16 out. 1916, p. 5.

⁵⁶¹ JOSÉ Antonio José (pseud. de Paulo Barreto). Pall-Mall-Rio: Perdida! **O País**, Rio de Janeiro, 15 out. 1916, p. 2.

mostrar Buenos Aires — o Buenos Aires dos palácios de Palermo, dos *cabarets* à maneira de Paris, das *garçonières* nababescas e dos apetites violentos. Oscar Lopes teve decerto a mesma preocupação. Há palacetes de Humaitá, automóveis Rotschild, baronesas milionárias, rapazes bem vestidos, avenidas como os *boulevards*. E há também, além de tudo isso: os nossos jardins, de uma beleza irreal, as nossas praias, os nossos luas, os nossos beijos...

— Oh! Perdão.

— Os nossos beijos?

— Sim. Cinco partes do *film* acabam com beijos desses prolongados, grandes, continuadores, desses beijos nacionais, que a Theda Bara deve vir aprender para renovar o seu *stock* de alucinações...⁵⁶²

Recuperam-se, na crônica como no filme, os elementos historicamente relacionados à elevação do Rio em capital civilizada: as avenidas à moda dos *boulevards* parisienses, os palacetes, os automóveis importados e o figurino da elite; imagens às quais o cronista atrela o desejo de propaganda nacional ao redor do globo.⁵⁶³ *Perdida!* colocava a sociedade elegante diante de si mesma, como que a assistir empiricamente ao “*film*” descrito pelo cronista Joe em “Fim de Ato”. Aquela sociedade finalmente deixava impresso, em todo o seu movimento, seu destino de ficção, agora em luzes e sombras. Para falar dela, o cronista produz uma crônica de traços ficcionais, a misturar personagens reais e fictícios (por exemplo, Oscar Lopes e o príncipe de Belfort, o roteirista de *Perdida!* e o célebre “dândi” criado por João do Rio, respectivamente), pródiga nos discursos diretos e narrada no presente, expedientes que reintroduzem o acontecimento no tempo da leitura, como faz o filme.

Esboroam-se os limites a separarem ficção e realidade. Este *éthos* ruptório o escritor não inventa. Antes, glosa-o de Oscar Wilde, seu mestre incontestado. Dois ensaios de *Intenções* – livro traduzido e (apaixonadamente) apresentado por João do Rio em 1911 – deixam-nos claro o intento emulador do brasileiro: “A decadência da mentira” e “A verdade das máscaras”, ambos a atribuírem ao homem um destino, acima e além de tudo, ficcional. Mais que isso. Ao longo desta obra, “biografia a priori”⁵⁶⁴ do artista irlandês – conforme ressalta João do Rio –, a ilusão da verdade sobrepõe-se à verdade empírica. “As verdades metafísicas são as verdades das máscaras.”⁵⁶⁵ Esta conclusão, que Wilde depreende de Hegel, coroa sua reflexão sobre a relevância do figurino no – atente-se – teatro de William Shakespeare. É

⁵⁶² Idem, *ibidem*.

⁵⁶³ Analiso tal desejo no artigo a seguir: CARVALHO, Danielle Crepaldi. Fragmentos da cidade cartão-postal: o Rio de Janeiro no cinema documentário e ficcional dos anos 1900-1930. **Rebeca**, São Paulo, ano 5, n. 5, 2013. (no prelo).

⁵⁶⁴ JOÃO DO RIO. Aos editores. In: WILDE, Oscar. **A decadência da mentira**. op. cit., p. 11.

⁵⁶⁵ WILDE, Oscar. A verdade das máscaras. In: **A decadência da mentira**. op. cit., p. 200.

fundamental sublinhar-se, ainda uma vez, a incontornável importância de Wilde na obra de João do Rio. Ao lê-lo, resenhá-lo, traduzi-lo, o artista brasileiro impregnou-se dele. Na Apresentação de sua tradução da obra ensaística de Wilde, João do Rio ressalta a “fé cega” que o outro tinha na “força da ilusão” – atestada num ensaio como “A Verdade das Máscaras” –, ao ponto de viver sob essa égide, burilando o desfecho de sua vida como se ela fora uma obra de arte: “Os amigos, os raros, aconselharam Wilde a fugir, vendo bem o fim da comédia. Ele porém insistiu. Queria o fim e procurou-o como a solução de um drama.”⁵⁶⁶ João do Rio segue-lhe de perto os passos. Rememora, na mesma Apresentação, o percurso físico e psicológico que palmilhou para escrever o texto. Afirma ter conseguido a atmosfera propícia para tal apenas em Veneza: na Veneza dos “cortejos triunfais, dos doges do conselho dos quinhentos, do mistério, do fausto, das procissões, dos fogos de vistas à luz do sol e das cortesãs sagradas vestidas de tecido de ouro envolvidas em pérolas”, na Veneza “sonho fabuloso”, “obra de arte única no mundo”, na “Veneza pátria das máscaras, onde a máscara foi a veste do rosto, a pátria do Carnaval (...).”⁵⁶⁷ O pupilo deseja se alçar à altura do mestre, igualmente em busca de um cenário dramático que sirva de fundo às suas incursões artísticas.

A Veneza que apraz João do Rio é antes a inventada por homens como Shakespeare que a real. Daí a aludida relevância da máscara – lembremo-nos do funcionamento dela no *Mercador de Veneza*. João do Rio lê Shakespeare pelos olhos de Oscar Wilde, grande interessado na obra no bardo pela transfiguração que este promovia da vida, pelo viés da arte. Wilde repudia o “Realismo” – vitorioso naquele momento – em prol da mentira tão verossímil da arte. O dramaturgo inglês teria depreendido suas personagens do bordado da “História”, mas só lhes dera vida porque lhes dotara de máscaras. O mentiroso era o artista verdadeiro:

A arte, evadida da prisão do Realismo, correrá ao seu encontro, beijar-lhe-á os belos lábios mentirosos, bem sabendo que ele só possui o segredo de suas manifestações – o segredo que faz da Verdade, absoluta e inteiramente, uma questão de estilo! E a Vida, cansada de se reproduzir em benefício (...) dos historiadores científicos e dos compiladores de estatísticas, a Vida há de acompanhá-lo humildemente e procurará reproduzir, à sua maneira simples e inábil, algumas das maravilhas por ele narradas.⁵⁶⁸

Caberia à vida seguir os passos da arte. Wilde sublinha o papel de “ilusionista” de Shakespeare. Papel explicitado, ele exemplifica, no que tocava ao figurino – elemento fundamental não apenas para a expressão dos caracteres das personagens,

⁵⁶⁶ JOÃO DO RIO. Aos editores. In: WILDE, Oscar. **A decadência da mentira**. op. cit., p. 14.

⁵⁶⁷ Idem, *ibidem*, p. 17.

⁵⁶⁸ WILDE, Oscar. A decadência da mentira. In: **A decadência da mentira**. op. cit., p. 44.

mas para suscitar a impressão artística do público. Wilde insere o bardo no movimento arqueológico de sua época – a exatidão histórica colabora na criação da ilusão, acredita o ensaísta. Shakespeare, todavia, como verdadeiro artista que era, teria submetido a pesquisa arqueológica à arte teatral, combinando, “em uma estranha representação, a ilusão da vida verdadeira com a maravilha do mundo irreal.”⁵⁶⁹ Movimento ambivalente cuja expressão cabal dava-se, nos palcos que encenavam o bardo, na apresentação de um espetáculo da vida social como a mascarada greco-romana, explicitação incontestada do reflexo da arte na vida.⁵⁷⁰ Para a tessitura desta “ilusão de realidade”, enlaçar-se-iam, já se vê, os fragmentos da História e os voos da fantasia. Como resultado, velavam-se as formas “reais”, fixando-se, em contrapartida, as sombras da caverna de Platão.

Não é novidade ressaltar-se, entre a crítica, a invulgar presença de Oscar Wilde na prosa de João do Rio. Concentremo-nos, portanto, no nosso objeto de estudo. Na produção cronística do escritor brasileiro atinente ao cinema, nota-se uma iconoclastia análoga à de seu escritor-fetice. Há, ademais, a recuperação de autores e temas os quais o outro já explorara (Shakespeare e ao Figurino, notadamente, mas atente-se também para a sua Conferência Literária “A Delícia de Mentir”, a estabelecer explícita intertextualidade com o volume *Intenções*).⁵⁷¹ Há, sobretudo, uma visada à existência enquanto teatro – daí o envergamento, por parte do brasileiro, do figurino que o transforma na personagem urbana por excelência: João do Rio. Todavia, o discípulo toma, do mestre, uma distância correspondente não apenas àquela existente entre Brasil e Europa, mas entre a aristocracia europeia – à qual pertencia o outro –, e a mediania urbana do país tropical ainda essencialmente agrário, à qual ele pertencia.

Ao contrário de Wilde, João do Rio assistiu à dobra do século, ao incremento da cultura de massas e, no interior dele, ao desenvolvimento galopante do cinema. Sua fonte principal de renda era o jornalismo. Sua intervenção social ocorria no espaço da crônica, no qual a observação sensível das mazelas sociais se dava *paripassu* ao burilamento da cidade ficcional. Um artigo como “Notes on ‘camp’”, de Susan Sontag, colabora imenso para que compreendamos a faceta ambígua do artista brasileiro. A ensaísta toma Oscar Wilde como figura de transição na arte do XIX:

⁵⁶⁹ WILDE, Oscar. A verdade das máscaras. In: **A decadência da mentira**. op. cit., p. 184.

⁵⁷⁰ Idem, *ibidem*, p. 182.

⁵⁷¹ As conferências “O Figurino” e “A Delícia de Mentir” integram o volume a seguir, publicado em 1911: JOÃO DO RIO. **Psicologia urbana** (conferências). op. cit.

epígono de figuras de exceção como o Des Esseintes de Huysmans – avessos à vulgaridade –, no entanto, dândi moderno, a quem o vulgar deleitava. Sontag relaciona o espírito “camp”, ao qual liga Wilde, à cultura de massas: “Camp — o dandismo da era da cultura de massas — não faz distinção entre o objeto único e o produzido em escala massiva. O gosto ‘camp’ transcende a náusea da réplica.”⁵⁷² O adepto do “camp” é democrático, diz ela. Para ele, todos os objetos equivalem – a pintura e o mobiliário, a arte “original” e a reprodução, a obra teatral e a fruição dos sítios pútridos da cidade (“o *connoisseur* do Camp cheira o fedor e louva-se a si próprio, pelos nervos fortes que tem”)... Importam as sensações novas que o objeto gera, em detrimento do lugar donde ele sai. Tudo é aureolado pela égide artística, uma vez que o adepto do “camp” toma a vida como teatro, e o viver, como a representação de um papel.⁵⁷³

A reflexão de Sontag, embora se refira ao contexto europeu e ao norte-americano, apresenta importantes pontos de contato com o nosso – com João do Rio, em especial. Este novo dandismo propalado por Wilde ganhou contornos originais no Rio de Janeiro posterior à reforma urbana, na atuação deste cronista em quem se imbricavam as *personas* do jornalista e do esteta; homem desejoso de mergulhar nas agruras da cidade com um *éthos* de investigador e de fruidor. Nalguns aspectos, João do Rio realiza o espírito “camp” de forma mais estrita que Wilde, a quem a morte prematura impedira de experimentar plenamente um *medium* paradigmático da cultura de massas como o cinema. João do Rio apercebe-se da dupla faceta artística e industrial dos filmes: Objetos de consumo, reproduzidos à exaustão. Sombras imateriais, por vezes comoventes como fatias de grande arte, impalpáveis e, no entanto, densas. Demasiadamente reais em sua irreabilidade. Paradoxais, em suma. Em seu papel de espetacularização da vida, o cinematógrafo torna-se espaço propício para a efetivação da ideia do mundo como palco – visada de Wilde a qual João do Rio de bom grado encampara.

⁵⁷² Minha tradução. Eis o texto original: “Camp — Dandyism in the age of mass culture — makes no distinction between the unique object and the mass-produced object. Camp taste transcends the nausea of the replica.” Cf. SONTAG, Susan. Notes on “Camp”. In: **Against interpretation and other essays**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1964. Disponível em <<http://goo.gl/zwZxAi>>. Acesso: 8 jun. 2014.

⁵⁷³ O original do último excerto entre aspas, também traduzido por mim, é o seguinte: “the connoisseur of Camp sniffs the stink and prides himself on his strong nerves.” Cf. SONTAG, Susan. Notes on “Camp”. op. cit.

João do Rio atrelava-se de tal modo ao figurino “dândi” que, nalguns momentos, via-se obrigado a apartar-se de si para efetivar certos discursos. Obrigado ao papel de editorialista, pela necessidade premente de ganhar a vida, vêmo-lo a escrever artigos não assinados como o que segue, emudecimento simbólico da conhecida personagem, subida à cena do repórter *stricto sensu*. A peça é “Aventura Imprevista...”, conto não assinado com um teor crítico digno de artigo de fundo e um desfecho que alude claramente ao atrelamento histórico do episódio narrado (“Não se trata de literatura, trata-se de um fato.”).⁵⁷⁴ O deslizamento entre os gêneros, estratégia usual nesses textos, funciona aqui não para inserir o escritor no universo de suas personagens, mas para fazê-lo exercer, de modo mais cabal, seu papel de moralizador dos costumes. Sintomática é sua opção pelo narrador onisciente, que lhe permite desvelar as personagens com um vagar acariciante enquanto lhes dirige a visada irônica.

O escritor executa com o mesmo cuidado a descrição do cenário e da protagonista. A jovem provinciana, recém-chegada ao Rio junto do esposo, apresenta todos os símbolos da riqueza comedida oriundos de sua origem: o vestido branco rendado, o relógio de marfim, os anéis e o colar de pérolas. Vêmo-la saltar de seu automóvel ajudada pelo motorista fardado, diante do cinematógrafo mais elegante da capital; observar-se reproduzida nos espelhos da entrada, “naturalmente”, e oscilar entre o repúdio e a atração às jovens frequentadoras do local: “a elegância petulante das nossas *modern-girls* ainda a irritava um pouco. A elegância, a palestra em francês, a ousadia dos *flirts*. Não ser ainda assim...”.⁵⁷⁵

As mulheres são grandes crianças, que nunca sabem o que fazem.

Ela era rica, feliz, casada com um marido ainda jovem e amante que a adorava. Vivera todo o tempo no sul, no seu palacete na capital, na estância ou em rápidas fugidas a Montevideu e a Buenos Aires. Mas o seu sonho de jovem prendada, bonita, ardente, era o Rio de Janeiro, era dominar a sociedade do Rio, dar recepções, vir nas sessões mundanas dos jornais, ter uma vida de romance, com *flirts* como no Marcel Prévost e nas crônicas de Sebastião Sampaio, frequentar os chás, entrar no artificialismo extenuante e mal traduzido deste Rio mundano.⁵⁷⁶

⁵⁷⁴ Cf. [BARRETO, Paulo/João do Rio]. Aventura Imprevista... **O País**, Rio de Janeiro, 27 jan. 1916, p. 1.

Pelo que pude apurar, este conto ainda não foi computado no conjunto da produção de João do Rio. Localizei-o durante a pesquisa de arquivo, a partir de uma referência feita a ele pelo cronista Sebastião Sampaio. Cf. SAMPAIO, Sebastião. A Semana Elegante. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, 5 fev. 1916, ano XVI, n. 52.

⁵⁷⁵ Cf. [BARRETO, Paulo/João do Rio]. Aventura Imprevista... op. cit.

⁵⁷⁶ Idem, ibidem.

A senhora sem nome é uma canhestra Madame Bovary tupiniquim, desejosa de entrar para o rol da elegância propalada pelos cronistas mundanos. Paulo Barreto/João do Rio cita o autor de “A Semana Elegante”, deixando intencionalmente de lado o fato de desempenhar – ele mesmo – o *métier* nas páginas d’*O País*. Sebastião Sampaio, como já assina, defende-se publicamente, lembrando o colega de imprensa dos folhetins de *Pall-Mall Rio* e atribuindo a João do Rio a invenção do hábito do *flirt*, sistematizado na conferência homônima de 1909. O conto efetivamente inverte os ponteiros, ao censurar o hábito que o escritor considerara, com eloquência, o responsável por trazer consigo, do estrangeiro, a *mise-en-scène* civilizatória do mundanismo: o *five o’clock tea*, as recepções, a decoração interna dos palacetes da sociedade etc.⁵⁷⁷

Ocorre que João do Rio imprime, por meio desse conto de traços noticiosos e retórica moralizante, um diferente tipo de intervenção na sociedade. Opera desde o lugar do editorialista do jornal, não mais do dândi ou do cronista mundano frequentador da alta-roda. De fora, alcança uma visão de conjunto que lhe permite carregar na crítica, explicitando o que haveria de pernicioso à mulher no envergamento de uma personagem como a “*flirteuse*” – cujo traço característico era a habilidade de se equilibrar entre o pundonor e o atrevimento, respondendo com galhardia aos galanteios sem, no entanto, se deixar cair em desonra. Sua descrição do vestuário, gestos e comportamentos de ambas as personagens que encetam o *flirt*, ao mesmo tempo em que recupera características do grupo arroladas nos textos assinados por Joe e José Antonio José, faz emergir uma crítica ferina aos hábitos da elite.

O desconhecido que arrebatava a dama provinciana no cinematógrafo estava “Perfeitamente na moda”, com seu figurino importado da Europa, seus cabelos negros penteados para cima, as mãos macias e as unhas lustrosas.⁵⁷⁸ Principia por cumprimentá-la à distância, dias antes. À resposta da jovem senhora seguem-se “encontros casuais”; “êxtases de olhares...”⁵⁷⁹ Escreve-lhe, em seguida, uma carta apaixonada. No cinematógrafo, naquele fatídico dia, a relação rapidamente evolui do platonismo anterior. Sentado ao lado da mulher, na treva da sala de projeção, ele lhe fala, toca-lhe o pé com o seu pé, acaricia-lhe a mão, beija-a e a alivia dos anéis de pérolas que ela ganhara do pai, de presente de casamento. Exceto pelo roubo, o jovem

⁵⁷⁷ Cf. JOÃO DO RIO. O Flirt. In: **Psicologia urbana** (conferências). op. cit.

⁵⁷⁸ Cf. [BARRETO, Paulo/João do Rio]. Aventura Imprevista... op. cit.

⁵⁷⁹ Idem, ibidem.

“*gentleman*” desempenhava o rito do *flirt* já notório entre os elegantes, o qual, dentro em pouco, seria vítima de censura feroz por parte do Benjamin Costallat de *Mademoiselle Cinema*.⁵⁸⁰ Mesmo sua peremptória partida respeita o jogo cênico do tipo: “Com o ar profundamente aborrecido de um *gentleman* segundo os figurinos, esse mancebo deu um passo, deu dois passos, deu mais alguns, puxou o reposteiro.”⁵⁸¹

Já a dama enredada é pintada com fortes tintas romanescas. Influenciada pela literatura leve – saída da pena dos cronistas mundanos cariocas – e pela literatura feminina (cabalmente representada por Marcel Prévost, escritor francês autor de romances e antologias voltados ao estudo da alma das mulheres), ela se sonhava personagem dramática: “Como a distinta senhora sentia-se personagem de teatro, notável e empolgante, igual a todas as heroínas dos dramaturgos franceses!”.⁵⁸² Ao ver o estranho, seu coração palpita. De costas, supõe ter os olhos dele pousados em sua nuca. Já na sala de cinema feita palco, a voz do homem coloca-lhe “a cabeça em fogo, os lábios secos, as mãos geladas”.⁵⁸³ Entrega-se ao *flirt* esperando extrair do intento a menção honrosa de seu nome, da parte dos cronistas mundanos. O escritor é pródigo na composição da mulher de província seduzida pela miragem de um Rio de Janeiro hipercivilizado, vendida em fatias por sessões como *A Semana Elegante* (ou *Pall-Mall Rio...*):

Na sua ingenuidade provinciana, desejosa de ver a vida pelo que dela se escreve, estava certa de que os *flirts* eram abundantes, e que não faria senão o que é de moda fazer. Assim deixou-se olhar, deixou-se cumprimentar.

(...)

Não se lembrava absolutamente nem das suas estâncias nem do seu marido – a quem ama e respeita. Lembrava-se de que era uma nova senhora bonita e rica, destinada a ser muito citada com inveja geral pelos *leaders* da moda e da elegância. E sentou-se.

Sentou-se. Só depois reparou que se sentara precisamente ao lado do jovem de cabelos de asa de graúna e de mãos bem tratadas — que devia, com certeza, dançar o tango e o one-step.⁵⁸⁴

A mulher julga o homem segundo o figurino que ele traja, ensinada pela literatura fútil que consome. Para construí-la, o escritor bebe de uma fonte anterior. A maneira verborrágica com que se debruça sobre sua indumentária, as reiteradas digressões à sua vida na capital rio-grandense, sua entrega paulatina ao estranho até

⁵⁸⁰ COSTALLAT, Benjamim. **Mademoiselle Cinema**: novela de costumes do momento que passa. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999 [1923].

⁵⁸¹ Cf. [BARRETO, Paulo/João do Rio]. *Aventura Imprevista...* op. cit.

⁵⁸² Idem, *ibidem*.

⁵⁸³ Idem.

⁵⁸⁴ Idem.

a completa submissão aproximam o texto dos folhetins romanescos publicados diariamente nas folhas e/ou vendidos em forma de brochura – gênero longo, a exercer influência na formação das moças desde meados do século anterior. Mesmo o tom moralista da narrativa recupera o caráter pedagógico do gênero. “As mulheres são grandes crianças”⁵⁸⁵, diz o narrador, que assume no texto o papel de tutor do sexo feminino.

A suposta culpa do cinema na perversão dos costumes era assunto corrente na imprensa da época. A popularidade crescente do espetáculo adensara a presença feminina em suas plateias. O escuro da sala a tornava ponto de encontro dos namorados, ambiente propício ao *flirt* e espaço de frequentação dos “bolinas”. Além do escuro, o enredo das fitas colaboraria para o quadro. No que toca ao “bolina”, Melo Souza lembra que um epígono de João do Rio associara o nascimento do tipo à “penumbra e aos beijos delirantes que dão na tela”.⁵⁸⁶ Sobre a relação entre cinema e *flirt*, Miss Carioca, cronista da *Fon-Fon*, reporta-se, logo em 1912, a um incidente envolvendo certo R. G.: O rapaz convidara os “dous olhos calmos de tentação”⁵⁸⁷, que o haviam enredado durante um flerte de sacada, para um encontro no *Parisiense*, onde ambos veriam um filme com Asta Nielsen. Apenas no hall do cinema o rapaz descobre que a moça era, na verdade, uma criança – a *vamp* dinamarquesa fora sua professora, é o que os fatos apresentados deixam implícito.

Em “Aventura Imprevista...” igualmente se implica a relação entre as imagens da tela e o drama vivido na plateia: a cena envolvendo o casal se passa entre dois episódios da guerra, a apresentarem, em detalhes, “soldados, carretas, neve, prisioneiros, brutalidades”.⁵⁸⁸ Somadas à “música” da voz do rapaz, as imagens eletrizantes parecem adensar na moça sua sensação de pertencimento ao espetáculo exibido no *écran* – um e outro a aterrorizando e a atraindo ao mesmo tempo. A guerra travada nos assentos do cinematógrafo mostrar-se-há, no entanto, muito mais catastrófica que a reproduzida na tela. Por certo que há neste texto uma inclinação à sátira, oriunda de seu deslocamento do rodapé destinado à literatura feminina até o centro da primeira página; de sua conversão de texto ficcional voltado às mulheres à

⁵⁸⁵ Idem.

⁵⁸⁶ A respeito do bolina, conferir o livro e a charge cujas referências seguem: SOUZA, José Inácio Melo. **Imagens do passado**: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema. op. cit., p. 55-58; OS BOLINAS. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, 8 jun. 1912, ano VI, n. 23.

⁵⁸⁷ MISS Carioca. *Films* (metragem reduzida). *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, 28 dez. 1912, ano VI, n. 52.

⁵⁸⁸ Cf. [BARRETO, Paulo/João do Rio]. *Aventura Imprevista...* op. cit.

produção de gênero híbrido, a meio caminho da notícia e da literatura. Todavia, esta não é sua única dimensão.

O texto é rico em significados. Saído anonimamente da pena de um dos mais relevantes cronistas da capital à época, simbolicamente reitera o estatuto de imprevisibilidade assegurado pelo seu título. Uma crítica severa como esta ao hábito elegante do *flirt* e à literatura amealhada pelos cronistas mundanos soaria deslocada, naquele momento, quando proferida pelo seu principal arauto. João do Rio decide não apenas abdicar de suas personagens mais conhecidas – Joe e José Antonio José –, que privavam com a alta-roda cujos costumes o texto critica, mas também da máscara que lhe impregnara ao ponto de fazê-lo abandonar seu nome de batismo, transformando-o num ser mais literário que social. Daí o anonimato. Seu silêncio é um gesto assertivo. O hibridismo de “Aventura Imprevista” abre-lhe um espaço peculiar à criação literária e à crítica social. A partir do lugar simbólico que ocupa na folha, o escritor pode impingir uma crítica desatrelada de suas *personas*, supostamente imparcial, tornando mais palatável seu ressaltado viés moralizante. Ao transformar uma nota policial em narrativa, o escritor desvia o foco do crime efetivo envolvendo a mulher provinciana e o gatuno elegante para se concentrar em peripécias amorosas cuja comprovação é impossível – já que, em última instância, são frutos da subjetividade da jovem.

O movimento executado, da notícia à narrativa, realiza igualmente a redistribuição da culpa do ato narrado. Se a mulher ludibriada tem seu papel de vítima sublinhado, ela circula igualmente pelas esferas da culpa e da inimputabilidade da culpa: “A sua honestidade queria repelir aquela posse e o seu temperamento, de mistura com a sua futilidade, lhe apagava a coragem.”⁵⁸⁹ Ela era culpada porque, embora casada, assumira papel assertivo na encenação do mundanismo. Era, no entanto, inocente, já que não passava de uma criança grande, como todo o gênero feminino. O controle que o narrador assume de suas personagens simbolicamente aponta para o papel tutelar que o escritor propõe assumir na sociedade, no tocante às mulheres. A abordagem paternalista brotava num momento de intensificada inserção da mulher na sociedade – poucos anos antes, era inimaginável que uma dama frequentasse sozinha o cinematógrafo.

Mas qualquer possibilidade de controle escorria pelos dedos no escuro da sala de exibição, espaço público de paradoxal privacidade: “estamos no escuro. Ninguém

⁵⁸⁹ Idem, *ibidem*.

nos ouve; ninguém repara em nós; ninguém poderá falar mal.” – diz o falso *gentleman* ao pé do ouvido da jovem senhora, para seu deleite e desespero.⁵⁹⁰ A crescente liberdade feminina cada vez mais ecos encontrava no *écran*, que já reproduzia com frequência os arroubos amorosos de Asta Nielsen e em breve apresentaria ao público Theda Bara e Pearl White⁵⁹¹: a *femme fatale* e a jovem aventureira; dois exemplos duradouros à população feminina da capital, pelo menos a contar por aquilo que, delas, diriam os cronistas, não muito tempo mais tarde.

⁵⁹⁰ Idem.

⁵⁹¹ Theda Bara (1885-1955) tornou-se mundialmente popular ao interpretar, em *Escravo de uma paixão* (*A fool there was*, 1915), a personagem da “Vampira”, mulher que usava sua beleza e sensualidade para conquistar os homens e depois destruí-los. O filme foi exibido pela primeira vez no Rio de Janeiro em março de 1916, embora a atriz fosse presença assídua nas telas da cidade desde o mês anterior: até junho daquele ano, Bara também pôde ser vista em *Carmen* (fev. 1916), em *Sonata de Kreutzer* (abr. 1916) e em *Gioconda ou A filha do diabo* (abr. 1916). Já Pearl White protagoniza a heroína da série cinematográfica *Os Mistérios de Nova York*, exibida no Rio de Janeiro a partir de março de 1916, a qual circulou na cidade também na forma de folhetim impresso (jornal *A Noite*, 9 mar. 1916 a 2 ago. 1916). Cf. CINE Palais: *Carmen*. **A Noite**, Rio de Janeiro, 19 fev. 1916, p. 5; CINE Palais: *A fool there was*. **A Noite**, Rio de Janeiro, 15 mar. 1916, p. 5; CINE Palais: *Sonata de Kreutzer*. **A Noite**, Rio de Janeiro, 1 abr. 1916, p. 5; CINE Palais: *Gioconda*. **A Noite**. Rio de Janeiro, 12 abr. 1916, p. 5. Para conferir o primeiro folhetim de *Mistérios de Nova York*, cf. OS MISTÉRIOS de Nova York. **A Noite**. Rio de Janeiro, 9 mar. 1916, p. 4.

5. “A arte do silêncio” e Jack, o cronista feito de cinema (1920-1922)

Tela e plateia, espaços intercambiáveis. A novidade do cinema repousa na identificação que suas imagens geram no público, fato tornado possível devido à mobilidade da câmera. Bela Balázs atém-se à densidade dramática que adquirem os objetos cotidianos quando focalizados em primeiro plano⁵⁹². Tal envolvimento é impossível no teatro, no qual o espectador acessa toda a cena a partir de uma mesma distância. No cinema, o espectador é convidado a entrar no filme, substituto, segundo Edgar Morin, do meio físico real. A participação é polimórfica: o público não apenas se identifica com a personagem, sente-se mesmo a roda e o velocímetro do automóvel que participa de certa corrida. As técnicas cinematográficas, diz ele, motivam a identificação do público até mesmo com relação a personagens que lhe são dessemelhantes⁵⁹³. No que toca à questão, uma crônica exemplar é a “Looping the loop” de certa *Careta* do início de 1920. O texto executa, pelo viés da cinematografia, a proposta de acrobacia mental que batiza a série, encenando a participação polimórfica do público no espetáculo cinematográfico: entregue ao sono, a mocinha “encarna enfim através desse sonho virginal a figura libertina de uma heroína de café concerto, a sua heroína diletta nas fitas do cinematógrafo...”; enquanto que, sob a luz do equívoco *cabaret*, a jovem bailarina “Sonha! Uma imagem, que é a sua própria, reproduzindo a figura de uma ingênua do cinema, a da artista que ela mais admira (...).”⁵⁹⁴

O sonho pede auxílio ao cinema, sua contraparte. Por meio dele, a libertina deriva da virgem; a virgem, da libertina. Sobre essas jovens que se sonhavam Pearl White, Theda Bara, Gloria Swanson e tantas outras heroínas mais ou menos virtuosas das telas, quem fala é Jack, cronista paradigmático da sociedade impregnada de cinema. A primeira crônica de sua série semanal “A arte do silêncio”, também veiculada pela *Careta*, é contemporânea à supracitada “Looping the loop”. Igualmente densa, procurará desde logo destacar a faceta artística de seu objeto,

⁵⁹² BALÁZS, Bela. A face das coisas. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. op. cit., p. 90-91.

⁵⁹³ MORIN, Edgar. A alma do cinema. In: Op. cit., p. 163-5.

⁵⁹⁴ Para a assertiva de Morin e o artigo da *Careta*, conferir, respectivamente, MORIN, Edgar. op. cit.; LOOPING the loop. **Careta**, Rio de Janeiro, 21 fev. 1920, ano XIII, nº 609.

tomando-o em comparação ao teatro⁵⁹⁵. O artigo que a abre, emparelha os criadores do cinema às “figuras vitoriosas do teatro”⁵⁹⁶. Par a par com as qualidades artísticas do novo *medium* estava a admiração que ele incitava no público. “Nobres e plebeus” empolgavam-se ante as “telas iluminadas”, guardando na retina e no pensamento a imagem dos artistas eleitos. A crônica recorre ao campo semântico do teatro para atribuir valor à arte jovem, denominando “trágicos, dramáticos e cômicos” aqueles homens e mulheres que congregavam indivíduos das mais diversas classes sociais.⁵⁹⁷ Constata, ainda, que o desacordo entre ambas as artes se esvaecera, e então, grandes nomes dos palcos mundiais, como Sarah Bernhard e Novelli, podiam naquele momento ser admirados nos cantos mais díspares do mundo. A assertiva altissonante remete à reflexão tecida por Benjamin sobre o caráter revolucionário da obra de arte que é criada no intuito de ser reproduzida⁵⁹⁸. Engolidos pelo cinematógrafo, Bernhard e Novelli tornavam-se tangíveis, múltiplos: multiplicadamente dignos de valoração, portanto⁵⁹⁹. O cronista se mostra fascinado pela facilidade com que acontecimentos e pessoas se dão a conhecer a todos, indistintamente, por meio da nova arte. Seu posicionamento reflete aquela sociedade da qual fala Susan Sontag, sociedade que aprendera a ler o mundo por meio das imagens, para a qual a imagem num só tempo permitia o acesso a eventos dissociados das experiências empíricas e o controle simbólico da passagem do tempo.

⁵⁹⁵ “A arte do silêncio” é composta por 138 crônicas, de periodicidade semanal (raramente quebrada), publicadas entre 17 de janeiro de 1920 e 7 de outubro de 1922. Publicaram-se 47 textos em 1920 (ns. 604-653), 52 em 1921 (ns. 654-706) e 39 em 1922 (ns. 707-746), assinados quase que totalmente pelo pseudônimo de Jack (exceções: 17 de janeiro de 1920, nº 604; 12 nov. de 1921, nº 699; 26 nov. de 1921, nº 701; 3 dez. de 1921, nº 702; 10 dez. de 1921, nº 703; 17 dez. de 1921; 18 fev. 1922).

⁵⁹⁶ A ARTE do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, 17 jan. 1920, ano XIII, n. 604.

⁵⁹⁷ O célebre “Manifesto das Sete Artes”, de Ricciotto Canudo, data de 1911.

⁵⁹⁸ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. 3. ed. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 165-196.

⁵⁹⁹ “Para não lembrar dezenas de celebridades, basta evocar Novelli e Sarah Bernhard. Ambos posaram para o cinema sem desmerecerem o seu imenso valor. Ao contrário. Avigoraram-no na admiração mundial, representando ao mesmo tempo em Paris, New York, Londres, Madrid, Rio de Janeiro, Buenos Aires e Constantinopla.” Cf. A ARTE do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, 17 jan. 1920, ano XIII, n. 604.

5.1. Jack: o cronista-personagem burila a crônica moderna

“Meu nome é outro, cujo segredo prefiro guardar, *et pour cause...* Jack é a máscara ou, se quiserem, ‘o manto diáfano da fantasia’.”⁶⁰⁰ A assertiva salienta um procedimento corrente aos cronistas da época: a construção, através dos textos, de uma *persona* literária responsável pela veiculação dos discursos; procedimento que acena para a especificidade do gênero cronístico, misto de literatura e jornalismo – o que aponta, por um lado, para o caráter imediatista e informativo do jornal, e por outro, para a liberdade verbal do escritor⁶⁰¹. O leitor curioso da época facilmente descobriria o “eu social” por detrás da máscara visitando o quadro funcional publicado pelas folhas em inícios de ano ou através de formulações de outros cronistas. Porém, o mesmo não se dá com Jack, cujo sublinhado mascaramento só faz ressaltar sua entidade ficcional. Na crônica acima, o autor relê o colóquio que estabeleceu com “*mademoiselle* Yolanda”, dele suprimindo seu verdadeiro nome. Refere-se a si próprio por “F.”, letra antes alusiva ao apelido de “Fulano” – retomado linhas mais tarde por extenso – que ao escritor empírico da série. Ele é homônimo de M^{lle} Fulaninha, redatora, na revista *Seleta*, da sessão “Cinematográficas” – jovem da alta roda de quem o cronista Jacintho traça uma fina biografia, e com a qual mesmo Jack se poria a debater a Sétima Arte, como se verá adiante.⁶⁰²

É como personagem ficcional que Jack se faz conhecer. Em conversa com “uma linda melindrosa” a respeito dos primórdios do cinema no Brasil, o cronista acaba por confessar suas “quatro dezenas de anos bem vividas”, ao lembra-se do animatógrafo da rua do Ouvidor, cuja programação era diariamente divulgada por

⁶⁰⁰ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 644, 23 out. 1920.

⁶⁰¹ DIMAS, Antonio. Ambiguidade da crônica: literatura ou jornalismo? op. cit., p. 46-49.

⁶⁰² A sessão de M^{lle} Fulaninha na *Seleta* começa a ser publicada em fevereiro de 1920. Eis a sua biografia, segundo Jacintho:

Ela foi por muito tempo (um ano inteiro) a diretora do *Tango-boy*, jornal humorístico do mundanismo carioca. E, durante todo esse tempo em que o *Tango-boy* deu a nota engraçada das elegâncias, nunca ela teve uma contrariedade porque soube bem sempre se conduzir.

Moça ainda, com dezoito anos apenas, educada no colégio de Sion, inteligente e ilustrada ela sabe imprimir um cunho especial e um especial relevo a tudo o que escreve.

“Tango Boy: Jornal de uma Melindrosa”, dirigido por M^{lle} Fulaninha, foi publicado nas páginas internas da *Seleta* (revista publicada pela *Fon-Fon*) em 1919. Eis as referências da primeira crônica de Fulaninha na sessão “Cinematográficas”; a apresentação que Jacintho faz da cronista; e de um número de “Tango boy”: CINEMATOGRAFICAS. **Seleta**, Rio de Janeiro, 7 fev. 1920, ano VI, n. 6; JACINTHO. Cartas à Lia. **Seleta**, Rio de Janeiro, 7 fev. 1920, ano VI, n. 6; M^{lle} FULANINHA. Tango boy: Jornal de uma Melindrosa. **Fon-Fon/Seleta** (especial de Natal), Rio de Janeiro, 20 dez. 1919, ano XIII, n. 51.

um homem aos berros⁶⁰³. O “Animatógrafo Super-Lumière” instalou-se no Brasil nos idos de 1897. Naquela época, o popular dramaturgo Arthur Azevedo aludia empolgado à “diabólica” dança serpentina de Loïe Fuller, vista colorida que reproduziria com “precisão extraordinária” os movimentos da bailarina⁶⁰⁴. Noutro momento, Jack escreve à “deliciosa amiga Clara” o que vestia na fresca tarde primaveril: “embrulho-me, a tiritar, naquele velho sobretudo inglês”, “pré-histórico sobretudo”⁶⁰⁵. E, novamente por meio de uma correspondência, relata à “suave amiga” que estava na “Caxambu aprazível” o encontro que tivera com o poeta Olegário Mariano na livraria Garnier⁶⁰⁶, ponto de encontro da intelectualidade carioca tradicional desde o século XIX.

A *persona* literária construída pelo cronista ao longo da série “A arte do silêncio” dá coerência aos discursos que ele profere. Se o homem de 40 anos compartilhara, quando jovem, do deleite de Arthur Azevedo pelo divertimento que pouco tempo antes ganhara as ruas da capital brasileira, era provável que também compartilhasse do olhar reticente com que o colega de imprensa vez por outra enxergava os produtos do *medium*⁶⁰⁷. Percebe-se, nos folhetins, um movimento ambivalente de fascínio e perplexidade que se distancia sensivelmente da defesa irrestrita veiculada na crônica que abre a série. Vejamos as palavras do cronista no que diz respeito ao enriquecimento rápido daqueles que se dedicavam à nova arte.

A linguagem dos milhões parece que, nestes dias, é privilégio dos banqueiros, dos reis de qualquer cousa e dos artistas do cinema. Esses últimos, com o formidável incremento da sua indústria, tendem a desbancar os argentários do mundo, mesmo os da famosa Quinta Avenida, em New York. Reis e banqueiros muito breve passarão à categoria de pobretões, ao lado das costureirinhas de ontem, elevadas, pela sua graça e pelo seu talento, às culminâncias do fausto. A indústria cinematográfica vai, a passos de gigante, formando o seu prestígio nos mercados, de modo a assegurar o ambicionado primeiro lugar. Será difícil? Absolutamente. Agora, com os

⁶⁰³ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, 24 jan. 1920, ano XIII, n. 605.

O animatógrafo sobre o qual se refere o cronista trata-se possivelmente do “Animatógrafo Super-Lumière”, que ocupou o Salão “Paris no Rio” (n. 141 da rua do Ouvidor) a partir de fins de 1897, lá permanecendo por meses, o que prova seu sucesso de público. O tal berro ao qual se refere o cronista é “— Vai a empezar ahora mismo!”, bordão que não foi esquecido pelos cariocas no espaço de duas décadas, a contar pelas referências a ele feitas por cronistas do período, como A. de R. e Bastos Tigre. Cf. A. de R. Cinematógrafo. **O País**, Rio de Janeiro, 17 jun. 1898, p. 1; TIGRE, Bastos. Crônica. **A Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, 16 jan. 1913, 5º ano, n. 88, p. 25-26.

⁶⁰⁴ “Estive anteontem, pela primeira vez, no *Salão Paris*, e não perdi o meu tempo: é realmente divertidíssimo o ‘Animatógrafo Super Lumière’, pela entontecedora variedade das suas fotografias.” Cf. A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). Palestra. **O País**, Rio de Janeiro, 24 dez. 1897, p. 1.

⁶⁰⁵ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 645, 30 out. 1920.

⁶⁰⁶ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 650, 4 dez. 1920.

⁶⁰⁷ Tal argumento que relaciona a idade do cronista à sua opinião sobre o *medium* eu devo à orientadora Miriam Gárate, que levantou a questão nas aulas em que analisou os cronistas hispano-americanos cujo primeiro contato com o cinematógrafo deu-se quando já estavam firmados como escritores.

quatro anos de meia interrupção pelo inferno da guerra, desfruta a quinta colocação. Amanhã, na marcha em que avança, deixará longe o ferro, o aço, o carvão...

O *film* é um artigo como os outros. Ontem figurava entre os de luxo, perfeitamente dispensável, malgrado o preço das exibições através dos países. Hoje, não. Hoje o *film* é artigo imprescindível, rivalizando com aqueles que os economistas chamam “de primeira necessidade”. O cinema faz parte do programa doméstico, do orçamento dos grandes e pequenos chefes de família. A concorrência nos grandes centros produtores tem determinado, por outro lado, magníficos aperfeiçoamentos. (...)

A trindade principesca de Mary Pickford, Douglas Fairbanks e Charlie Chaplin, continuando a agradar, em requintes de arte, de arrojo e de hilariedade, quantos milhões não terá em dez anos de trabalho?

Mary, que acaba de divorciar-se com estrépito, antes de ser o que é neste instante, assina contratos de 4.000 contos anuais. Achou pouco. Rompeu contratos e teve a inteligência de associar-se a Douglas e a Carlito, constituindo uma firma de príncipes, que concorrerá com a Fox, a Paramount, a Vitagraph... Se não brigarem os sócios, o que é também facilímo, receberão dentro em pouco as insígnias de reis da cinematografia. Os banqueiros, arrotadores de cifras, hão de confessar a sua humildade diante dos três artistas que não há muito, não sonhavam, talvez, ganhar 50 dólares por semana...⁶⁰⁸

Jack, durante todo o tempo, relaciona a arte cinematográfica à indústria. Se o cinema é composto por gente que imprime “requintes de arte” às suas criações, ele é, sobretudo, uma indústria – a quinta em importância, diz o cronista –, e o filme, “um artigo como os outros”. Um artigo mais necessário que outros, aliás, “de primeira necessidade”. É também num lugar ambivalente que o cronista inserirá os artistas das telas, “reis” e “príncipes” que o somam talento artístico ao tino como empreendedores. Digno de nota é que, ao invés de desmerecer o produto da mescla, o cronista constata que sua evolução se deve à concorrência *industrial* à qual ele foi submetido – efetivamente, o grande investimento financeiro de que carece o cinema obriga a sua circulação entre as massas para que ele se pague e gere lucro.

Ao relacionar arte e indústria, Jack demonstra igualmente percepção de que o eixo de produção cultural se deslocara das elites intelectuais para as classes populares. Naquela época, as massas empreendiam um movimento catártico de destruição da “aura” da obra de arte, afirma Walter Benjamin. A produção artística deixara de valer pelo seu valor tradicional e único para ser valorizada enquanto objeto reproduzido: “Fazer as coisas ‘ficarem mais próximas’ é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade”⁶⁰⁹. No entanto, a redefinição dos lugares sociais não deixa de ser vista de modo ambíguo por esse membro da

⁶⁰⁸ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 613, 20 mar. 1920.

⁶⁰⁹ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. op. cit., p. 169-170.

intelectualidade que é o cronista de “A arte do silêncio”. Observe-se que a perplexidade ante o fato de três indivíduos pobres ascenderem ao topo da pirâmide social se soma ao fascínio com que ele entra no coro que aplaude os dotes artísticos de Pickford, Fairbanks e Chaplin. A um fascínio que em alguns momentos beira a religiosidade, como se entrevê pelas palavras do cronista na crônica em que narra a trajetória de Chaplin:

Toda a atenção, leitor, será pouca: Carlito vai falar, vai contar como se iniciou na “arte do silêncio”. A história é interessante e, por isso mesmo, demanda todo o silêncio, a maior ausência de barulho. Não deixes, leitor, que essa matrona a teu lado tussa ou espirre, nem que aquela menina nervosa, mais adiante, se ponha ao piano a martirizar os teus ouvidos, ao mesmo tempo que *assassina* o *Pé de Anjo*... Nada de ruídos. Anda, vamos lá, exige o que te peço, e ouve a narração de Charles Chaplin, única criatura que, neste mundo cheio de complicações, me faz rir... Carlito vai falar: um... dois... três... Atenção!⁶¹⁰

Seu respeito por Charlie Chaplin desliza para a devoção religiosa quando ele cobra dos leitores/ ouvintes que façam silêncio para escutar o criador do vagabundo à época já tão querido do público de todas as esferas sociais. A reação do cronista diz muito sobre o lugar que Hollywood construiu para seus *stars*: um céu feito de estrelas tão altas quanto palpáveis; estrelas paradoxais, resplendentes mesmo quando cobertas por andrajos, adoradas por meio de um silêncio religioso mesmo que seu ofício fosse fazer rir.

Jack está longe de ser uma personagem simples. Conforme conta à amiga de Caxambu, o assunto privilegiado de sua conversa na Garnier com Olegário Mariano (que posteriormente ficou conhecido como “o poeta das cigarras” devido à recorrência desta tópica clássica em seus escritos) é o cinema, mais especificamente a “guerra que está sendo feita ao *jazz*” pela Associação Nacional Americana dos Mestres de Dança. O cronista lembra detalhes do debate, em que ambos os intelectuais acabaram por trazer à baila a opinião do ator Wallace Reid, segundo o qual:

— Excomungar o *jazz* é pretender reter a marcha do progresso. Estamos na era do *jazz*, e qualquer pessoa pode dançá-lo onde bem entender, sem atentar contra essa cousa transcendente que é a moral pública. O *jazz* significa alegria. É sinônimo de pimenta, entusiasmo ou vida. É o contrário de tudo quanto é artificial. É o espírito de uma idade, em que se sabe dar valor ao riso, em que a gente ama a vida e se encontra ansiosa de extrair a maior quantidade possível de alegria que a vida pode proporcionar. Pimenta, alegria, entusiasmo ou vida! — eis o *jazz*, que é só uma modalidade de expressão, um signo dos tempos, remédio eficaz contra o enfatamento dos dias que correm...⁶¹¹

⁶¹⁰ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 641, 2 out. 1920.

⁶¹¹ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 650, 4 dez. 1920.

Jack e Olegário aplaudem a ideia de Reid e Bébé Daniels de rodar uma película em que “intervêm em todas as espécies de bailes, notadamente o guerreado *jazz*.” A alusão entusiasmada ao frenético ritmo musical negroamericano que, anos depois, seria tomado pelos escritores modernistas como símbolo da agitação moderna, dá a tônica desse cronista ao mesmo tempo preso no passado e ávido pelas conquistas artísticas com as quais acena o presente. Outro detalhe significativo: “o poeta das cigarras” Olegário Mariano também deleitava as leitoras femininas da *Careta* com a série “Um sorriso para todas”, assinada com o pseudônimo de João da Avenida. Nesta crônica, antes de se bater em defesa do *jazz*, diz Jack que o poeta recitava à “meia voz” “sonetos e baladas” num canto da livraria. Tratava-se, como Jack, de outra personagem complexa. As crônicas de “A Arte do Silêncio” fazem emergir textualmente o lugar contraditório que os literatos estabelecidos no fim dos Novecentos ocupavam naquelas ruas movimentadas do início dos anos de 1920 – ruas em que era cada vez mais difícil de escutar o ruído bucólico das cigarras, daí à busca por novos assuntos que interessassem os leitores.⁶¹²

Os escritores criados na *belle époque* estavam *up to date* com a modernidade artística. O *jazz* estava para a época como o tango estivera para os anos de 1910. Ambos saíram do *habitat* das classes populares e conheceram o sucesso depois de terem migrado das periferias para o centro e encontrado artistas da música e do cinema que os divulgassem. Ambos enfrentaram primeiro o repúdio da sociedade, pela aproximação dos corpos que induziam. A diferença foi que, enquanto o tango civilizou-se para conquistar espaços como os salões da elite europeia – como bem lembra o escritor português Antonio Ferro –, o *jazz* varreu mundo multiplicando, com seus volteios irrequietos, uma euforia que era coetânea àquela euforia feita de caos e de cinema que arrebatava a América no momento. O argumento de Antonio Ferro veio à luz ano e meio após a crônica de Jack, em forma de conferência realizada primeiro no Teatro Lírico do Rio de Janeiro e, depois, no Municipal de São Paulo e

⁶¹² Não por acaso, o cadinho da série cronística era a *Careta*, uma das revistas ilustradas nacionais de maior circulação no período. Dinâmica e bulhenta como a sociedade da entrada dos anos de 1920, a *Careta* somava boa qualidade gráfica e preço popular (os números avulsos eram vendidos na capital a 400 réis em 1920-1921, e a 500 réis em 1922, época em que um ingresso de cinema custava em torno de mil-réis), adentrando os lares das mais variadas classes sociais.

Os valores dos números avulsos da *Careta* referentes a 1920, 1921 e 1922 tomaram como base a primeira edição da revista de cada um desses anos. Cf. CARETA. Rio de Janeiro, 3 jan. 1920, ano XIII, n. 602; 1 jan. 1921, ano XIV, n. 654; 7 jan. 1922, ano XV, n. 707. No que toca ao valor do ingresso de cinema, cf. GONZAGA, Alice. **Palácios e poeiras: 100 Anos de Cinemas no Rio de Janeiro**. op. cit., p. 121.

em Santos⁶¹³. Vale a pena atentarmos para o seguinte excerto dele, pela identidade que estabelece com as reflexões engendradas por Jack e seu colega Olegário Mariano à época:

O *Jazz-Band*, frenético, diabólico, destrambelhado e ardente, é a grande fornalha da nova humanidade. Por cada rufo sinistro de um tambor, por cada furiosa arcada há um corpo que se liberta, um corpo que fica reduzido a linhas, a linhas emaranhadas... O *Jazz-Band* é o triunfo da dissonância, é a loucura instituída em juízo universal, essa caluniada loucura que é a única renovação possível do velho mundo... (...)

O *Jazz-band* encarnado e negro, a todas as cores, é o relógio que melhor dá as horas de hoje, as horas que passam a dançar, horas foxtrotadas, nervosas... No *Jazz-Band*, como num *écran*, cabem todas as imagens da vida moderna. Cabem as ruas barbáricas das grandes cidades, ruas doidas com olhos inconstantes nos *placard* luminosos e fugidios, ruas elétricas, ruas possessas de automóveis e de carros, ruas onde os cinemas maquilhados de cartazes têm atitudes felinas de mundanas, convidando-nos a entrar, convidando-nos a entrar (...).

O *Jazz-band* é o arco voltaico do Universo. As ruas tumultuosas, estrídulas, dissonantes, são os *jazz-bands* das cidades. As cidades são os *jazz-bands* das nações. As nações são os *jazz-bands* do mundo. O mundo é o *jazz-band* do Criador. O *jazz-band* é o dogma da nossa Hora. Nós vivemos em *jazz-band*. Sofremos em *jazz-band*. Amamos em *jazz-band*.

Nas almas, nos corpos, nos livros, nas estátuas, nas casas, nas tela — há negros em batuque, suados e furiosos, negros em vermelho, negros em labareda. O momento é um negro. O *jazz-band* é o xadrez da hora. *Jazz-branco*; *band-negro*. Corpos alvos — bailando; corpos de ébano — tocando. O *jazz-band* é o *ex-libris* do Século. Que as vossas almas bailam, ao ritmo deste *jazz-band* de brancos mascarrados pelo carvão das minhas palavras...
(*)⁶¹⁴

Certamente que há gradação entre as falas de Jack e de Antonio Ferro. O discurso do jovem português ganha em construções e imagens de um frenesi que busca mimetizar a invasão da *jazz-band* no globo. Como num *jazz* dissonante, Antonio Ferro provoca o choque de ideias contrárias: A loucura torna-se juízo, mas um juízo pautado por ela, já que só a loucura poderia injetar seiva nova no mundo depauperado. As duas cores do ritmo, o negro dos que a criaram e o vermelho do sangue que corre em suas veias, multiplicam-se em todas as cores, numa miscigenação que em muitos cantos do mundo (nos Estados Unidos, pelo menos, seu berço) só a arte tornava possível. E abundam as repetições: invadidas pelo torvelinho do *jazz-band*, as ruas são personificadas, tornam-se “ruas barbáricas”, “ruas doidas”, “ruas elétricas”, “ruas possessas”.

⁶¹³ A Conferência foi realizada no Rio em 30 de julho de 1922, em São Paulo, no Municipal em 12 de setembro e no Automóvel-Club em 10 de novembro e em Santos, no Teatro Guarany, em 10 de outubro. Em 1923, veio a lume em versão impressa pela editora Monteiro Lobato & C. Cf. FERRO, Antonio. **A idade do jazz-band**. São Paulo: Off. Graph. Monteiro Lobato & C., 1923.

⁶¹⁴ FERRO, Antonio. **A idade do jazz-band**. op. cit., p. 54-56, 65-66.

A música transforma os espaços e os corpos: os homens, corpos empíricos, tornam-se “linhas emaranhadas”, como que a imitar os traçados das ruas cujos “olhos inconstantes” miram os “*placard* luminosos e fugidios”. Tudo e todos: espaços, pessoas e objetos, figuram nessa música-*écran* que concentra todas as imagens do mundo. Nem mesmo a fala de Antonio Ferro escapa ao bulício do ritmo. Os “(*)” marcam, no texto, as entradas de um conjunto de *jazz-band*, a interromper constantemente o discurso, somando-se à dissonância geral. Mais adiante voltarei a essa ideia de homem feito de linhas, ou então, de luzes e sombras, como a imagem cinematográfica. Interessava-me, neste momento, pensar como o ritmo americano repercutiu em escritores da geração de Jack, cujo ofício transformou-se com a chegada do cinema. A empolgação que o cronista da *Careta* faz emergir de seu folhetim deixa patente como a influência do cinema e da cultura americanas, tão presentes nas páginas da revista, eram bem digeridas por ele.

A propalada convergência dos corpos acena para a crescente simetria existente na relação homem-mulher. O público leitor feminino é interlocutor privilegiado da *Careta*, sintoma do espaço que a mulher conquistava na sociedade, para o que muito contribuiu a divulgação cada vez maior das ideias feministas. Cada vez mais as jovens burguesas circulavam desacompanhadas em ambientes públicos, atitude nem mesmo cogitada em fins do século XIX⁶¹⁵. Não raras charges da revista tomam por tema o furor que as “melindrosas” causavam no sexo oposto quando, por exemplo, deslizavam pela pista de dança ao som de um ritmo moderno – a legenda de uma delas aponta: “O VELHO — Oh, Filomena, chama a atenção daquela moça, que está apertando demais o nosso filho.”⁶¹⁶ Uma das diversões preferidas das moças era o cinema. As charges não se furtam a fazer troça do assunto. “É boa!... ‘Não trouxe dinheiro.’ Quem irá pagar-lhe o cinema?”⁶¹⁷, pergunta o mendigo a uma jovem que caminhava só pela rua, explicitando para onde se dirigia a mulher que circulava desacompanhada. Jack demonstra nutrir opinião semelhante. Assim ele descreve Dona “*Filó*”, senhora fanática pelos desenhos animados protagonizados por Mutt e Jeff: “é, como toda dama que se preza, do rol daquelas que, tratando-se de ir a uma sessão de cinema, se esquecem de tudo (...).”⁶¹⁸

⁶¹⁵ PROST, Antoine; VICENT, Gérard (Orgs.). O trabalho, a família e o indivíduo. In: **História da vida privada**, 5: da Primeira Guerra a nossos dias. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

⁶¹⁶ J. CARLOS. Est modus in rebus. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 634, 14 ago. 1920.

⁶¹⁷ J. CARLOS. A velha desculpa. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 612, 13 mar. 1920.

⁶¹⁸ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 648, 20 nov. 1920.

A sedução que a tela prateada exerce nas mulheres é sobrejamente tematizada pelo cronista, cujos folhetins muitas vezes encenam diálogos que ele travava com elas a respeito do assunto. Muitas delas, Jack encontra por acaso nos bondes, cinemas ou em festas oferecidas por algum membro da elite. O desejo que elas têm de conhecer curiosidades sobre seus artistas diletos preside o debate, dando ensejo a que o cronista realize seu ofício de divulgador de notícias concernentes ao mundo cinematográfico junto às jovens que, a exemplo dessas personagens, consumiam a revista ansiando um conhecimento mais aprofundado do assunto. Todavia, as intervenções das personagens femininas não raras vezes demonstram a agudeza de seu senso crítico. Uma *linda melindrosa* com a qual Jack esbarra em certa ocasião lista as vantagens do cinema:

O cinema — sentenciava um dia destes uma linda melindrosa — é a famosa oitava maravilha, aquela que foi prometida à humanidade por não sei que profeta desocupado. Escoaram-se os tempos, e ela chegou pela mão vacilante do animatógrafo...

— Dá-nos profundas lições de história de maneira sedutora, que não podemos esquecer, pelo vigor das cenas e pela arte dos grandes artistas que conquistaram a nossa melhor simpatia. (...)

— Ele ainda nos põe em contato com as figuras de renome da cena universal. Pela instrução que recebi, confesso que a mim sorriu sempre o desejo de ver a Sarah Bernhard, pelo menos. Meu pai não me levaria à Europa para satisfazer-me a vaidade artística. Ora, o cinema resolveu o problema. Emocionei-me com a criadora do *Hernani*, de Hugo, numa fita francesa passada há uns três anos. Sarah, na sua velhice gloriosa, era a mesma artista que me habituara a admirar através da leitura.

— [A real utilidade do cinema] Digo por mim, e o declaro corajosamente. Procuro iludir-me com o Wallace Reid, namorando-o na tela e forcejando para convencer-me de que o amor é verdadeiro, a *flirtar* com um desses pobres moços, bem vestidinhos, falantesinhos, mas sem sombra de educação moral ou de ideia aproveitável. À minha cabeceira, como um padroeiro de freguesia, está o elegante norte-americano para quem sorrio e olho apaixonadamente. É uma mentira, mas uma mentira que me afasta dos idiotas espartilhados e empoados.⁶¹⁹

A atribuição de valor ao cinema na medida em que ele permite uma maior circulação de bens culturais e a aproximação entre o público e a obra de arte remete-nos às formulações de Benjamin. O movimento de destruição da aura sobre o qual fala o teórico é mimetizado, na crônica de Jack, pela veneração da mocinha ao ator Wallace Reid, cujo retrato guarda a sua cabeceira à maneira de um santo padroeiro. O envolvimento afetivo da jovem com a imagem projetada no *écran* não a impede, todavia, de tomar seu objeto de devoção pelo seu papel efetivo de bem de consumo —

⁶¹⁹ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 605, 24 jan. 1920.

o galã, afinal, a mantinha ocupada, evitando seu envolvimento empírico com os sujeitos desinteressantes disponíveis no momento.

Também M^{lle} Blonde não tem problemas em distinguir a ficção da realidade, tanto que considera “ridículo” o gesto das sul-americanas que, cativadas pela “formosura e alguns pares de socos” que certo artista da cinematografia pespega “cinematograficamente”, enviam-lhes “cartinhas e cartõezinhos sestrosos pedindo autógrafos e retratos”. E pondera:

Se me perguntam em que posição gosto mais do Farnum ou do Reid, do Bushman ou do Carlyle tenho vontade de responder chulamente. Respondo, com superioridade: que só os tolero quando interpretam as cenas perfeitamente. Escusado é dizer que a resposta não agrada. O interessante seria afirmar que os amava mais sorrindo ou simulando amargura, com a mão no queixo ou com os braços cruzado sobre o peito. A arte é cousa secundária.⁶²⁰

Esta interlocutora de Jack destaca-se pela atenção que volta às especificidades da técnica cinematográfica. Noutra crônica, publicada uma semana mais tarde, a jovem compartilha do desdém de seu interlocutor por Francis Bushman, ator que, para registrar suas memórias, “lima” e “redoiira” as frases à maneira de um escritor parnasiano. O dinamismo das imagens em movimento apenas poderia ser glosado numa linguagem igualmente ágil. Questionada sobre como George Walsh deveria redigir suas memórias, M^{lle} Blonde responde: “— Ora, com as brutalidades de sempre, em períodos curtos e incisivos. O Walsh escreveria: *Manhã de sol. Início o trabalho com um trambolhão. Levanto-me e pespego um murro num cavalheiro. Mais adiante, quatro cabeçadas e meia dúzia de bofetadas...*”⁶²¹.

O cronista reproduz acima uma questão recorrente na cronística daqueles primeiros decênios do século, contemporânea ao desenvolvimento técnico que possibilitara, entre outros, a proliferação dos automóveis nas ruas, a penetração da máquina de escrever, a invenção do cinema... Como se as inovações técnicas impusessem uma escritura que as mimetizasse, lembra Flora Süssekind no capítulo de seu *Cinematógrafo de Letras* dedicado à máquina de escrever. Tomando certa crônica de Lima Barreto publicada em 1911, em que ele reflete acerca de sua caligrafia sofrível e da impossibilidade de a máquina datilográfica substituí-la, a ensaísta pondera sobre as ideias que pautavam o fazer literário daquele tempo. A escrita, espécie de artesanato, apenas poderia realizar-se com as mãos, cabendo à máquina quando muito passá-la a limpo; como se a intromissão do artefato fora uma ameaça

⁶²⁰ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 608, 14 fev. 1920.

⁶²¹ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 609, 21 fev. 1920.

ao *status quo* da literatura⁶²². Mas a recíproca também era verdadeira. A máquina modificava a natureza da produção literária. Sem uma escrita cursiva que desse paulatinamente corpo à ideia, o turbilhão passaria do cérebro diretamente ao caractere, a escrita impregnando-se de uma natureza seca e ruidosa análoga à do artefato que a criava.

Assim também a escritura cinematográfica. Embora tivesse originalmente depreendido o seu objeto do teatro, o cinema distanciava-se dos palcos rumo a uma linguagem original, ritmada pela técnica: escritura que fragmentava o gesto do ator, cerzindo-o depois, como uma colcha de retalhos à qual imperava, todavia, uma surpreendente unidade. A aparência una resultante do conjunto não impedia o espectador de se questionar sobre a técnica que encetava o filme. Antes, o compelia, como se o ruído do projetor – meio-irmão daquele que colocava em moção a máquina de escrever ou a máquina de costura – o convidasse a volver os olhos para os bastidores do *medium* miraculoso, em direção à sua estrutura. Não por acaso, o rótulo com que vez por outra a câmera cinematográfica era batizada, à época, acenava para a sua semelhança com a máquina de escrever: “máquina de apanhar fotografias para cinematógrafo”; “máquina de cinema”⁶²³.

Personagem ficcional ilustrativa desta mentalidade de época é João Clarimundo, apresentado ao público numa *Fon-Fon* de 1910. Campônio que nascera a léguas da estrada de ferro e demais índices do “progresso”, Clarimundo é paradoxalmente pintado como uma “criatura mecânica!”⁶²⁴. Dividia-se entre os trabalhos como projetista de cinematógrafo e datilógrafo num escritório, modelando-se de tal modo à máquina “que se move, funciona e pensa pelos processos mecânicos dos aparelhos aos quais se afeiçoou”⁶²⁵. Atente-se para a sublinhada identidade entre ambos os artefatos mecânicos. Instado pela revista, Clarimundo redige a cronística da semana “em períodos incisivos, súbitos, arquivando, de brusco, como a passagem rápida de uma *fita*, a sucessão intensa dos fatos e das suas impressões, datilografadas em meia dúzia de tiras, por teclado sólido nervosamente batido.”⁶²⁶

⁶²² SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras**. op. cit., p. 27-28.

⁶²³ Cf. respectivamente PHOCA, João (pseud. de Baptista Coelho). O Madureira das fitas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 8 dez. 1907, p. 5; A GUERRA. **Careta**, Rio de Janeiro, 4 jul. 1914, ano VII, n. 324.

⁶²⁴ L. C. (pseud. de Lima Campos). Pelos sete dias. **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, 5 nov. 1910, ano IV, n. 45.

⁶²⁵ Idem, ibidem.

⁶²⁶ Idem.

Máquina: o instrumento mecânico sobrepujando-se ao artesanato. O que caracteriza a literatura tributária da técnica? Em especial a cronística que, impressa em jornais e revistas de 1894 a 1922, debruça-se sobre o onipresente cinema? Trata-se de uma produção que discorre teoricamente sobre a especificidade da produção literária coetânea ao cinema, sem, no entanto, encetar rupturas estilísticas dramáticas em seu objeto. A escrita *brusca, rápida, incisiva* de Clarimundo converte-se em torrentes de elogios/vitupérios, aos seus objetos, que nada devem às memórias de George Walsh, parodiadas pela M^{lle} Blonde⁶²⁷. O último ano do recorte temporal deste estudo corresponde ao surgimento da revista *Klaxon* (mai. 1922 – jan. 1923), periódico programático do Modernismo paulista, para a qual o cinema ofereceria, enquanto forma, o instrumental à criação literária. Alinhada à produção artística oriunda das vanguardas europeias, a *Klaxon* trabalha a fragmentação cinematográfica de modo incisivo, não raras vezes destacando a forma em detrimento do assunto. Apenas a título de ilustração, o cinema, “a criação artística mais representativa” da época, é abordado em parágrafos como o abaixo:

Shadowland (sic.). Caos. Mundo. Criação. Plágio do “surge et ambula” a 1\$600 e para crianças a 1\$100.

Superfície escola. Previsão das quatro dimensões de Einstein. Tudo, ideias, gestos, sentimentos na coordenada do tempo. Noção de eternidade: sessões corridas, sessões concorridas, tendências do homem inelutáveis.

O problema do mal — o embaçado, visível, empolgante, agindo, raptando Pearl White em motocicleta. Antônio Moreno, anjo da guarda territorial.⁶²⁸

Atente-se para o caráter fragmentário do texto, a emendar elipses no intuito de mimetizar a agilidade dos filmes de Pearl White (a musa da revista, de acordo com seu manifesto inaugural) – afastando-se, todavia, dos populares filmes que elogia ao destacar-lhes a linguagem ao invés do conteúdo. Já o conjunto de crônicas analisadas neste estudo, exemplar do que se produziu no tocante ao assunto, no período em questão, dá atenção à forma sem tirar a primazia do tema. Inclina-se à fabulação, a exemplo do tipo de montagem cinematográfica responsável por carregar multidões ao cinema. Jack, escritor incontornável do período, oferece uma alternativa curiosa para

⁶²⁷ Por exemplo:

— *O cólera*: veio, nos bateu às portas e, graças mais à assistência divina que à sanitárias, passou... Foi, apenas, um susto! Antes assim...

— *O novo governo*: ora, o que me importa o novo governo... Todos os governos são velhos; múmias arcaicas de estacionamento, de fórmulas políticas cedidas, de moldes sociais fósseis. Sebo.

Cf. Idem.

⁶²⁸ Para ambas as citações, cf. respectivamente A Redação. Estética. **Klaxon**, São Paulo, n. 1, 15 mai. 1922, p. 2; May Caprice. Kine-Kosmos. **Klaxon**, São Paulo, op. cit. p. 14.

amoldar a crônica a respeito do cinema: a crônica-enredo, literatura que se quer roteiro cinematográfico.

5.2. “A arte do silêncio”: crônica-enredo

As crônicas de Jack reproduzem estratégias exploradas pelos cronistas desde as últimas décadas do século XIX: a tópica do desespero frente à falta de assunto; a transformação da crônica em carta dirigida a um conhecido. O cronista cumpre o ofício que historicamente lhe cabe de trabalhar entre a ficção e a realidade, cosendo os fatos escolhidos com a agulha da fantasia. Porém, ao fazê-lo, não deixa de colocar em xeque o papel ambíguo que lhe cabia frente àquele novo assunto. Jack profere verdadeiros libelos em favor da naturalidade dos gestos em cena. Assim ele se refere à jovem atriz Florence Reed:

E, tendo em mente que não há nada como a naturalidade, elemento vitorioso para se retratarem os vários aspectos da vida que a tela reproduz, Florence Reed, de ascensão em ascensão, chegou onde só o conseguem os artistas de verdade, amada de todos os públicos de cinema, desde o burguês que aproveita as folgas de um domingo para recrear o espírito ante às telas iluminadas, até o *primus inter pares* da aristocracia, que, de maneira alguma, pode prescindir de uma *sessãozinha*...⁶²⁹

O cronista alinha naturalidade de interpretação e talento, como se apenas fossem artistas de mérito aqueles que primavam por desempenhos naturalistas. “Agora, é (...) fazer por onde agradar ao público, apresentando-lhe *films* em que cada cena seja a realização fiel do que se passa na vida real.”⁶³⁰, diz ele referindo-se a Eileen Percy. Sobre Mary Mac Avoy, afirma que a “sinceridade com que vive as personagens que encarna” a levou a conquistar “um merecido lugar entre as primeiras figuras da cinematografia moderna”⁶³¹. E depois de filiar Alice Lake – ex-banhista da Keystone que recentemente ascendera ao estrelado –, constata que a jovem “deve tão só os seus sucessos à maneira simples e natural com que posa, convindo dessarte, que o velho Cícero tinha carradas de razão quando, com a sua autoridade, havia sentenciado que ‘simplicidade é a arte de parecer sem arte.’”⁶³²

Hoje, o distanciamento histórico permite enxergar a constatação de modo crítico. Edgar Morin refere-se ao crescente realismo buscado pelo *écran*, sintoma do

⁶²⁹ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 631, 24 jul. 1920.

⁶³⁰ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIV, n. 687, 20 ago. 1921.

⁶³¹ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIV, n. 701, 26 nov. 1921.

⁶³² JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 631, 24 jul. 1920.

desejo da aproximação que Hollywood pretendia estabelecer entre artistas e público. Ismail Xavier igualmente lançará olhos críticos a essa verdade aparentemente incontestável. Recuperando a tradição teatral, o crítico lembra o papel relevante que teve o drama burguês ao instituir entre o palco e a plateia uma “quarta parede”, divisão simbólica que separava o espaço ficcional da realidade, criando no palco uma realidade à parte, aceita como real pelo público devido à convenção da linguagem cênica. Nas histórias cinematografadas, a divisão mostrava-se ainda mais saliente, pois a ação ocorria efetivamente noutro lugar. Nelas, a contenção dos gestos dos artistas só fazia colaborar para que a história fosse tomada como realidade⁶³³. A interpretação naturalista somava-se ao esforço de se escamotear a descontinuidade fílmica, por meio de uma montagem que costurasse de modo transparente a continuidade da ação.

Em *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, Xavier percorrerá a História do cinema no intuito de fazer emergir os esforços dos cineastas em duas direções opostas: a montagem da transparência, que, ao apagar a descontinuidade favorecia o mergulho do espectador no universo fílmico, tomando-o, neste contexto, como a realidade pura; e a montagem da opacidade, que sinalizava ao público os artifícios a partir dos quais o cinema era feito. Hollywood percebeu cedo que seu sucesso dependia da identificação dos espectadores com as personagens e as histórias narradas, daí a sua preferência pelos desempenhos naturalistas e por uma montagem que chamasse mais atenção à ação que à linguagem cinematográfica⁶³⁴.

O cronista de “A arte do silêncio” concentra-se no cinema norte-americano. É compreensível, portanto, que ele defenda as formas de representação e montagem preferidas por Hollywood. Durante toda a série, Jack se inclinará à interpretação naturalista. Por isso, é digno de nota quando emerge de seus escritos a constatação de que o efeito de realidade obtido pelo cinema era dado por expedientes da mais completa irreabilidade. Em certo momento, ele emprestará de “El esposo de D. Ph.”, da revista argentina *Caras y Caretas*, a descrição dos cenários criados pela capital do cinema:

Quando se preparava o *film A filha de Pettigrew*, uma das mais notáveis e surpreendentes criações da encantadora Ethel Clayton, houve necessidade de “impressionar” várias cenas do interior da célebre catedral, e assim, sem mais delongas, se fez. Os *new-yorkinos* admiraram e reconheceram num instante, tal a perfeição dos cenários, as famosas naves e sua suntuosa decoração. O trabalho era deveras digno de nota, e eles não puderam conter

⁶³³ XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**. op. cit.

⁶³⁴ XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. op. cit.

um grito que, sem o sentirem, lhes saiu da garganta, ao saber que a película inteira, sem exclusão de um quadro sequer, havia sido feita em Los Angeles, onde, portanto, se construíra, de madeira e papelão, o “interior” admirável da catedral de São Patrício!

Essa, entretanto, não é a única surpresa; iguais, o cinematógrafo, na sua marcha vitoriosa, vai oferecendo dia a dia, deixando boquiabertos, os mais espertos e, por isso mesmo, os que mais facilmente se deixam embasbacar.

Os ‘interiores’ mais luxuosos, os salões mais suntuosos da Quinta Avenida, que oferecem uma tão perfeita ilusão de realidade, são, assim mesmo, obras improvisadas no tumulto dos ‘studios’. Não há sala real de palácio que permita os jogos e efeitos de luz indispensáveis. Quando muito se obtêm fotografias de “interiores” elegantes, que os obreiros dos *studios* reproduzem com verdade. As mais das vezes, porém, resulta que, como as empresas possuem exércitos de desenhistas, pintores, etc., os decoradores das grandes casas de móveis e congêneres vão por sua vez copiar as efêmeras criações cinematográficas. Conta-se, até, a esse respeito que, de uma feita, certa rainha das telas iluminadas, *estrela* da *Paramount*, no *studio* de Califórnia, teve esta exclamação ao terminar a filmagem de uma cena:

— Fere-me o coração ver essas encantadoras habitações arrasadas, apenas terminados os trabalhos de ‘pose’. E no entanto, eu desejava imensamente passar os meus dias, toda a minha vida, morando numa delas.⁶³⁵

A crônica de El esposo... faz um passeio pelos bastidores dos estúdios cinematográficos à moda dos recentes *making of* que acompanham os filmes em DVD. Primeiro, salta aos olhos como a apresentação desses meandros vai de encontro com a prosa de Jack analisada até agora, a qual defende uma montagem que coloque em primeiro plano o realismo. Surpreendem, em seguida, um conjunto de constatações paradoxais: o interior de certa igreja fora reconstruído em estúdio, atingindo, com isso, maior realismo que o sítio original; mesmo motivo que fazia certa atriz preferir viver numa habitação cenográfica; e outra, ainda, reclamar de certa locação natural – uma fábrica de sabão, já que o forte odor do produto impedira-a de desempenhar com propriedade a personagem da operária trabalhadora do local⁶³⁶... O cronista aparentemente maneja uma pena bisbilhoteira, a desvendar um bem guardado segredo da indústria do cinema: os fingimentos que permitem vir à tona o real.

Todavia, desde anos antes, como já se viu aqui, Hollywood empreendia um duplo movimento de alimentar os espectadores de ilusão ao mesmo tempo em que lhes descobria o véu da “realidade”. Realidade também forjada, deve-se ressaltar. Naquele ano de 1920, a capital do cinema não apenas iniciara a publicação de revistas dedicadas aos “ídolos das telas” como abrira suas portas à imprensa do mundo para

⁶³⁵ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 637, 4 set. 1920.

⁶³⁶ Trata-se o filme de *Só os anúncios se pagam* (*It pays to advertise*, 1919), com Bryant Washburn. A contar pela referência do IMDB, a atriz em questão, não nomeada por Jack, é Lois Wilson. Cf. JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 637, 4 set. 1920.

ver repercutido o papel de “Cidade dos Sonhos” que desejava construir para si. Não havia canto da Terra que os estúdios não pudessem duplicar – é o que diz o embasbacado El Esposo de Ph. Mais: a duplicação era obrigatória, pois construía a “perfeita ilusão de realidade”, condição preponderante para o realismo, mesmo, do cinema: “Não há sala real de palácio que permita os jogos e efeitos de luz indispensáveis.”⁶³⁷

Alfred Hitchcock mais tarde chamaria atenção para o caráter suprarreal dos estúdios cinematográficos: os alçapões construídos no meio dos cômodos, para abrigar a aparelhagem; os microfones e luminárias a se dependurarem perigosamente sobre as cabeças dos artistas, enquanto, nos andaimes, a equipe técnica engendrava uma história muitas vezes mais interessante que a encenada pelas estrelas⁶³⁸. O cineasta aponta para o interesse que fomentaria uma história de bastidores como essa, esquecendo-se, porém, das inúmeras que a capital do cinema produziu sobre si desde a mais tenra idade. Uma obra paradigmática deste esforço, rodada ainda na década de 1920, é *Show People* (1928): Sai da batuta de King Vidor a história da mocinha do interior que vai a Hollywood no intuito de se tornar estrela de cinema. A responsável por dar corpo ao sonho alimentado à época por jovens de todo o mundo é Marion Davies⁶³⁹. A câmera a segue, dando a ver ao espectador seu palmilhar pelos estúdios, o processo de trucagem das cenas (a rotação dos primeiros planos, as constantes repetições de uma mesma cena visando à montagem da “transparência”), os eventos pomposos, palcos para o desfile das estrelas mais brilhantes da indústria (Chaplin, Pickford e Fairbanks aparecem pessoalmente em cena, repetindo os tipos que tornaram notórios)...⁶⁴⁰

⁶³⁷ Idem, *ibidem*.

⁶³⁸ TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut**: entrevistas. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

⁶³⁹ *SHOW People*. Direção: King Vidor. Produção: Metro-Goldwin-Mayer Studios. Intérpretes: Marion Davies; William Haines; Dell Henderson; Paul Ralli e outros. Roteiro: Agnes Christine Johnston, Laurence Stallings. Estados Unidos: MGM, 1928.

⁶⁴⁰ No que toca às tramas que tomam por tema o mundo do cinema, destaque-se esta, que aportou no Rio de Janeiro no início de 1920: *Estrela de cinema* (exibido pelo *Pathé*, entre 9 e 11 fev.; pelo *Ideal*, em 23 fev. e pelo *Olympia* em 24 e 25 abr.) e descrito em anúncio como “romance de amor”, “drama cheio de peripécias” em cinco atos, da *Pathé Plays*. Helene Chadwick, “a formosa e linda estela que tomou parte em tantas fitas em série, ao lado de Pearl White”, desempenha nele o papel da “simples aldeã, [que] torna-se estrela de cinema, e vê os tristes dissabores que a glória da tela acarreta.”. Não há qualquer informação à obra no IMDB – demonstrando que, provavelmente, ela não resistiu ao tempo. cf. *O PAÍS*, Rio de Janeiro, 9 fev. 1920, p. 10. Para as demais notícias de sua exibição, cf. *O País*, Rio de Janeiro, 9 fev. 1920, p. 12; *O País*, Rio de Janeiro, 11 fev. 1920, p. 12; *O País*, Rio de Janeiro, 18 e 19 fev. 1920, p. 14; *ARTES e Artistas: Cinematógrafos. O País*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1920, p. 4; *ARTES e Artistas: Cinematógrafos. O País*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1920, p. 8.

A temática, todavia, foi explorada desde a entrada dos anos de 1910. Certo episódio de *The Perils of Pauline* (1914) insere a protagonista no interior da *Pathé Frères* norte-americana: a personagem de Pearl White encontra-se com o executivo da empresa, Louis J. Gasnier, (que, na série, desempenha-se a si próprio) com o objetivo de tornar-se atriz de cinema. Deste episódio, infelizmente não nos resta mais que a sinopse. No entanto, não podemos deixá-lo de lado, considerando-se a penetração mundial da obra. Entre a verdade e a mentira, Hollywood constrói um meio-termo ao qual deve seu sucesso. Este movimento ambíguo, de se desnudarem as estruturas da indústria, ao mesmo tempo em que se tramam os fios visando-se a ilusão, é reproduzido noutras obras que sobreviveram ao tempo. *Mabel's dramatic career* (1913) e *A Movie Star* (1916), ambas comédias-pastelão produzidas pela *Keystone*, desenvolvem a questão com grau variável de densidade⁶⁴¹. Na primeira fita, a atriz Mabel Normand desempenha o papel da mocinha campesina que deixa o emprego modesto e o namorado que a rejeitara para conquistar fama e ascensão social no seio da cinematografia. Na segunda, Mack Swain representa o egocêntrico “Handsome Jack”, ator de *westerns* que comparece a um “nickelodeon” especialmente para fazer-se notar por seus admiradores.

Flagram-se dois momentos da indústria em franca expansão. Há, na primeira fita, uma identificação direta entre a atriz e a personagem inexistente na segunda. A *Keystone*, empresa na qual ingressará Mabel, transforma-se, em *A Movie Star*, na fictícia “Thrill’em Films” (“Empolgue-os Filmes”). A sátira repousa, na primeira, no campônio a quem Mack Sennett empresta o nome: ex-namorado toleirão que atira na tela no intuito de salvar a mocinha das garras do bandido, e, incapaz de diferenciar ator e personagem, tenta dar cabo do sujeito – por sinal, marido de Mabel – quando o encontra casualmente pela rua. Já a segunda produz uma leitura crítica da própria cinematografia – mais especificamente, da *mise-en-scène* cinematográfica do decênio anterior e do público que orbitava a pobre constelação criada por ela. O afastamento temporal contribui: ironiza-se o cinema que a “Cidade dos Sonhos” teria vitoriosamente superado. A caricatura resvala para a construção do protagonista (cuja aparência de todo contraria o epíteto de “belo” que a fita lhe atribui), do enredo (um típico *western*, a somar índios, tiros, perseguições, a mocinha em perigo, o herói

⁶⁴¹ MABEL’S Dramatic Career. Direção: Mack Sennett. Produção: Keystone Film Company. Intérpretes: Mabel Normand; Mack Sennett; Alice Davenport e outros. Estados Unidos, 1913. In: **Slapstick Encyclopedia**. op. cit. DVD 1; A MOVIE Star. Direção: Fred Hibbard. Produção: Keystone Film Company. Intérpretes: Mack Swain, Louella Maxam e outros. Estados Unidos, 1916. 1 filme (24 min.), mudo, pb. In: **Slapstick Encyclopedia**. op. cit. DVD 1.

de bom coração, o *happy end*) e do público (o olhar apaixonado das jovens ao mal-ajambrado artista; o desdém que lhe volve o ator especializado em Shakespeare). Faz-se mofa das fitas curtas, que vendiam ilusão, a preços módicos, ao grosso do público norte-americano.

Tal visada arguta aos bastidores do primeiro decênio do cinema passa propositalmente ao largo de um paradoxo: os filmes de 1916 continuavam a apresentar os supracitados gêneros, caracteres e cenas. Então, a que serve o chiste? As ilusões de que são feitas as vidas do *écran* apenas são ressaltadas porque fomentam a curiosidade das massas pelo mundo dúbio criado pelas telas – curiosidade titilada e saciada desde os primórdios da cinematografia. *A Movie Star* executa o movimento com sofisticação. Emparelha duas narrativas, cada qual representativa de uma *mise-en-scène* cinematográfica. “Big Hearted Jack: a western romance”, a obra estrelada pelo tal ator narcisista, exemplifica os antigos filmes de um rolo cujo tamanho exíguo obrigava o traçado grosso das personagens e episódios. Quando submetido ao ritmo ágil e à decupagem moderna de *A Movie Star* (efetivação cabal da montagem clássica criada por Griffith), tal filme tem o seu anacronismo ressaltado. *A Movie Star* reforça seu estatuto de “realidade” através da aniquilação simbólica de “Big Hearted Jack”: como se a primeira obra fora mais real que a segunda, sendo, uma e outra, igualmente fictícias. Em meados de 1915, Hollywood principiava a construir-se física e simbolicamente. A leitura do passado, pelo viés da demolição humorística, servia à afirmação de uma nova estética cinematográfica, de um novo céu estelar e, por fim, daquela cidade sonhada que tanto pasto daria aos cronistas, anos mais tarde.

Obras como *Show People*, *Mabel's Dramatic Career* e *A Movie Star* reforçavam o que cronistas como Jack e El Esposo de Ph faziam nas sessões dedicadas ao cinema em revistas e jornais do redor do globo: explicitavam as convenções das quais a cinematografia de Hollywood era feita, ao mesmo tempo em que instigavam o mergulho do público na “perfeita ilusão de realidade” que ela criava. Retornemos a *Show People*, exploração primorosa do tema: a descontinuidade da qual se constitui sua linguagem cinematográfica é subsumida numa continuidade maior, que costura o filme separando com um traço largo as camadas das quais ele é feito. Faz-se uso de estrutura cinematográfica análoga à do curta-metragem francês *Erreur Tragique*, todavia, com multiplicado rendimento cênico e simbólico. A camada da ficção (feita de lampejos de planos, de cenários disparatados e do

rompimento com a temporalidade) subjaz à camada da “realidade” (continuidade narrativa construída por uma montagem cujo foco é a transparência): O espectador conhece, de modo linear, a história da mocinha que adentra o cinema em busca de fama e precisa enfrentar inúmeros percalços até conquistar o sucesso e, finalmente, o amor. O fecho do filme amarra de modo notável os dois âmbitos: o tão esperado enlace amoroso da mocinha-atriz e do mocinho-galã se dará durante a rodagem de uma cena, encenando aquilo que dissera a atriz citada por El Esposo de Ph e por Jack: as fantasias criadas pela capital dos sonhos podiam superar, em beleza e verdade, as suas contrapartes do mundo real. Tal fecho serve ainda de metáfora à função dos cronistas cinematográficos daquele tempo, os quais invariavelmente acabavam enredados pelas criaturas de luzes e sombras que se propunham a analisar.

O papel ambivalente de Hollywood, de explicitar as peças de sua maquinaria ao mesmo tempo em que sublinhava a realidade do que colocava em cena, fica ainda uma vez evidente na crônica na qual Jack dá voz a uma lacrimosa Theda Bara, cansada de ser condenada, na vida real, pelas personagens de má estirpe que levava às telas. Bara até então fora uma das mais lucrativas *vamps* da história do cinema. Ganhou notoriedade desempenhando a “Vampire” de *A fool there was* (1915), renascimento na tela prateada do arquétipo da mulher fatal que, havia séculos, povoava as artes. A atriz americana arrebatou o público ao redor do mundo, a ponto de se tornar a madrinha das tropas americanas quando os EUA juntaram-se aos esforços de Guerra, em 1917. Ecos de sua popularidade entre os brasileiros foram rapidamente sentidos na imprensa, nas penas de cronistas e chargistas que a consideravam paradigma de tudo o que era, ao mesmo tempo, proibido e deleitante⁶⁴². Theda Bara foi peça importante na consolidação do *star system hollywoodiano*, estratégia estabelecida pelos estúdios que visava criar, promover e explorar as imagens dos atores e atrizes, obrigados a reafirmar um mesmo tipo

⁶⁴² Cf. ELIXIR de Mururé Caldas. **Careta**, Rio de Janeiro, ano IX, n. 444: A propaganda da panaceia contra a sífilis usa a fotografia de divulgação de *A fool there was* na qual Theda Bara aparece seminua, inclinada sobre um esqueleto que jaz na horizontal: “Coitado! Morreu de sífilis! Se tivesse sabido há (sic.) tempo da existência do Elixir de Mururé Caldas – o mais energético dos depurativos – estaria infalivelmente gozando perfeita saúde! Quem sofre desse terrível mal não perca tempo em experimentá-lo.”; D. A Aposto. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 604, 17 jan. 1920: A crônica narra a história de Germaninha, que o marido abandona “sob o pretexto de que ela o estava emagrecendo com a mania dos beijos à Theda Bara (...)”; OS SEGREDOS do velho. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 605, 24 jan. 1920: charge que põe em cena um homem e uma mulher a dialogarem durante um evento social: “— Imagine, minha senhora. Meteram no bolso do conselheiro um retrato da Theda Bara. — E ele? — Ficou todo *embaraçado*.”

dentro e fora das telas. É esta convenção do cinema que Bara explicitará e questionará na crônica de Jack:

Habita em mim, deixe que o confesse de boca própria, um pouco de bondade e boas intenções. Honesta, vivo do meu trabalho. Dediquei-me à “cena muda” porque senti a minha vocação. E eu preciso manter-me. Não só eu. Possuo uma mãe e irmã, de quem sou o sustento... E, se a minha vocação me oferece meios de viver com honestidade, seria lógico, razoável que eu abraçasse outra carreira? Nasci para o cinema e onde melhor me sinto é quando vivo um desses muitos tipos de mulher que, com a música de um sorriso e o clarão de um olhar, decretam, rígidas na sua maldade, a derrocada daqueles que lhes caem, empolgados, sob o poder. Isso, entretanto, só no cinema. Só. Assim, são injustos os que me acoimam de *vampiro*. *Vampiro*, por quê? Sou uma rapariga como todas as raparigas. Crente na bondade, só não pratico o bem quando não posso. (...)

Entraram, então, com as suas manobras os encarregados da reclamação... Li cousas a meu respeito, dessas que nos deixam de olhos... boquiabertos! Dizia-se, por exemplo, que eu nascera no Egito, falaram no nome ilustre de ilustres antepassados meus! Imagine!... O meu perfil era um perfil satânico! O meu olhar, um olhar lânguido, olhar de sereia moderna, chispando sensualismo! Disseram também que eu já havia trabalhado no Velho Mundo, no *Antoine*, de Paris; que adorava deuses exóticos do Oriente, ídolos de olhos enviesados, iluminados por lanternas de luz verde, e que eu era da igreja de Buda! Então, começou a minha fama, e os rapazes de cartola e camisa de seda principiaram a referir-se ao “thedarismo...” Eu gostava imensamente de ler o que *eles* escreviam. O público, coitado, acreditava em todas essas lendas em torno do meu nome... Mas, uma vez, eu e minha irmã Esther, em Washington, entramos num elevador em que ia um casal. A mulher viu-me e conheceu-me... e no andar mais próximo mandou parar o elevador e deu um puxão no pobre do marido, para fora... A tal mania das mulheres em pensarem que as outras lhes cobijam os... honestos esposos!...⁶⁴³

Theda Bara constrói uma imagem de si que vai no caminho diametralmente oposto àquele seguido pela personagem-tipo que a tornara notória. Ela se diz tomada por “bondade” e “boas intenções” e afirma realizar boas ações sempre que pode. Defendendo-se daqueles que injustamente lhe denominam “vampiro”, se diz uma jovem como outras, que precisa trabalhar para prover o sustento de si e das demais mulheres da família. O trabalho que lhe permitia “viver com honestidade” ela encontrara no cinema, desempenhando variantes de mulheres fatais. Atribui a culpa de sua má-fama ao departamento de publicidade, que lhe inventou uma biografia fantasiosa, segundo a qual ela nascera em terra exótica, descendera de antepassados ilustres e seguia os ensinamentos de Buda.

Efetivamente, Bara surgiu na tela prateada concomitantemente a um discurso que buscava atrelar a si uma biografia reforçando o tipo que ela desempenhava. De acordo com a tipificação proposta por Hollywood, a nacionalidade, a descendência e até mesmo a inclinação religiosa da atriz (o budismo é um sistema filosófico e

⁶⁴³ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 635, 21 ago. 1920.

religioso que prega a inexistência de um deus) iam ao encontro de suas mulheres misteriosas, cuja atração irresistível levava os homens à perdição. Seu depoimento teria aparentemente o intuito de explicitar o embuste ao público – a vítima da farsa, segundo o texto. Fato que o texto não explicita – mas, no entanto, o motiva – é que a negação do tipo coincidia com o momento em que a carreira da atriz sofria uma guinada. Sabemo-lo por artigo escrito pela própria Theda Bara, publicado pouco antes na norte-americana *Vanity Fair* sob o sugestivo título de “The Ex-Vampire”⁶⁴⁴. Nele, Bara afirma ter dado adeus definitivo aos papéis de mulher fatal. O depoimento de duas páginas é encimado por três fotografias: duas pequenas, nos cantos, nas quais ela aparece em sua conhecida caracterização de *vamp*, e uma grande, ao centro, na qual uma Bara risonha e de cabelos cacheados aparece em meio a um campo de margaridas – a legenda da fotografia aponta: “A nova Theda Bara como ela aparece em “Kathleen Mavournsen”⁶⁴⁵. Na crônica de Jack, o desatrelamento proposto pela atriz entre sua *persona* social e as *vamps* que ela interpretava no cinema vinha, pois, no momento em que ela abraçava outro tipo, o de ingênua – ao qual a descrição que fazia de si caía como uma luva. Theda Bara explicitava os meandros de Hollywood não para negá-los, mas para se aproveitar deles na efetivação de sua próxima personagem-tipo. Segundo Edgar Morin, a busca do cinema por realismo fez com que as *vamps* dos primeiros tempos perdessem seus postos de protagonistas:

A esta decadência da virgem corresponde a decadência, muito mais acentuada, da *vamp*. Esta, semifantástica na sua frigidez destrutiva, já não pode adaptar-se ao novo clima realista sem parecer ridícula. Torna-se assim personagem secundária e cômica: a piteira longa e os olhares fatais provocam risos.⁶⁴⁶

Observa-se de novo em funcionamento o papel paradoxal desempenhado pela capital do cinema: Theda Bara enterrava um tipo envelhecido em nome de outro que supostamente aderiria melhor à sua personalidade – de outro, portanto, mais “real”. Quanto a Jack, o cronista repete na crônica o papel ambíguo que tece para si ao longo da série. Censura risonhamente as “criaturas maldosas” que acusavam a atriz de “mulher-vampiro!”, lembrando-lhes que “tudo quanto Theda faz na tela não passa de... cinema”, para, pouco antes de lhe dar a palavra, cobrar de seus leitores atenção

⁶⁴⁴ BARA, Theda. The Ex-Vampire. **Vanity Fair**, New York, out. 1919.

⁶⁴⁵ “I have walked out, definitely and permanently, on my job as a moving picture vampire. (...) Cinematographically speaking, I’m a new woman.” Cf. Idem, *ibidem*.

⁶⁴⁶ MORIN, Edgar. **As estrelas**: mito e sedução no cinema. op. cit., p. 14.

A decadência do tipo era flagrante, malgrado a admiração que Jack demonstra sentir por Theda Bara. Tanto que, noutro folhetim, o cronista afirma preferir a “discrição” em detrimento dos “excessos das artistas que se enroscam como serpentes, eletrizadas pela sensação de um beijo trocado no *écran*.” Cf. JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIV, n. 701, 26 nov. 1921.

religiosa: “Ouçamo-la religiosamente, essa criatura de olhar e boca sensuais”⁶⁴⁷ – adoração professada aos pés da mais pagã das deusas do *écran*, o que só fazia ressaltar quão bem-sucedido fora Hollywood na imposição de suas divindades. Caso análogo se dá na crônica em que ele veicula a adaptação para o cinema que certo ator teria feito dos quatorze princípios do presidente norte-americano Wilson. Eis alguns deles:

Primeiro — O vilão, o cínico ou o tirano, pode ser louro mas sem bigode e proibido de fumar;

Segundo — O galã não deve ser alto nem baixo. Não será também matador de mulheres nem usará termos apurados. Deve ser um sujeito como qualquer outro e tão suscetível de incorrer em erros como os demais viventes;

Terceiro — A ingênua não usará cabeleira encaracolada e deve dispor de qualquer outro dote, além do lindo sorriso;

Quarto — O vampiro deverá usar alguns vestidos. Refreara os fantásticos *levantar* da cama e não se enroscará como se fosse cobra. (...)

Sexto — Não haverá fotografia de *estrela*, no primeiro plano, fazendo caretas com lágrimas de glicerina;

Sétimo — Os atores não deverão bater em mulheres gordas;

Oitavo — O cínico deixará o mau hábito de fechar portas, quando quiser atacar a ingênua; (...)

Décimo-Primeiro — Acabarão as lutas nos penhascos e nos salões de bebidas, ficando proibido quebrarem-se garrafas na cabeça de quem quer que seja; (...)

Décimo-Terceiro — A peça acabará logicamente, sem o costumado final açucarado, meloso, ainda que feliz;

Décimo-Quarto — Os *films* não terminarão mais com almoços de amor, esmaecendo a cena numa espécie de crepúsculo.⁶⁴⁸

“Da sua obediência ficará dependendo a vitória do *film*, aqui, ali ou acolá.”⁶⁴⁹, salienta o cronista em tom de chiste. Lido pela negativa, o conjunto de princípios descrevia porção considerável dos filmes rodados na América do Norte, cujos tipos e estruturas eram tributários de gêneros teatrais e/ou literários de sucesso, como o melodrama, a comédia burlesca e o *western*, os quais foram incorporados pelo cinema ainda em seu alvorecer. O vilão bigodudo e sombrio, o galã alto, espadaúdo e de caráter irretocável, a mocinha linda e pobre, de cabelos bastos e encaracolados, as *vamps* sinuosas. Personagens planas, despsicologizadas, cujos corpos desenhavam explicitamente na tela o que lhes ia na alma. Ou então, as cenas de pancadaria das quais eram vítimas mulheres obesas, as contendidas à beira de penhascos, as garrafas quebradas nas cabeças de frequentadores de *saloons*, os enredos moralizantes – que

⁶⁴⁷ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 635, 21 ago. 1920.

⁶⁴⁸ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 623, 29 mai. 1920.

⁶⁴⁹ Idem, *ibidem*.

premiavam ou puniam personagens de acordo com seus merecimentos –, e o *tableau* final, registro vistoso do quadro familiar refeito após a destruição do vilão⁶⁵⁰. Tais princípios só fazem sublinhar as convenções de que são feitos os filmes. Todavia, o atilado Jack passa toda a primeira parte da crônica defendendo a introdução, nos filmes, da temática romântica – “E, com franqueza, que diabo de interesse ou realce pode ter qualquer quadro em que não há o idílio, a paixão, o sacrifício?” – e a escolha de rapagões atléticos e elegantes e mocinhas jovens e belas para desempenharem os casais apaixonados⁶⁵¹.

Esse duplo movimento, que o cronista constantemente enfatiza, dá a ver o posto peculiar ocupado pela arte cinematográfica, criação ficcional regida por convenções como a literatura ou o teatro, porém, de uma intensidade que a fazia parecer análoga à vida. Maior que a vida, aliás, parafraseando aquela “certa rainha das telas iluminadas” que explicitara com veemência o desejo de viver em sua habitação cenográfica. Ao somar num só texto ironia chistosa e admiração apaixonada, Jack torna-se o porta-voz daquela Hollywood que multiplicava seus lucros vendendo a realidade como ilusão e a ilusão como realidade. O papel historicamente consolidado do “cronista”, de dar aos fatos o perfume da ficção, era por ele colocado em xeque devido à própria especificidade do assunto do qual tratava. Como falar em “fatos” quando se sabia que “artistas do *écran*” eram, eles mesmos, criação ficcional? “[Douglas Mac Lean] começou (...) a relatar sua história que, como a de todos os artistas do cinema, não pode deixar de encerrar a maior soma de veracidade...”⁶⁵², afirma o cronista antes de apresentar o resultado da entrevista que o ator dera a determinado jornalista. De assertivas do tipo, que põem em dúvida a própria natureza do fazer jornalístico frente ao cinema, “A arte do silêncio” está repleta.

O cronista cinematográfico precisava lidar com a especificidade de seu objeto: os seres feitos de luzes, de sombras e da tinta vertida pelos “encarregados da reclamação”⁶⁵³. Por isso, a dúvida materialidade desses seres é apreendida por Jack a partir das sessões dedicadas à cinematografia, impressas no Brasil e no exterior, e da

⁶⁵⁰ THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. op. cit.

Cantando na chuva, filme metadiscursivo por excelência, faria bulha disso tudo com maestria (utilizando-se da mesma estrutura de “Show People”, aliás). Cf. SINGING’ in the rain. Direção: Gene Kelly e Stanley Donen. Produção: Metro-Goldwin-Mayer. Intérpretes: Gene Kelly; Donald O’Connor; Debbie Reynolds e outros. Roteiro: Adolph Green, Betty Comden. Estados Unidos: MGM, 1952.

⁶⁵¹ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 623, 29 mai. 1920.

⁶⁵² JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIV, n. 678, 18 jun. 1921.

⁶⁵³ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 635, 21 ago. 1920.

constante frequência das salas de exibição por parte dos cronistas. Estratégia também comum a Horacio Quiroga, cuja coluna Jack afirma textualmente ter utilizado para redigir um de seus folhetins. Quem se detém na produção do escritor uruguaio é Lee Williams, o qual lembra que Quiroga – como Jack – nunca esteve em Hollywood, portanto, em seus escritos, a Meca do cinema e suas divindades derivam do imaginário⁶⁵⁴.

O diálogo que Jack estabelece com Quiroga fica evidente ainda em crônica cuja estrutura narrativa se assemelha à do conto “Miss Dorothy Philips, mi esposa”, publicado pelo escritor uruguaio em 1919 – conto, aliás, que motivou a criação do pseudônimo “El esposo de D. Ph.”, que Quiroga manteve em *Caras y Caretas* entre dezembro de 1919 e julho de 1920⁶⁵⁵. A crônica em questão flagra os preparativos do cronista que antecede seu encontro com a atriz Gloria Swanson, a qual entrevistaria; descreve suas impressões da “formosa dama”, que lhe narra detalhes de sua vida; e fecha com a constatação de que “Tudo não passava de um delicioso sonho”⁶⁵⁶. A aproximação, que não exclui as diferenças entre os gêneros – e Jack separa claramente, na crônica, o enredo do sonho dos “fatos” contados pela atriz durante a entrevista – também se observa no modo chistoso como assunto é trabalhado por ambos os escritores. Em “Miss Dorothy Philips...”, o funcionário público de parques recursos Guillermo Grant viaja a Hollywood no intuito de conquistar a atriz Dorothy Philips, por quem se apaixonara na sala de exibição. Naquela *cidade de sonho e de opereta* – cidade, portanto, que pagava mais tributo à ficção que à realidade –, Grant não tem dificuldade de se vender a todos como um estrangeiro endinheirado, que a atriz-ingênua rapidamente atrela ao tipo de galã espanhol, vulgarizado à época por atores como Antonio Moreno. As andanças do protagonista em meio a cenários disparatados e figurantes vestidos com trajes

⁶⁵⁴ WILLIAMS, Lee. Hollywood as imaginary in the work of Horacio Quiroga and Ramon Gomez de la Serna. **West Virginia University Philological Papers**, Virginia, v. 43, set. 2006.

⁶⁵⁵ Para o conjunto das crônicas de Quiroga sobre cinema, publicadas nas revistas argentinas *Caras Y Caretas*, *El Hogar*, *Atlántida* e no jornal *La Nación*, conferir QUIROGA, Horacio. **Cine y literatura**. Buenos Aires: Losada, 2007.

Tomei um primeiro contato com Horacio Quiroga nas disciplinas de Pós-Graduação e de Graduação sobre Cinema, crônica e Literatura na América Latina ministradas por Miriam V. Gárate em 2009 e 2010. Várias das considerações realizadas neste item sobre a crônica-enredo de Jack guardam semelhança com a leitura proposta por Gárate em relação às crônicas e ficções de Quiroga. Cf. GÁRATE, Miriam. V. Acerca de um conto que é um sonho que é o roteiro de um filme que...: em torno a *Miss Dorothy Philipps, mi esposa*. In: ANAIS DO XI ENCONTRO REGIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, São Paulo: USP, 2007. E-book. Fantasmas na (da) tela: crítica e ficção de tema cinematográfico em Quiroga. **Remate de Males**, Campinas, n. 25, vol. II, jul.-dez. 2005. Notas de trabalho sobre Horacio Quiroga. Literatura, cinema, psicanálise: projeções e intersecções de campo. **Revista Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 10, 2007-2008.

⁶⁵⁶ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 652, 18 dez. 1920.

alusivos a todos os tempos e lugares lhe arrancam ditos irônicos, porém, não arrefecem sua paixão pela estrela, a qual ele conquista numa cena que nada deve aos desenlaces dos filmes românticos. A estapafúrdia descontinuidade apresentada pelo estúdio e por sua fauna é vencida por uma narrativa que coloca em relevo os percalços enfrentados por Grant para conquistar a mulher que ama. No desfecho da história, os leitores ficam sabendo que tudo não passara de um sonho “muy dulce” sonhado pelo escritor, o que só faz fundamentar o papel de “fábrica de sonhos” que tem o cinema⁶⁵⁷. No que toca a Jack, o espaço da crônica permite-lhe um percurso mais singelo – percurso, porém, que não deixa de colocar em destaque o quinhão de artifício e de encantamento que há na linguagem cinematográfica:

Meu estonteamento, ante aquele maravilhoso *tesouro de Aladin*, transformou-se em imensa emoção, quando, perto a mim, com um lindo sorriso a cantar-lhe à flor dos lábios rubros de vida e... *rouge*, encontrei a esplêndida silhueta de... Gloria Swanson! E dirigindo-me a palavra:

— O senhor Jack?

— Para servi-la, excelência.

E depusitei-lhe na mão alva de neve um longo beijo voluptuoso.

— Às suas ordens, cavalheiro. Sentemo-nos. — Ajuntou, apontando-me a cadeira ao lado daquela em que se recostara.

Quis tratá-la de *majestade*, tal a fidalguia de seu porte, a finura de suas maneiras magníficas, a beleza radiosa de seu rosto de medalha antiga... Mas... fiquei mesmo no *excelência*.

Estava finda a entrevista. Desfazendo-me em medidas que, antes estudara em casa, ao espelho, agradei a Gloria Swanson a sua encantadora bondade, e dispus-me a retirar-me. Ela, ostentando a magnificência de seu porte helênico, conduziu-me até à porta. Mais uma vez curvei-me e comecei descer os degraus. Mas...

Foi o diabo! Estraguei toda a minha elegância. Avaliem os senhores que, já no fim da pequena escada, dei um escorrego e... zás-tras! caí em cheio, no chão.⁶⁵⁸

Jack, como Quiroga, cria de antemão para si um tipo que exala elegância – como aqueles com os quais Gloria Swanson estava acostumada a compartilhar o *écran* –, tipo que se fragmenta quando ele vai ao chão, provocando hilaridade na atriz. Porém, toda a sua empolgação frente à bela mulher, em cuja mão ele chega, tal e qual um galã, a depositar um “beijo voluptuoso”, não o impede de vê-la a partir dos artifícios que a constroem. Sua eloquência ao descrevê-la é tanta que se converte em chiste: a mulher de “esplêndida silhueta”, “maneiras magníficas”, “beleza radiosa” e

⁶⁵⁷ QUIROGA, Horacio. Miss Dorothy Phillips, mi esposa. In: **Todos los cuentos**. Edición Crítica Napoleón B. P. de Leon, Jorge Lafforgue (coordenadores). Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 2006, p. 436-463.

⁶⁵⁸ Idem, ibidem.

“porte helênico”⁶⁵⁹ é também aquela cujo tom do sorriso era dado não apenas pela saúde, mas também pela maquiagem. Como ocorre ao narrador de “Miss Dorothy Philips...”, também no conto de Jack ele se converte em personagem para privar da existência peculiar de sua musa.

Pablo Rocca chama a atenção para o fato de a temática moderna ser, em “Miss Dorothy Philips, mi esposa”, tratada por meio da retórica romântica – daí, por exemplo, o recurso ao sonho como explicação da história⁶⁶⁰. Isto também se dá com Jack, não apenas nesta crônica em que tematiza seu encontro sonhado com Gloria Swanson, mas ao longo de sua série, cuja estrutura patenteia a influência dos filmes que faziam sucesso no momento.

5.3. Mocinhas, matronas e o herói da crônica-cinematógrafo

O principal objeto de “A arte do silêncio” é, como diz o título, o mundo do cinema e o que o orbita. As informações concernentes aos artistas das telas invariavelmente ocupam o primeiro plano, limitando-se o narrador a sublinhar as ambiguidades de que esse mundo é feito. Contudo, em porção considerável das crônicas – em especial nos textos escritos até o início de 1921 – emerge um cronista-personagem, o qual, sozinho ou com a ajuda de interlocutores do sexo masculino e (especialmente) feminino, divide o protagonismo com as estrelas sobre as quais fala⁶⁶¹. Este último caso interessa-me no momento. Nessas crônicas-enredos, o cronista com frequência coloca-se como um *flâneur*, a percorrer as salas de exposições elegantes da Avenida Rio Branco – antiga Avenida Central – e redondezas (ele encontra M^{lle} Blonde e Dona Filomena em frente a duas delas, e observa da distância quando M^{lle} Fulaninha “inicia a inspeção” de outras⁶⁶²); os bondes que serviam as

⁶⁵⁹ Idem.

⁶⁶⁰ ROCCA, Pablo. Horacio Quiroga ante la pantalla. **Anales de Literatura Hispanoamericana**, Montevideo-Uruguay, n. 32, 2003, p. 34. Disponível em <<http://goo.gl/euOODK>>. Acesso: 4 jun. 2014.

⁶⁶¹ Nas 47 crônicas da série publicadas no ano de 1920, em 15 o cronista estabelece interlocução com mulheres específicas, especialmente jovens, sendo que duas delas figuram em dois textos (a única interlocutora artista de cinema é Gloria Swanson). No que toca às 52 publicadas em 1921, as interlocutoras do sexo feminino figuram em cinco (todas elas veiculadas entre 8 de janeiro e 2 de abril). Em 1922, o cronista abandona a estratégia, passando a apresentar as notícias concernentes à Sétima Arte sem mediação ficcional.

⁶⁶² Conferir, respectivamente, JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, ns. 608, 648 e 614, 14 fev., 20 nov. e 27 mar. 1920.

áreas ocupadas pela elite ou os salões que seus integrantes abriam para receber seus pares. Figuram nos textos nomeadamente logradouros na Tijuca e arredores (Dona Filomena, esposa de “respeitável merceeiro”, habitava o Rio Comprido⁶⁶³, bairro de alto nível), em Botafogo (M^{lle} Carmen reside “em magnífico palacete” do “aristocrático bairro”⁶⁶⁴), em Ipanema (Noemy dá-lhe o número de seu telefone: “Ipanema 17”⁶⁶⁵).

Alguns folhetins colocam em primeiro plano essa porção elegante da cidade que desde a dobra do século XX vinha sendo preparada como palco. A viagem de bonde que o cronista casualmente compartilha com *La Rafale* – que Figueiredo Pimentel impusera como passeio elegante nos idos de 1908 – dá-lhe ensejo a que ele descreva os sítios percorridos pela condução que o levaria e à sua amiga aos bairros onde moravam: o Largo do Machado, onde se encontram, e depois a “maravilhosa praia de Botafogo”, à Copacabana “vestida de crepúsculo”, e enfim, à rua Figueiredo Magalhães, onde ele habita⁶⁶⁶. Os arrabaldes são referidos apenas casualmente, quando saciam o desejo de certa elegante de assistir ao filme que perdeu na Avenida. Sobre M^{lle} Carmen, ele diz:

Tal é a sua paixão pelo cinema, a ponto de dizer-se que, uma feita, se abalara do aristocrático bairro de Botafogo, onde reside em magnífico palacete, a assistir, no... Meyer dos operários, a um *film* que, por motivo de moléstia que a prendeu no leito, durante uma longa quinzena, não pôde ver nem nos *cines* da Avenida, nem nos do seu bairro chic, ou em qualquer outro da redondeza. O único remédio era ir ao Meyer, se não quisesse perder, — e Mademoiselle foi mesmo!

Essa encantadora amante da “arte do silêncio” só deu conta da sua bravura, arriscando-se a ir tão longe, por causa de uma película — creio que de George Walsh era o *estrela* — quando, altas horas da noite, se viu dentro de um “Engenho de Dentro” e se lembrou de que a separava do seu Botafogo elegante a distância de oitenta e cinco minutos, que o ‘tank’ da Light tinha de vencer, numa viagem horrível, poeirenta! Mas... o *film*, este ela não perdera.⁶⁶⁷

A rua, proposta pela República como espaço por excelência de congregação dos integrantes da família, torna-se um dos principais palcos em que Jack encena seus encontros. Mas não qualquer rua; somente aquelas às quais as reformas urbanas deram pinceladas modernas, que bondes de última geração cortavam. Bairros habitados pelas classes menos favorecidas não recebiam atenção análoga por parte do governo. Daí à ida de M^{lle} Carmen a um cinema do Meyer ganhar contornos de

⁶⁶³ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 648, 20 nov. 1920.

⁶⁶⁴ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 616, 10 abr. 1920.

⁶⁶⁵ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 653, 25 dez. 1920.

⁶⁶⁶ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 634, 14 ago. 1920.

⁶⁶⁷ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 639, 18 set. 1920.

aventura cinematográfica. Aventura com duração de longa-metragem, aliás, 85 minutos, a exemplo daquelas vivenciadas nas telas pelo *estrela* George Walsh – notório pela selvageria encenada nas histórias em que figurava⁶⁶⁸. “Mas... o *film*, este ela não perdera”⁶⁶⁹, ressalta o cronista – as jovens daquele tempo enfrentavam qualquer percalço para saciar sua paixão pela “arte do silêncio”.

Jack apresenta-se como um misto de *flirteur* e alcoviteiro, a lançar mão de seus conhecimentos cinematográficos sempre que deseja sustentar a conversação com certa jovem, conquistar beijos de outra ou se desvencilhar de embaraços oriundos da liberdade que toma com uma terceira. Isso porque parcela considerável de suas interlocutoras ele encontra desacompanhadas, fruindo da crescente liberdade que conquistavam na sociedade. Parte dessas jovens é, como ele, sumidade no assunto. Circulam pelos bondes portando pilhas de revistas cinematográficas, como o faz *La Rafale*, que o ajuda a encontrar tema para um de seus folhetins: “Já viu os últimos *magazines* cinematográficos? Olhe: aqui, levo três. Veja. Talvez em um deles você encontre o que lhe falta – *lubrificante*...”⁶⁷⁰. M^{lle} Fulanita, outra entendida, “compra e lê as revistas cinematográficas francesas, inglesas, alemãs, norte-americanas e espanholas.”⁶⁷¹. O interesse pelo cinema alterara os gostos literários mesmo das jovens versadas em vários idiomas de cultura. M^{lle} Blonde, a qual principia por fazer burla dos artistas cinematográficos que se dedicavam a escrever suas memórias, conclui a conversa com o cronista: “com alegria maior, na esperança de ler as memórias dos artistas da tela. Prometeu deixar a um canto o seu Machado de Assis e o seu Anatole para entrar pela vida adentro da Borelli, da Dalton, da Pickford, do Bushman, do Farnum, do Krauss...”⁶⁷². Jack estende às suas interlocutoras o misto de olhar crítico e envolvimento emocional pelo tema que há no restante de sua série.

O cronista percorre toda a gama do *flirt* tão em moda naqueles tempos. Com algumas ele toma pouca liberdade. M^{lle} Blonde, por exemplo, ele encontra sozinha na entrada do cinema. O sinal da orquestra interrompe o *tête-à-tête* e, antes de “começar a sessão, M^{lle} estendeu-me a mãozinha de pétala que beijei religiosamente”⁶⁷³. Beijo semelhante ao que ele dá na mão de M^{lle} Carmen, a jovem de “invejável cultura

⁶⁶⁸ Remeto o leitor ao texto cuja referência segue, mencionado anteriormente neste capítulo: JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 609, 21 fev. 1920.

⁶⁶⁹ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 639, 18 set. 1920.

⁶⁷⁰ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 634, 14 ago. 1920.

⁶⁷¹ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 614, 27 mar. 1920.

⁶⁷² JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 609, 21 fev. 1920.

⁶⁷³ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 608, 14 fev. 1920.

cinematográfica”⁶⁷⁴ que estudava com afinco os rostos das atrizes, para lhes reproduzir os trejeitos, garantia de sucesso em sua vida social. Aliás, prova de que ela aprendera bem é a posição em que o cronista a encontra noutro dia: “Em atitude de abandono, assim a encontrei, refestelada em cômoda e atenciosa ‘maple’ e com um livro na mão branca e linda.”⁶⁷⁵ M^{lle} Carmen não deve nada a Gloria Swanson, transformada pelo *star system* num misto de pureza e perdição – meio moleca, meio *vamp*, ambas características que Jack apreende bem naquela crônica em que ele sonha ter encontrado a atriz.

Arrematado *flirteur*, o cronista divide sua solteirice entre inúmeras jovens cariocas. “Tenho uma pequena. Uma, não, várias... Esta é uma delas. Nós nos gostamos.”⁶⁷⁶, diz ele sobre o “moreirão” – também chamado de “martiriozinho” – que namora num escuro banco da praça Afonso Penna. Jack apenas lhe conta uma fofoca envolvendo certa estrela depois de cobrar-lhe um beijo de pedágio. Assim o beijo é descrito:

A pequena — moreirão! — beijou-me! Sim, porque exige pagamento adiantado. E que beijo, santo Deus de misericórdia! Dois minutos. Qual dois minutos, qual nada! Não tirei mais os lábios de cima dos dela. E quando acordei do sonho, quero dizer, do beijo, eram onze da noite, e o guarda perguntava-nos o que estávamos fazendo tão tarde...⁶⁷⁷

Ao beijo segue-se a apresentação de informações concernentes à vida da atriz Blanche May Garity. “Mesmo porque é meu desejo que a futura *madame Jack* seja tão entendida em cousas de cinema, como o próprio *monsieur Jack*...”⁶⁷⁸. O cinema ganha foros de escola, o cronista, de professor. Outra aula do tipo ele ministra meses depois à Lolita, bela sobrinha de D. Josefina Palhares, senhora a quem o cronista afirma visitar toda semana “para papar-lhe o jantar”:

Para encurtar razões, como o café demorasse a chegar, D. Josefina Palhares deixou-nos a sós e foi providenciar. Aproveitamos, sua ausência, arrisquei um beijo na morena. Santo Deus, que loucura! A começo muita relutância, mas não tardou que a praça se rendesse, e bebi-lhe nos lábios tantos e tantos beijos que somados dariam três vezes a idade da respeitável senhora...

Ora, justamente na ocasião em que me preparava para um daqueles que se vão buscar lá dentro, na garganta, já unidas as nossas bocas, eis que ouço uma voz trovejante por trás de mim, terrífica como um pesadelo:

— Seu patife!

— Mas, minha senhora... Não foi nada, apenas...

— Então o que era que você estava fazendo, hein?

⁶⁷⁴ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 616, 10 abr. 1920.

⁶⁷⁵ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 639, 18 set. 1920.

⁶⁷⁶ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 646, 6 nov. 1920.

⁶⁷⁷ Idem, *ibidem*.

⁶⁷⁸ Idem.

Eu, que não me aperto em nenhuma emergência, na vida, respondi calmamente:

— Ora, o que estava a fazer! A menina, como nos referíssemos ao cinema, perguntou se eu já reparara nos beijos que Bertini dava, no *écran*. E como em certos casos não sei explicar teoricamente, pretendi fazê-lo ao natural. E só.

D. Josefina sorriu. Sorriu a menina que se mantivera muda, enquanto contendíamos eu e sua tia.

Acabei sorrindo também.⁶⁷⁹

Mesmo que vez por outra use seu conhecimento cinematográfico como moeda de troca para obter *favores* de seus flertes – como neste caso, que ganha reviravolta burlesca, o cinema insolitamente figurando ao mesmo tempo como pomo da discórdia e pomba da paz – Jack constrói personagens femininas assertivas, a experimentarem da crescente liberdade que conquistavam na sociedade. Lolita, por exemplo, antes do beijo roubado não deixa de corresponder ao *telégrafo* que Jack enceta na mesa do jantar⁶⁸⁰. Ao deixar de lado o discurso moralista ao se referir às jovens com as quais trava relações, Jack vai à contracorrente do discurso preponderante de homens de seu tempo, que atribuíam ao cinema, ao *jazz* e ao *flirt* o papel de corruptores dos costumes. Homens como Benjamin Costallat, profícuo cronista carioca que escreveria, nos anos de 1920, uma porção de volumes alusivos ao campo semântico do cinema. Seu livro mais conhecido, *bestseller* nos anos 20, é *Mademoiselle Cinema*, publicado primeiro em volume em 1923, mas escrito em 1921, explícito petardo contra a sociedade que ele julgava degradar-se devido aos novos costumes:

“Com *Melle. Cinema* eu pretendo sustentar a seguinte tese – a menina, educada sob certos costumes de época, nunca poderá ser mãe nem esposa. Ficam-lhe vedadas as mais puras e as melhores alegrias da vida.”⁶⁸¹. As verrinas do prólogo se multiplicam pela novela, coalhada de digressões que a deixam com feição mais de artigo de fundo de jornal que de texto ficcional. As danças modernas, o *flirt* e especialmente o cinema são as grandes vítimas do chicote moralista do autor. O *jazz* ele considera “música selvagem” que sobe “até o máximo de estridência e de desafinação.”; o tango, “melodia lancinante” que, em seu “gemido lúbrico”, parecia “prometer amor e morte...”⁶⁸². Dançados pelas jovens até de manhã, ambos

⁶⁷⁹ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIV, n. 661, 19 fev. 1921.

⁶⁸⁰ “Ela à cabeceira, Lolita de um lado e eu do outro. Ficamos *vis-à-vis*. E sem perda de tempo nossos olhos começaram a agir escandalosamente. Os olhos, a boca e os pés...”. Cf. Idem, *ibidem*.

⁶⁸¹ COSTALLAT, Benjamim. **Mademoiselle Cinema**: novela de costumes do momento que passa. op. cit., p. 31.

⁶⁸² Idem, *ibidem*, p. 94-5.

predispunham-nas à devassidão⁶⁸³. O *flirt*, “amor incompleto que começa por um aperto de mão mais demorado e acaba em atritos mais ou menos superficiais, atrás de um piano, no escuro de um jardim, no silêncio de uma *garçonnière*.”, “é a bandalheira permitida, a sem-vergonhice tolerada sob a proteção dos chás das cinco, dos *dancings*, das visitas às amiguinhas e das trevas cinematográficas, dentro das quais se contorcem as Pinas Menichellis.”⁶⁸⁴.

O cinema é quem define a protagonista: “mutável como uma tela cinematográfica, cambiante como uma fita colorida, caprichosa, variável.”⁶⁸⁵. A definição ecoa a percepção de cronistas do início do século XX e teóricos do cinema acerca da influência que teve o *medium* na apreensão e no reflexo de seu tempo: a sucessão rápida de imagens a mimetizar a agilidade que passava pelos olhos fitos nas janelas dos carros; os planos cinematográficos a fomentarem novos olhares às coisas. Todavia, no contexto de *Mademoiselle Cinema*, os adjetivos não são lisonjeiros. A constante mutação de M^{lle} Cinema incapacitava-a ao caminho da família, única felicidade possível na lógica patriarcalista de Costallat. Isto fica claro na explanação do apelido da protagonista:

A moça lembra-se das palavras do amante, que também explicam o sobrenome dela:

— Ah! Finalmente compreendo... Finalmente compreendo por que te chamam de Melle. Cinema!... Assim te chamam porque és falsa; como o cinema, és falsa e artificial e mentirosa! E depois... e depois... és como o cinema: um espetáculo... para todos... um espetáculo barato... um espetáculo para quem quiser... quem quiser, que entre... que entre... És, sim, e maravilhosamente, a Melle. Cinema!...⁶⁸⁶

Jack toma caminho oposto. A influência irresistível que sofre do cinema faz com que o assunto não se torne apenas tema de seus textos, estendendo-se outrossim à sua forma. As ironias que o cronista, logo no início da série, faz sua interlocutora proferir contra o tal artista de cinema que burilava sua autobiografia à moda parnasiana⁶⁸⁷, demonstra que ele estava em busca da voz que melhor enformasse o assunto do qual se propunha tratar. Cronista alinhado ao cinema de Hollywood, Jack procura reproduzir em seus escritos o duplo movimento engendrado pela capital dos sonhos: de chamar atenção para os artifícios de que é feito o cinema, ao mesmo

⁶⁸³ “Ela, a Melle. Cinema, ela, a *garçonne* americana; ela, a pequena leviana do século do *shimmy*; ela, a criaturinha 1921, educada ao som do *jazz*; ela, a pequenina impudica e pecadora, profissional do *flirt*, da dança e do sorriso – ela, ela, mãe de família!” Cf. Idem, p. 151.

⁶⁸⁴ Idem, p. 54.

⁶⁸⁵ Idem, p. 105.

⁶⁸⁶ Idem, p. 118.

⁶⁸⁷ “É então um escritor... — observou ironicamente Mlle. Blonde.” Cf. JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 609, 21 fev. 1920.

tempo em que tenta impor suas histórias como símiles da realidade. O que Hollywood perpetrava por meio da montagem, Jack o faz reproduzindo temáticas e estruturas tributárias dos filmes queridos pelo grande público.

Em certa crônica de “A arte do silêncio”, o cronista responde “não” ao questionamento “— Haverá quem prefira *films* sem qualquer dose de amor?”. E continua: “com franqueza, que diabo de interesse ou realce pode ter qualquer quadro em que não há o idílio, a paixão, o sacrifício? Pois não se está vendo isso mesmo nos *films* em séries?”⁶⁸⁸. A lição é aproveitada em suas crônicas, repletas de episódios envolvendo-o e envolvendo seus flertes e os flertes dos quais ele se faz intermediário. Mesmo a estrutura do filme seriado o cronista chega a repetir numa ocasião. A história é composta de dois episódios: o primeiro consiste na carta que o cronista escreve a M^{lle} Dulce a pedido de um seu amigo, rapaz que dela se enamorara após vê-la no cinema; o segundo se passa numa festa em casa do Dr. Libório, local em que se daria o encontro entre os jovens do qual ele se faz intermediário⁶⁸⁹. Na segunda e última crônica da série, o cronista recorre ao gênero novelístico para descrever cenário e personagens e narrar os momentos que antecedem e sucedem o esperado encontro do jovem casal. O encontro é narrado do seguinte modo:

Raul, uma das personagens da tragédia a dois, não tardou muito. Meia hora passada, um tanto acanhado e vermelhinho, teve a subida honra de ser apresentado aos donos da casa. Dulce, várias vezes, chegara à sacada e, impacientemente, olhara para a direita e para a esquerda, para ver se o objeto de suas cogitações, durante os últimos dias, e esperado, vinha ou não. E quando da última, quase decepcionada, deixou a janela, o feliz Romeu chegou como um *herói*. E a fisionomia da tropicalíssima Julieta, a quem, na Avenida, dias antes, eu apontara o Raul cuja apresentação ficara marcada, epistolarmente, para o dia da reunião em casa dos Libânio, iluminou-se de repente, num clarão de felicidade.⁶⁹⁰

Como procurei demonstrar no capítulo anterior, era corrente, na época, a produção de narrativas folhetinescas, bem como de versões em prosa dos filmes, no intuito de se instigar o interesse do público pelas histórias neles desenroladas⁶⁹¹.

⁶⁸⁸ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 623, 29 mai. 1920.

⁶⁸⁹ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIV, n. 655 e 657, 8 jan. 1921, 22 jan. 1921.

⁶⁹⁰ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIV, n. 657, 22 jan. 1921.

⁶⁹¹ Segundo Rob King, o relacionamento entre a indústria cinematográfica norte-americana e a imprensa do país teve seu ponto de virada quando se publicou em jornal uma versão em prosa dos episódios do filme seriado *The Adventures of Kathlyn* (1913), versal publicada sempre nos domingos que antecederiam o lançamento de cada episódio. Embora publicações do tipo já houvessem circulado anteriormente nos EUA em jornais como o *Tribune* (desde 1911), nunca se havia tentado fazê-lo em escala nacional. Levada a cabo por meio de um acordo entre a Selig-Polyscope e um sindicato encabeçado pelo *Chicago Tribune*, a manobra disseminou a versão em prosa da série por cerca de quatro dezenas de periódicos, passo importante na conquista pelo cinema de um público de massa. Cf. KING, Rob. *Movies and Cultural Hierarchy*. In: KEIL, Charlie e SINGER, Ben (Orgs.). **American cinema of the 1910s: themes and Variations**. op. cit., p. 123-125.

Estratégia semelhante é intentada pela publicação de longos resumos das obras, resumos não raras vezes com pretensões literárias. A tradução verbal do discurso fílmico servia para guiar sua leitura, ao mesmo tempo em que o texto impresso estimulava o público a retornar às salas de exibição de modo análogo ao que o faziam as fotografias dos artistas ou as fofocas sobre os bastidores de Hollywood. Porém, se Jack não inova na forma, inova no modo de tratá-la, impregnando o gênero folhetinesco de discurso metalinguístico, gesto comum à sua série cronística. Dulce e Raul tornam-se o Romeu e a Julieta da *Idade do Jazz-Band* – para se fazer referência ao título feliz do livro de Antonio Ferro. A ansiedade da jovem é análoga à experimentada pela personagem de Shakespeare, com a diferença de que agora é encenada entre a sacada e o salão do Dr. Libânio, tendo como figurantes “*almofadinhas*” e “*melindrosas*” da “*jeunesse dorée*”.

Literalmente *encenada*, já que o cronista transforma o casal nas “personagens” de uma “tragédia” com sopro de tragicomédia, com uma Julieta tropical e um Romeu a posar de “*herói*” de cinematógrafo⁶⁹². O encontro corre às mil maravilhas – o que levaria o leitor daquele tempo a crer que a Julieta moderna seguira o conselho que Jack lhe dera no texto que abria sua crônica-seriada: “Dulce: o rapaz está seriamente *contundido*. Não seja mazinha. Mire-se neste espelho e repare como uma artista de cinema é amorosa e meiga (...)”⁶⁹³. À moda do cinematógrafo, o *happy end* suplantava a tragédia – ato contínuo, o cronista-personagem deslinda a vida *offscreen* da estrela Madge Kennedy (supostamente *offscreen*, visto tratar-se de uma vida construída por Hollywood, também ela ficcional).

Jack reiteradas vezes ressalta o caráter ficcional de seus textos. Nos folhetins envolvendo Dulce e Raul, pinta a situação recorrendo ao campo semântico das artes. Já ao texto em que narra seu encontro com a “pequena” a quem namora na praça Afonso Pena, ele dá foros de roteiro cinematográfico, lançando mão não apenas do vocabulário oriundo do cinema – “cenário”, a exploração da polissemia de “intriga”, também sinônimo de “roteiro” –, mas da estrutura do novo gênero textual. Vejamos:

Vou descrever o cenário. Agora quero ver se algum dos senhores vai fazer intrigas — intrigas de oposição, conforme o termo em voga... (...)

Praça Afonso Penna, às escuras. 9 horas da noite, pelo antigo. Moderno: 21 horas. Um luar de... um luar de... Falta o resto. O leitor completará a frase. Ou não. A praça vazia, isto é, as “ruazitas” da praça. Os bancos, não; estes, pelo menos cada um tinha em cada extremidade, um parzinho e bem agarradinhos. Eu e ela — ela, o “martiriozinho” éramos um deles, e os menos

⁶⁹² JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIV, n. 657, 22 jan. 1921.

⁶⁹³ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIV, n. 655, 8 jan. 1921.

agarrados. É verdade. Ah! esquecia-me: a brisa, que soprava, dava sensações de beijos...⁶⁹⁴

Uma linguagem seca, telegráfica, apresenta cenário e personagens que nada devem aqueles dos quais Hollywood lança mão para construir suas histórias. A inaptidão do cronista de lidar com o gênero textual “roteiro” é encenada no texto, por meio dos ruídos que ele derrama pelas linhas: “Um luar de... um luar de... Falta o resto.”; “Ah! esquecia-me: a brisa, que soprava, dava sensações de beijos...”⁶⁹⁵ Derrama-os com picardia, no entanto, a ironizar os laivos românticos de sua prosa. No entanto, o roteiro explícito é submetido na crônica a um outro, mais longo e que, ao contrário deste, apaga seu mecanismo de construção. E então, a metalinguagem é silenciada em prol do desenvolvimento da ação ficcional. Jack torna-se aqui personagem de si, ao compor um roteiro que cinematografiza a sua vida. Porém, como num filme *hollywoodiano*, sua entidade ficcional é vestida com um corpo real; para o que cooperam ambos um texto que prefere chamar atenção aos eventos narrados em detrimento da linguagem, e a nomeação da geografia carioca palmilhada pelo casal (a praça Afonso Pena às escuras, vigiada por guardas à cavalo; as “ruazitas” vazias do entorno; a rua Campos Salles, sua paralela, tomada por ambos depois que o guarda interrompe o beijo)⁶⁹⁶.

Jack não toma emprestado apenas a estrutura e o enredo dos filmes oferecidos por Hollywood. Também as personagens criadas pelo cronista são depreendidas da vitrine de tipos oferecida pela cinematografia – personagens cujos atributos morais se mostram à flor da pele. A jovens como Lolita ou Carmen, que mais ou menos explicitamente dão corpo a Francesca Bertini e a Gloria Swanson, se junta um grupo de mulheres, majoritariamente meninas; o cronista estende para sua produção um princípio de ouro do cinema: “Se puder arranjar-se uma [ingênu] que não tenha mais de vinte anos, nem menos de dezesseis, isso, então, será admirável...”⁶⁹⁷ Dois tipos muito bem compostos – uma matrona e uma ingênu, são Dona Filomena e Noemy:

Dona Filomena – a “Filó” anteriormente mencionada – é descrita como “gorduchona”, de “vestes espalhafatosas, a voz tonitroante, e os brincos

⁶⁹⁴ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 646, 6 nov. 1920.

⁶⁹⁵ Idem, *ibidem*.

Monteiro Lobato seguiria esta mesma linha, poucos anos mais tarde, no conto “Marabá”, justaposição graciosa de romance histórico e roteiro cinematográfico tributário de Hollywood. Cf. MONTEIRO LOBATO. Marabá. In: **O macaco que se fez homem**. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia., 1923.

⁶⁹⁶ Idem.

⁶⁹⁷ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 623, 29 mai. 1920.

formidavelmente imensos...”, e “quando se põe a falar, não fala – vocifera amigavelmente, e não se ouve outra coisa que a sua voz cavernosa”⁶⁹⁸. O cronista encontra a matrona na sala de espera de um cinema:

A campainha tilintou e a onda de imensa gente, toda a comprimir-se, empurrando-se damas e cavalheiros, desatenciosamente, uns aos outros, deu entrada na sala de projeções. Quis ver se me desvencilhava de D. Filomena e no momento em que tal coisa quase consegui, sua voz trovejante dilacerou-me as cordas auditivas...

— Aqui, *seu Jack*, há dois lugares.

Não pude fugir, e sentamo-nos, um ao lado do outro. As sobras de dona Filomena roçavam-me as pernas que eu, mansamente, procurava afastar do precipício... Mas, as sobras cresciam, cada vez mais.⁶⁹⁹

A grotesca senhora ganha da pena de Jack traços grossos de caricatura, assemelhando-se, ela mesma, às suas personagens preferidas, os bonecos Mutt e Jeff: “A seu ver, todo e qualquer artista que não seja Mutt e Jeff, não passa de uma refinada mediocridade... E todos têm que concordar, porque, do contrário, ela fala, fala, até ao nascer do dia.”⁷⁰⁰ O cronista aproveita o encontro para narrar à mulher – e aos leitores – o processo de criação dos desenhos animados protagonizados pela dupla. E, ao fazê-lo, cria textualmente a corpulenta D. Filó, símile deles no mundo “real” fundado pela crônica.

Noemy, ao contrário, é a “criaturinha linda, chic, melindrosa” que o cronista conhece numa volta de bonde. É a típica jovem burguesa carioca dos anos 20 à qual a *Careta* tantas vezes fez referência, adepta do *flirt*, das danças modernas e, claro, do cinema:

Como toda a moça moderna, Noemy é matriculada e entende como gente grande de tudo quanto diz respeito ao cinema. E não é só; *foot-ball*, *danças* e *flirt*, sem falar na cena muda, de tudo conhecia bem, (...) é louca pelo *tango* e pelo *fox-trot*, como dá grande parte da vida por um *film* de William Farnum ou Dorothy Dalton, e respeito ao *flirt*... nem é bom falar. Eu estava ali, estava vendo as cousas para cima de *moi*...⁷⁰¹

Mocinha liberada, Noemy é a responsável por encetar a conversação com o cronista, até então um desconhecido seu. Ao terminá-la, não só lhe oferece seu número de telefone como pergunta o dele. Ela era a jovem polivalente de 1920, distante anos-luz da mocinha que décadas antes apenas podia sair de casa acompanhada. Jovem em grande medida engendrada pelo cinema e pelos discursos que o construíram: Multiplicavam-se, à época, textos alusivos às habilidades desportivas e musicais dos *stars*. A revista *Seleta*, por exemplo, aplaudia o físico da

⁶⁹⁸ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 648, 20 nov. 1920.

⁶⁹⁹ Idem, *ibidem*.

⁷⁰⁰ Idem.

⁷⁰¹ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 653, 25 dez. 1920.

atriz Mary Thurman, “moça da sociedade norte-americana” que, aborrecida “na sua vida de *Pink teas* e partidas de *one-step*”⁷⁰², decidira se tornar atriz de cinema. Mary treinara a natação, a esgrima, o boxe, a montaria, tornando-se “robusta e em belas condições a fim de poder executar as proezas que as fitas exigirem dela.”, elogiava a revista. Tornar-se tão lépida como uma estrela de cinema era o desejo de jovens como esta interlocutora de Jack. Da identificação com as estrelas na sala escura do cinema à reprodução de seus gestos à luz do dia era um passo. Noemy dava-o respaldada pelo cronista-personagem, que a torna responsável pela narração da novidade cinematográfica da semana. A moça opta por narrar-lhe um ocorrido envolvendo Pearl White⁷⁰³:

— Antes do mais, não vá pensar que se trate o que lhe vou contar de um argumento de cinta. É autêntico, tão autêntico como eu ou você. O cenário é o rápido de Roma a Paris. Em um dos carros viaja Pearl White, a célebre artista norte-americana, que vai da Capital da Itália à cidade da França.

Em sua companhia vão dois cavalheiros decentemente trajados, que se apresentaram à encantadora *estrela*: X, diplomata italiano, e Z, coronel do exército francês. Desde o ponto de partida, Roma, entretinham os três amável conversação. Referiram-se à guerra, vindo a lume um sem fim de horrores porque passaram os habitantes das regiões invadidas, à cinematografia e aos últimos convênios diplomáticos. No *wagon* fazia um pouco de calor, e Pearl White despe seu magnífico *manteau* de cibelina.

O coronel e o diplomata, pressurosos, ajudam-na a despi-lo, enquanto se põem a elogiar-lhe o grande valor e belezura. Sorridente, Pearl White ouve tudo e não dá importância à rica peça:

— Bah! Não vale nada... Cento e cinquenta mil francos.

— E se lho roubassem? — disse o coronel. (...)

Os dois companheiros de viagem não se moveram de seus assentos. E ao retomar, uma das vezes, seu lugar, a *estrela* olhou a “rede” do carro, onde pusera seu *manteau*, e sua surpresa foi enorme.

— Meu abrigo de cibelina desapareceu!!!

⁷⁰² UMA ATLETA no cinema. **Revista Seleta**, Rio de Janeiro, 2 fev. 1918, ano IV, n. 5.

⁷⁰³ Pearl White tornou-se popular em 1914, ao protagonizar *The Perils of Pauline*, filme seriado produzido pelo braço americano da Pathé Frères. Na esteira do que a Selig-Polyscope fizera no ano anterior com *The Adventures of Kathlyn*, a Pathé acordou com o conglomerado de William Randolph Hearst a publicação de versões em prosa dos episódios da série nos dias anteriores à sua estreia nas telas. Em julho de 1916, uma versão encurtada da série, em nove episódios, foi produzida em Paris com o título de *Les Exploits d'Elaine*. Pearl White ainda seria a heroína de outra aventura-seriada em 1914, *The Exploits of Elaine*, em quatorze episódios – a despeito do título semelhante ao da versão francesa de *The Perils of Pauline*, tratam-se ambas de obras diferentes (nesta última, Pearl White contracenava com Arnold Daly e Creighton Hale; na primeira, com Crane Wilbur e Paul Panzer). *The Exploit of Elaine* foi exibido no Rio de Janeiro a partir de março de 1916 (conferir nota 502), com o título de *Os Mistérios de Nova York*. A *Careta* não a tinha em bom conceito. Antecedida, segundo a revista, pelos costumeiros “reclames espalhafatosos”, a série obteve estrondoso sucesso, malgrado suas inverossimilhanças e o fato de ela ser “estupendamente idiota”. Cf. KING, Rob. *Movies and Cultural Hierarchy*. In: KEIL, Charlie e SINGER, Ben (Orgs.). **American cinema of the 1910s: themes and Variations**. op. cit., p. 125; CONTRASTES. **Careta**, Rio de Janeiro, 10 nov. 1917, ano X, nº 490.

O diplomata e o militar olharam-se fixamente, pretendendo adivinhar qual dos dois era o autor do furto. Ambos se precipitaram ao sinal de alarme. Parou o trem.⁷⁰⁴

Turvam-se novamente aqui os limites entre realidade e ficção. O acontecimento de contornos cinematográficos envolvendo Pearl White ganha, para Noemy, foros de verdade análoga àquela que envolve a si e Jack – verdade questionável, portanto. Mesmo o suposto “fato” é narrado pela moça com a mobilização do campo semântico da ficção e da estrutura do filme policial. No entanto, a história ganha materialidade tão densa que incita a sua reprodução. Noemy vivencia com o cronista peripécias análogas àquelas experimentadas por Pearl White na história que narra. Não há casaco de zibelina ou roubo, nem os “pesados *tramways* da Light” assemelhavam-se ao célere trem europeu em que viajava a aventureira Pearl White e seus misteriosos companheiros. Mas, no contexto nacional, há igualmente uma “encantadora criatura” que “olhava carinhosamente” o recém-conhecido, tratando-o, como o fazia sua contraparte cinematográfica no que tocava aos dois estranhos, com invulgar intimidade (“— Pois não, Jack. — Objetou, com uma intimidade muito grande, desistindo desde logo do imprescindível ‘senhor’...”)⁷⁰⁵.

Noemy termina a narrativa com a interrupção trágica da viagem da atriz americana, apenas em tempo de ela própria separar-se do novo amigo. A versão brasileira de Pearl White despede-se de Jack “com um sorriso magnífico, deixando ver as *pérolas* dos dentes” – o grifo é meu. Não sem antes deixar-lhe seu telefone – “promessa de novos encontros”⁷⁰⁶, assevera o cronista, acenando para os leitores com a possibilidade de um folhetim-seriado, tão repleto de aventuras como eram as histórias das feministas *avant-garde* replicadas por Pearl White na tela prateada⁷⁰⁷.

⁷⁰⁴ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 653, 25 dez. 1920.

⁷⁰⁵ Idem, *ibidem*.

Sobre o desejo de se levar uma vida de cinema, fala Miriam Gárate no artigo a seguir: Cf. GÁRATE, Miriam. V. Viagens de ida e de volta ao mundo das sombras: em torno de alguns textos de Carlos Noriega Hope. **Cadernos PROLAM** n. 14. 1. semestre de 2010, p. 24-38. Disponível em <<http://goo.gl/IjJE1e>>. Acesso: 9 out. 2013.

⁷⁰⁶ Idem, *ibidem*.

⁷⁰⁷ Este “feminismo *avant-garde*” da heroína de Pearl White é bem perceptível na versão em nove episódios de *The Perils of Pauline*, a única que se tem notícia de ter sobrevivido ao tempo. Logo no primeiro episódio (*Trial by Fire*), Pauline assiste à morte de Mr. Marvin, seu tutor e administrador de sua herança. Passo óbvio para a mocinha seria casar-se com Harry, o filho do tutor, a quem namorava. Ela, no entanto, rejeita-o com coqueteria: “I suppose I’ll marry Harry someday, but first I want to live a life full of excitement and adventure!”, explicita o intertítulo. Reportando-se a *The Perils of Pauline*, Rob King argumenta que a vida de aventuras desejada pela jovem era apenas possível no interstício que separava seu atrelamento à figura paterna de seu atrelamento ao marido. E mesmo nesse período, segundo o ensaísta, a personagem não conseguia afastar-se do controle masculino: invariavelmente quem acabava por salvá-la era Harry; replicando-se em cada episódio o percurso da fuga da ordem patriarcal até seu retorno a ela – retorno cujo ponto culminante é seu casamento com Harry e, assim, a interrupção definitiva das aventuras. Eu prefiro, no entanto, me alinhar ao viés interpretativo tecido

E assim ele o faz, pois encetaria, um par de semanas mais tarde, a crônica-seriada em duas partes na qual figura como protagonista, junto de M^{lle} Dulce e de Raul. Como um desses tipos másculos construídos pelo *star system*, Jack – mesmo seu nome remete aos artistas da América do Norte⁷⁰⁸ – segue dividindo-se entre várias *pequenas* que o fascínio pelas telas transformava em artistas de cinema.

Cronista-personagem, Jack veste com afinco o “manto diáfano da fantasia”⁷⁰⁹, à maneira dos artistas de cinema que ele num só tempo cultua e ironiza. Sua pena cria um Rio de Janeiro cinematográfico, cidade impregnada das ficções de Hollywood, *set* ilusório que reflete imagens especulares dos *stars* das telas. Não se pode passar ao largo da proximidade que esta série estabelece com a produção cronística de Paulo Barreto – notadamente *Pall-Mall Rio*, analisado *en passant* no capítulo anterior –, com a diferença de que a ficcionalização preside “A Arte do Silêncio”, enquanto que nos escritos de Joe o primeiro plano é ocupado pela alta-roda frequentadora dos eventos mundanos que o cronista registra. A identidade repousa, sobretudo, no traçado da personagem de Jack, cujos escritos sobre cinema produzem-se sob a égide da crônica mundana, o próprio cronista se imbuindo da *persona* que o colega de imprensa esculpira. O exercício, antes uma apropriação parodística que uma homenagem (atente-se para o pseudônimo “Jack”, apelido do nome americano “John”, “João” em bom português...), comprova-se no uso que o

por estudiosas como Jackie Byars e Linda Williams, as quais, a partir do movimento feminista, buscam apreender o que nas obras configura fuga do discurso masculino. Produzidas por homens no seio da sociedade patriarcal, e a partir de estruturas textuais criadas pelo patriarcalismo, é óbvio que obras como essa acabam por reafirmar tais valores. Cabe, no entanto, procurar as rupturas que subjazem à reafirmação da ordem. No caso de *The Perils of Pauline*, por mais que a heroína seja por fim submetida à ordem patriarcal, a assertividade com que ela impõe seu desejo de liberdade aos homens que a circundam – numa época em que ainda incipientes as lutas pelos direitos da mulher – configura, a meu ver, esta fuga. O fato de Pauline precisar do respaldo masculino para escapar ilesa às enrascadas preparadas pelo vilão não impede que ela se imiscua em atividades até então incomuns ao sexo feminino, como, por exemplo, participar de uma corrida automobilística (*The Deadly Turning*, episódio 4). Cf. KING, Rob. *Movies and Cultural Hierarchy*. In: KEIL, Charlie e SINGER, Ben (Orgs.). **American cinema of the 1910s: themes and Variations**. op. cit., p. 125-8; *THE PERILS of Pauline*. Direção: Louis J. Gasnier e Donald MacKenzie. Produção: Pathé Frères. Intérpretes: Pearl White; Crane Wilbur; Paul Panzer e outros. Roteiro: Charles W. Goddard, Basil Dickey. Estados Unidos: Pathé, 1914; BYARS, Jackie. **All that Hollywood allows**: re-reading Gender in 1950s Melodrama. London: Routledge, 1991; WILLIAMS, Linda. ‘Something Else Besides a Mother’: *Stella Dallas* and the maternal melodrama. In: GLENDHILL, Christine (Org.). **Home is where the heart is: studies in Melodrama and the Woman’s Film**. London: PFB Publishing, 1992 [1987], p. 299-325.

⁷⁰⁸ Como, por exemplo, Jack Monkey, Jack Pickford (irmão de Mary Pickford) e Jack Mulhall. Conferir, respectivamente, JOÃO DA CIDADE. Um sorriso para todas. **Careta**, Rio de Janeiro, 17 jan. 1920, ano XIII, n. 604; JACK. Pílulas cinematográficas. **Careta**, Rio de Janeiro, 24 jan. 1920, ano XIII, n. 605; GALERIA dos Artistas da Tela. **Careta**, Rio de Janeiro, 23 abr. 1921, ano XIV, n. 670.

⁷⁰⁹ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 644, 23 out. 1920.

cronista d’“A Arte do Silêncio” faz do então recente livro de contos de João do Rio *A Mulher e os espelhos*⁷¹⁰.

“Créssida” comparece quase que explicitamente nas duas crônicas de Jack concernentes ao casal Raul e Dulce – textos em que a construção narrativa das personagens alça voos mais largos. Altera-se, todavia, o tom – o chiste sobrepondo-se ao drama que configura o conto original. Em “Créssida”, o onipresente Barão André de Belfort preside a reunião em que se narrará a história da *flirteuse* da *haute-gomme* que arrasta dois membros do grupo à rua da amargura⁷¹¹. Reproduz-se o costumeiro *mise-en-scène* do Decadentismo enxertado, as frases pontuadas de paradoxos: o grupo jaz “no imenso salão deserto do mais elegante e mais detestável hotel da cidade”⁷¹², sob a influência da essência oriental dos cigarros de um dos convivas e da chuva que, lá fora, cai aos borbotões. Diante de tal ambientação erige-se a imagem de “Créssida”, mocinha cuja contraparte vem da alta literatura – Shakespeare fê-la heroína da tragédia *Troilo e Créssida*. A jovem é também Salomé e Abishag, a sulamita⁷¹³: “tudo nela era inocentemente perverso, ingenuamente sexual”⁷¹⁴. A esta figura eminentemente literária, o escritor cola incontáveis referências à literatura e às artes. Comparecem Chopin, Wagner, *Romeu e Julieta*, Homero. O acúmulo das citações reproduz, no corpo da narrativa, os excessos aos quais se entregava a personagem: “O seu passo tango, o exagero das modas, que lhe davam o aspecto semipersa, a tagarelice incontida, o abuso do francês, o tom frisante de *tropical girl*”⁷¹⁵. Porém, nem isso apaga o tom dramático do conjunto – a perspicácia primeira do rapaz no julgamento da artificialidade da moça é rapidamente suplantada por sua entrega passional e acrítica ao objeto de devoção.

Em Jack, o relato passional do enamorado é vazado na chave tragicômica. O subjugamento do jovem Raul à mocinha que ele acabara de conhecer – por ele apelidada de “meu *chou*” – soma referências literárias e exotismo análogos à matriz:

⁷¹⁰ A contar pela menção que *O País* faz à obra, ela foi colocada à venda em torno de outubro de 1919. Cf. respectivamente a referência à sua primeira edição e à nota publicada sobre ela na imprensa: JOÃO DO RIO. *A Mulher e os Espelhos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca: Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 1995 [1919]; UM NOVO livro de João do Rio. *O País*, Rio de Janeiro, 8 out. 1919, p. 3.

⁷¹¹ A análise dos contos de *A Mulher e os Espelhos* tomará como base a edição a seguir da obra: **João do Rio**, antologia de contos. Orna M. Levin (organização e apresentação); Danielle C. Carvalho (estabelecimento de texto e notas). São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2010.

⁷¹² Créssida. In: **João do Rio**, antologia de contos. op. cit., p. 105.

⁷¹³ “Essa virgem era medular. Ao vê-la, eu tinha o estremeção dos tetardos ao choque galvânico. Devia ter sido assim Salomé. Devia ter sido assim Abishag, a Sulamita.” Cf. Idem, *ibidem*, p. 109.

⁷¹⁴ Idem, *ibidem*.

⁷¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 107.

Desde aquele dia não penso noutra cousa, e vejo-a, a cada instante, ante o meu olhar, num delicioso sonho de amor, serena e iluminada como uma deusa, e graciosa e dominadora como uma sílfide... Subjugou-me sem o saber. E, entretanto, fixo o olhar, e apuro-o, e tento melhor observá-la; e, num instante, ligeira e leve como a espira de incenso que se esvai, depois de desenhar formas várias no ar, desaparece a visão para minha tortura! E fico-me tão triste... Tudo porque a amo, sem sabê-la, sem conhecer sua alma, ignorando seu nome e seus olhos que idealizo sublimes e dominadores... Que poder de fascinação anda naquele débil corpo de mulher em flor! Sua figurinha de princesa oriental vive na minha imaginação, como uma forte emoção que, de tão forte e intensa, não se consegue esquecer nunca...⁷¹⁶

A menina é igualmente decantada por meio de paradoxos. É “deusa”, “sílfide”, Salomé (“todas essas *salomezinhas* para que não bastam as cabeças de todos os *são joão batistas* que encham o mundo...”⁷¹⁷), Julieta – aliás, uma “tropicalíssima Julieta”⁷¹⁸, meia-irmã da “*tropical girl*” de aspecto semipersa de João do Rio. Tais aproximações poderiam ser atribuídas à casualidade, se temática e campo semântico dessas crônicas não remetessem tão fortemente ao universo literário de João do Rio – universo, como se vê, ratificado em *A Mulher e os Espelhos*. Na segunda dessas duas crônicas de Jack, a descrição de um salão mundano e de sua fauna nada devem à matriz: os assuntos profundos e as futilidades discutidas com a mesma indolência, o *flirt* escancarado, a moral equívoca de certa dama...

Todos conversam, em grupos. *Monsieur* e *madame* são encantadores, obsequiando uns e outros, respeitáveis cavalheiros e damas formosas e elegantes, *almofadinhas* irritantes na sua feminilidade e *melindrosas* pernósticas. A *causerie* vai animada. Comentam-se os vários aspectos da vida, a carestia, o tempo e o repatriamento dos despojos dos últimos Imperadores do Brasil; faz-se música, a quando em quando, e a *jeunesse dorée*, bem grudada, aos pares, pula ao ritmo de inexpressivo *fox-trot*. A *flirtation* cedeu lugar ao namoro escandaloso, de apertos, apertinhos e apertões, nos braços, na nuca... por aí além. Um mocinho de cabeleira negra e luzidia recitou três vezes, em voz de falsete, “As duas sombras”, de Olegário Marianno, e “A última confidência”, de Vicente de Carvalho. As horas se vão passando despercebidamente, alegres, por entre o que se diz da vida alheia e... tanta cousa mais! Tudo, tudo, afinal, quanto exigem os salões da alta aristocracia. Porque, forçoso é confessar, o Dr. Libanio, bom homem cuja senhora prevarica o menos que pode, pertence à *haute-gomme*.⁷¹⁹

Mesmo a imanência feminina vira mote de discussão do cronista, como o fora de João do Rio. É desusado dizer que o pastiche apouca a reflexão grave do original. Na “Carta-oferta”⁷²⁰ com que abre a coletânea de contos, João do Rio crava um abismo entre as figuras masculinas e femininas. Destas, ressalta o caráter inexpugnável. Incapazes de se desvendar diante do espelho – que as reproduz à imagem e semelhança de seus próprios desejos –, tampouco encontram refrigério nos

⁷¹⁶ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIV, n. 655, 8 jan. 1921.

⁷¹⁷ Idem, *ibidem*.

⁷¹⁸ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIV, n. 657, 22 jan. 1921.

⁷¹⁹ Idem, *ibidem*.

⁷²⁰ JOÃO DO RIO. *A Mulher e os Espelhos*. op. cit., p. 15-17.

olhos dos homens, criaturas que as apreendem a partir de “espelhos côncavos, convexos, planos”, instrumentos ainda mais erráticos. Resultados desta contingência, os contos seriam antes “exposições de fatos verdadeiros” que criações ficcionais – a ficção resultaria da impossibilidade de apreensão estrita da alma feminina. Jack inverte os ponteiros. Às reticências do apaixonado Raul – “Não sei explicar esse temor, que é desejo e covardia ao mesmo tempo. A mulher...” –, o cronista ajunta uma descrição do sexo oposto que ressalta sua frivolidade: o homem não se esquece da mulher amada; já ela recorda-o vagamente, e com malícia julga-o: “Idiota!”⁷²¹.

Que imagem refletiria a Julieta tropical? A “sessão” dos pombinhos é observada de longe pelo cronista, que outrora identificara a moça com a atriz Madge Kennedy, a “Penélope das telas iluminadas”: “sua figura permanece gravada, na lembrança dos espectadores de seus magníficos *films*, pela sugestão dos seus olhos grandes, que lembram os seus [os de Dulce] também — olhos de quem sonha cousas lindas e boas quase, de tão rasgados e úmidos, de mórbida expressão.”⁷²² Na mesma ocasião, lembremo-nos, Jack convida a interlocutora a se mirar no espelho-cinema, reproduzindo, para seu apaixonado, os gestos da atriz. Gestos que, uma vez estudados nas telas, seriam, depois, ensaiados diante do espelho – o grande criador de ficções da obra de João do Rio.

O diálogo que procuro estabelecer aqui entre os escritores se sustenta ainda uma vez, suponho, porque, na “Arte do Silêncio”, Jack demonstra circular pelos mesmos espaços de sociabilidade palmilhados pelo colega *flâneur*. Além das recepções elegantes, as ruas movimentadas, onde o jornalista-literato pode exercer seu papel de espectador do mundo. Na primeira crônica, ele observa Dulce enquanto ela volve olhos e ouvidos ao torvelinho da cidade (“Dir-se-ia, então, que seus ouvidos eram o complemento imprescindível dos seus olhinhos travessos, (...) você, sem eles, não ouviria nada...”⁷²³). A sociedade ocular realizava-se de maneira contumaz no cinema silencioso – “Vê-se e ouve-se com o olhar; tudo se apalpa e sente.”⁷²⁴, Reis Carvalho sintetiza, à época, no poema *Cinematógrafo*. A aproximação que o cronista tece entre Dulce e Madge Kennedy não é fruto da casualidade: Raul vira pela primeira vez a amada num dos cinemas da Avenida. O cinematógrafo servira também aos

⁷²¹ JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIV, n. 655, 8 jan. 1921.

⁷²² Idem, *ibidem*.

⁷²³ Idem.

⁷²⁴ CARVALHO, Reis. Cinematógrafo. **Seleta**, Rio de Janeiro, 19 jun. 1920, ano VI, n. 25.

encontros entre o apaixonado protagonista de João do Rio e sua “Créssida”⁷²⁵. E determinara o destino d’outra personagem de *A mulher e os espelhos*, o desportista-brutamontes Raul, de “Cleópatra”, tragicamente enredado pela norte-americana Gladys Fire: jovem “excêntrica”, “ardente, voraz, de uma sensualidade terrível”; versão literária da rainha egípcia à moda de Hollywood protagonizada por Theda Bara, conhecida recente dos cariocas⁷²⁶.

Este conto, todavia, segue o caminho da sátira. A narrativa, pontuada pelas idas do rapaz ao cinema – e sua entrega sôfrega aos quiproquós engendrados nas telas (“E logo ele esqueceu a dama e cuidou especialmente de ver o *film*, o vigésimo quinto episódio em doze partes de um drama policial que ninguém seria capaz de compreender.”⁷²⁷) – transforma-se em *charge* do espetáculo que critica, abraçando a inverossimilhança na tessitura de personagens e enredo: o *rink* de *jiu-jitsu* num casarão de Ipanema; o professor de japonês que se engaja no “corpo de agentes secretas” e se torna personagem principal de acontecimentos passionais; a norte-americana versada em japonês que era, além de tudo, amazona – uma amazona anacrônica na cidade movida a bondes elétricos, *vamp* cinematográfica por cujas mãos Raul provavelmente perde a vida, numa curva da carioca estrada da Gávea...⁷²⁸. “Um drama como nos cinemas em pleno Rio!”⁷²⁹, exclama o rapaz, para, não muito mais tarde, acolher ao chamamento de sua serpente, abandonando a sessão de cinema pela metade – esforço paradigmático de quem desejava viver *in loquo* as aventuras construídas em película.

João do Rio planta a narrativa de “Cleópatra” num Rio de Janeiro cevado a cinema da América do Norte – aquela terra “nada clássica”, como ele diria um ano mais tarde⁷³⁰. Impregna-a, todavia, de uma ironia demolidora ausente dos textos de Jack, nos quais as fantasias cinematográficas hollywoodianas servem à construção

⁷²⁵ “Apenas invadiu-me, infiltrou-se dentro de mim. Visitava a casa duas vezes por semana, encontrávamo-nos em chás, bailes, cinematógrafos, falava-me duas, três vezes ao dia pelo telefone.” Cf. Créssida. In: **João do Rio**, antologia de contos. op. cit., p. 109.

⁷²⁶ A produção da Fox “Cleópatra” (1917) foi exibida pelo Odeon no início de agosto de 1919. Cf. CLEÓPATRA. **O País**, Rio de Janeiro, 4 ago. 1919, p. 12. Para outros anúncios, conferir CLEÓPATRA. **A Noite**, Rio de Janeiro, 6 e 9 ago. 1919, p. 3.

⁷²⁷ Cleópatra. In: **João do Rio**, antologia de contos. op. cit., p. 154.

⁷²⁸ Em crítica publicada à época da exibição da *Cleópatra* cinematográfica, Coelho Netto reclama nestes termos de certa personagem que, inexistente na história da rainha, torna-se central no filme: “tal mancebo, no *film*, é de origem americana e intromete-se na ação como os cows-boys irrompem nos pitorescos episódios da vida no farwest levando tudo de embrulho à pata de cavalo.” Cf. COELHO NETTO. Cleópatra. **A Noite**, Rio de Janeiro, 14 ago. 1919, p. 2.

⁷²⁹ Idem, *ibidem*, p. 156.

⁷³⁰ JOÃO DO RIO. (pseud. de Paulo Barreto). Sensações de cinemas: o cinema e os novos costumes. **O País**, Rio de Janeiro, 24 fev. 1920, p. 3.

entusiástica de uma cidade semissonhada. Por este motivo, a apropriação que Jack faz do colega escritor é sempre risonha. Prova disso é que, na historieta em dois episódios na qual figuram Dulce e Raul (nome, aliás, do protagonista de “Cleópatra”), as célebres personagens trabalhadas por João do Rio são relidas pelo espelho do cinema. Reaparecem Romeu, Julieta, Salomé, Penélope – esta última é a roupagem literária com que este João do Rio veste, em seu conto homônimo, a casta Alda: viúva da alta sociedade subitamente excitada por um pobre mancebo⁷³¹. Mas a Penélope de Jack é antes a atriz norte-americana Madge Kennedy que a musa de Homero decantada por João do Rio; antes cinema que literatura. Os Estados Unidos experimentavam, então, a hegemonia no que tocava à sétima arte – para a qual concorreu não apenas a poética cinematográfica criada nos Estados Unidos por artistas como Griffith (objeto da admiração de artistas europeus ao longo dos anos de 1910), como também o advento da primeira Grande Guerra, cujo palco foi a Europa. A este respeito, Jack constata:

Os Estados Unidos, por exemplo. A hegemonia que hoje incontestavelmente fruem, no artigo, foi conquistada mercê de um empenho e de um esforço continuados. Tocaram a reunir. Congregaram-se os artistas que se foram adaptando. Surgiram empresas e, com eles, *films* vitoriosos. As fábricas dinamarquesas, italianas, francesas, e inglesas tiveram de ceder lugar. Quando estalou a guerra, os norte-americanos já eram respeitados como formidáveis concorrentes.⁷³²

Interessa-me destacar aqui o trajeto percorrido pelo cronista d’“A Arte do Silêncio”, trajeto que, suponho eu, serve de mapa à reorientação geográfica do eixo de produção cultural. João do Rio e seu decadentismo de matrizes europeias são apropriados pelo viés da cinematografia hollywoodiana e da nova produção cronística dela tributária: mistura de visada crítica e de fruição deleitosa das vidas feitas de sombras.

Daí a escolha da nomenclatura do pseudônimo que assina a série – e, neste sentido, torna-se fundamental que atentemos para a construção do pseudônimo enquanto exercício estilístico e crítico. João do Rio foi batizado, lembra Orna Levin, segundo Jean Lorrain, codinome do escritor francês Paul Duval⁷³³. Jack pinta simbolicamente os novos caminhos da arte. Lê a produção artística d’além-mar sob a ótica nacional – Jean Lorrain vazado a João do Rio, por assim dizer. Impregna-a, todavia, da arte que a América do Norte burilava à excelência. Americaniza-se.

⁷³¹ Penélope. In **João do Rio**, antologia de contos. op. cit., p. 163-175.

⁷³² JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, 27 mar. 1920, ano XIII, n. 614.

⁷³³ LEVIN. Orna Messer. Apresentação. In: **João do Rio**, antologia de contos. op. cit., p. 10, apud. BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil – 1900**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1956.

Palmilha a cidade para cuja invenção João do Rio contribuiu de modo incontornável. Mas desce do Panthéon da literatura erudita, restrita a poucos, rumo ao encontro da arte de consumo das massas – sonhando, no entanto, alçar-se ao céu do imaginário, como um artista de cinema.

À guisa de conclusão

Este trabalho propõe-se a pensar de que modo cronistas do Rio de Janeiro tomaram o cinema desde sua primeira entrada no Brasil, pelas mãos do titubeante kinetoscópio, até o início da década de 1920, quando, consolidado o *star system hollywoodiano*, artistas cinematográficos passam a ser extensivamente consumidos por todas as esferas da população. O mergulho nos periódicos veiculados no período e na bibliografia acerca do cinema fez emergir, como vetores de análise, o binômio realismo/rua. O gênero literário escolhido como objeto – a crônica –, nasce no interior do jornal, migrando depois para a revista ilustrada. O lugar donde ele emerge obriga-o a respeitar, num só tempo, o imediatismo da imprensa e a liberdade artística de seus artífices. A escolha dos eixos norteadores da pesquisa acenam primeiro para a “objetividade” inerente ao gênero: Os “fatos” apreendidos pela pena fantasista do cronista precisavam primeiro existir como fatos para depois serem apreendidos; por mais que a invenção tomasse as rédeas do assunto, era fundamental seu atrelamento à realidade, por tênue que ela fosse. E o lugar de apreendê-la era a rua, especialmente aquela rua fundada pelo ideário republicano, construída, a exemplo do que se fizera nos países europeus, como espaço acolhedor de convivência dos membros da família em âmbito público.

De que modo o cinema se imiscui no contexto? O vocativo de “maravilha”, com que ele será a princípio referido na imprensa, naturalmente que denota o tino comercial de seus exploradores, porém, também sinaliza para a surpresa frente ao avassalador realismo de suas imagens: mesmo os homens pequeninos a tremerem na máquina inventada por Edison pareciam dotados de pungente realidade, uma vez que haviam sido apreendidos pela “objetiva” da câmera. Busca-se analisar como os letrados daquele tempo, que almejavam se firmar na cena literária da capital por meio da pena, pensaram o *medium*. Gente como Elvira Gama, Olavo Bilac, Arthur Azevedo, Coelho Netto, Figueiredo Coimbra, Figueiredo Pimentel, Baptista Coelho e João do Rio, que observou a virada do século a partir do duplo lugar conferido pela crônica jornalística, misto de “fato” e “ficção”. O percurso propõe como ponto de partida a análise do conjunto de crônicas a respeito do kinetoscópio/cinematógrafo, publicadas após as primeiras exibições dos inventos em solo carioca, e como ponto de chegada a série cronística “A Arte do Silêncio”, escrita na entrada dos anos de 1920

por um cronista que preferia se construir como personagem a revelar ao público seu “eu” social.

Ao longo do percurso, procura-se levantar de que modo os objetos apresentados pela tela influenciaram o âmbito cronístico. Este estudo busca costurar a ideia de uma produção textual mais voltada ao tema que à forma. Produção de viés narrativizante, atrelada a uma tradição literária anterior ao cinema – a qual, ressalte-se, o *medium* abraçou, já que, desde seus primórdios, utilizou-se de modelos fornecidos por gêneros populares, a exemplo do melodrama. Neste sentido, estabelece-se, aqui, uma relação entre o cinema da transparência – como o define Ismail Xavier⁷³⁴ – e esta produção cronística. Uma narrativa cinematográfica que apaga convenções da linguagem como a decupagem, de modo a enunciar visando a uma pretensa “realidade”, encontra seu análogo cronístico na escritura que coloca em primeiro plano a construção ficcional em detrimento da forma: seja na estrutura de um livro (como o *Cinematógrafo* de João do Rio, compilação de textos espalhados ao longo de cinco anos e em jornais variados, apresentados pelo autor como “fitas” surgidas em 1908); seja numa série cronística que se pretende roteiro de cinema, a apontar as convenções das telas ao mesmo tempo em que as apaga, tendo em vista o mergulho na ilusão (como “A Arte do Silêncio”, assinada por Jack).

A apreensão de dois exemplares dessas crônicas, distanciados 25 anos um do outro, permite que se pinte o seguinte – curioso – percurso: do casmurro Fantasio (1894) criado por Olavo Bilac ao cronista-personagem Jack (1920-22), flagra-se o trajeto que vai do repúdio ao invento que, colocando a *verdade nua* diante de todos os olhos, minaria o “castelo da ilusão divina”⁷³⁵ construído pela ficção; até sua defesa irrestrita por meio da urdidura de uma “realidade” prenhe de ficção, mimese dos filmes, a semear pelas ruas do Rio de Janeiro cópias abasileiradas de artistas de cinema. Pelas crônicas de Jack, o cinema acaba se tornando o espaço de engendramento daquela ilusão que Fantasio só via possibilidade de emergir da literatura. Não só o cinema, mas também a crônica, que, impregnada da ficção parida na “Cidade dos Sonhos”, torna-se, ela mesma, cinema – cinema *hollywoodiano*, entenda-se, a investir na construção da intriga em detrimento da forma; a chamar a atenção para o caráter paradoxal das imagens cinematográficas, ao mesmo tempo em que se deixava levar pelo mundo criado por elas. A reflexão sobre a realidade

⁷³⁴ XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. op. cit.

⁷³⁵ FANTASIO (pseud. de Olavo Bilac). Kinetoscópio. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 17 dez. 1894, p. 1.

contraditória das imagens em movimento já havia sido, uma década antes, formalizada por João do Rio, após a observação do público devoto presente na sessão de certo filme bíblico: “No cinematógrafo, logo, imediatamente, a multidão se sente presa ao fato visível”; “celestemente removida ao momento da tortura, ao lado do Deus-Homem, humano na tela mais ainda irreal porque apenas sombra na luz do “écran”⁷³⁶. O Deus agudamente presentificado no filme da *Paixão de Cristo* não passava de luz e sombra na tela do cinematógrafo. Máquina surpreendente aquela que transformava o impalpável em realidade, comovendo o público mais do que a religião conseguia fazê-lo – talvez porque ambos, Cristo e o cinematógrafo, não passassem de ilusão.

A realidade peculiar que emerge do cinematógrafo insere-se num contexto mais amplo. Este trabalho dialoga com as formulações teóricas que balizam os ensaios de *Cinema ou a invenção da vida moderna*, organizado por Vanessa Schwartz e Leo Charney, de acordo com os quais o público do cinema foi formado antes da invenção do dispositivo tecnológico que permitia a captação e reprodução das imagens em movimento. A sociedade do século XIX saciava sua sede de realidade na visitação dos museus de cera e de folclore, dos panoramas, das Exposições – espaços controlados nos quais o público era convidado a ocupar múltiplos lugares: era visitante, ao mesmo tempo em que *voyeur* dos *tableaux* apresentados, ou até mesmo personagem, quando a encenação o convidava para que dela tomasse parte. A obra refere-se ao contexto europeu, porém, podemos empregá-la com eficácia numa reflexão sobre o Brasil, que desde os tempos coloniais importava os usos e costumes da Europa. A influência que o Brasil sofreu dos países do Norte parece, aliás, potencializar este quadro. A introdução, no meio da cidade tropical, de construções e topografia emprestadas da Europa (a Avenida Central foi rasgada no lugar, não muito tempo antes, ocupado por mangues e pelo mar) acena para a própria existência da cidade como cenário. Realidade desde logo fundada como representação, portanto.

O estudo busca pensar que papel desempenhou o cinematógrafo neste contexto. O esforço de Figueiredo Pimentel, cronista do “Binóculo”, para que seu público leitor parecesse bem nas fitas rodadas na cidade, denota desde logo sua busca de uma *mise-en-scène* que fundasse um carioca assemelhado ao europeu. As ruas da cidade escolhidas como cenário cooperavam no efeito cênico, uma vez que

⁷³⁶ JOÃO DO RIO (pseud. de Paulo Barreto). A revolução dos *Films*. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 10 abr. 1909, p. 1.

construídas segundo moldes igualmente importados. Transformado em personagem, o carioca poderia, pouco tempo depois, caminhar numa miniatura do país: a Exposição Nacional de 1908 transformava o Brasil em cenário; ao aproximar fisicamente, em seu recinto, as miniaturas dos Estados, irmanava simbolicamente as unidades da federação, construindo junto ao público uma ficção de Brasil próspero. Cenário verossímil, a contar pelas inúmeras leituras elogiosas que os cronistas, mesmo os mais ponderados, fizeram dele.

Poder-se-ia considerar tal intento um engodo? Não necessariamente. Flora Süssekind aponta o papel fundamental que tiveram as revistas de ano de Arthur Azevedo, nas últimas décadas do século XIX e primeiros anos do XX, de criar uma “solução ficcional para a perda de referências do habitante”⁷³⁷ da cidade que se transformava rápido. Papel semelhante desempenhavam os museus folclóricos escandinavos, segundo a análise que deles faz Mark Sandberg, na obra de Schwartz e Charney. Não poderíamos atribuir função análoga à Exposição Nacional de 1908 e ao cinematógrafo? E esses filmes, produzidos tanto na exposição quanto na cidade feitas cenários, não cumpririam igualmente o papel de fundar repositórios incontestes de *ordem e progresso* em meio à confusão da vivência cotidiana da capital (na qual se ombreavam automóveis velozes e carroças de ambulantes; modernas fachadas parisienses e cortiços pouco salubres)? A objetiva conduzia o olhar do público a aspectos da cidade nos quais o progresso já chegara, deixando de lado suas mazelas. As fitas dos Corsos, Mi-Carêmes e bailes carnavalescos vendiam realidades feitas de ficção. Realidades deleitantes, a contar pelos constantes pedidos do “Binóculo”, intermediário da elite, para que tais fitas fossem reprisadas. Uma charge como a da *Fon-Fon*, na qual uma personagem responde à outra que o último corso, ao qual foi, “Trepida muito.”⁷³⁸, acena para a importância crescente do cinematógrafo na sociedade. Suas imagens ofereciam realidades empiricamente vivenciáveis, mesmo que em preto-e-branco e trepidantes.

Realidade e cinematógrafo, tomados como termos contíguos pelos cronistas que analisaram a chegada do invento no Brasil, terão seu parentesco continuamente discutido nos anos subsequentes. A objetividade inerente à imagem produzida pela câmera surpreende alguns cronistas que, reportando-se às primeiras vistas, julgam ver passar diante dos olhos a realidade objetiva, como se entre ela e o público não

⁷³⁷ SÜSSEKIND, Flora. **As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro**. op. cit., p. 17.

⁷³⁸ O CORSO nos cinematógrafos. **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, 1 mar. 1908, ano 2, n. 48.

houvesse qualquer mediação. No âmbito da ficção, as paisagens naturais que servem de cenários aos filmes são tomadas como o grande trunfo do invento. Por elas, silencia-se até mesmo o contrassenso que era adaptarem-se à cena muda peças teatrais, nas quais a primazia era do verbo. Nas linhas ou entrelinhas de tais cronistas, os cenários retirados da natureza davam voz aos filmes silenciosos e cor às imagens prateadas. Ademais, o cinema parecia apagar as convenções dos palcos, o que só fazia ampliar o seu realismo. Mesmo que, à época, já se escrevesse a respeito das convenções que regiam o cinema, a imprensa carioca veria sair a lume textos curiosos, como o publicado sem assinatura num número da *Careta* de 1914, que criticava certa companhia francesa por utilizar, num de seus dramas, uma cascata de Teresópolis cinematografada por um fotógrafo brasileiro: “Adquirindo, porém, paisagens e vistas do Brasil, patrioticamente, à custa das belas terras desconhecidas do Brasil, [os franceses] enriquecem a beleza das terras de França, dotando-as no cinematógrafo com as cascatas tropicais que elas não possuem.”⁷³⁹ Eis o preço que o cinema pagava por ser considerado o reduto da realidade...

A série cronística “A Arte do Cinema”, de Jack resolve bem a questão, por isso foi escolhida para fecho deste estudo. Nela, o cinema aparece em toda a sua complexidade. Ao construir-se como galã, a vivenciar enredos cinematográficos junto de mocinhas e matronas que nada devem às personagens de cinematógrafo, o cronista da *Careta* deixa patente o corpo ambíguo do cinema: feito de artistas fadados a repetir infinitamente os mesmos tipos e enredos convencionais, diante de cenários de papelão; artificialidade que, traduzida na linguagem das sombras, convertia-se numa realidade tão intensa que levava o público a identificar-se com as personagens, reproduzindo-os pelas ruas da capital. A série de Jack sublinha algo que João do Rio já havia explicitado na crônica em que analisava o filme da *Paixão de Cristo*: o cinematógrafo servia “a sede de real ilusão da cidade”.⁷⁴⁰ Desde os primeiros anos do século, o cinema abriu ao público a possibilidade de se inventar como personagem. Primeiro, pela vista-d’olhos nas fitas rodadas pela cidade, as quais organizavam o espaço urbano caótico, transformando as ruas do Rio numa extensão da Europa e os cariocas, em meio-irmãos dos europeus. Depois, pela observação dos enredos rodados na capital do cinema. Os protagonistas das fitas não se alteram tanto. A jovem de 1920 não desejava ver-se nas telas menos que o desejava a jovem

⁷³⁹ UMA CASCATA do Brasil na França. **Careta**, Rio de Janeiro, 24 jan. 1914, ano VII, n. 295.

⁷⁴⁰ JOÃO DO RIO (pseud. de Paulo Barreto). A revolução dos *Films*. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 10 abr. 1909, p. 1.

de 1908. A diferença era que, pelo processo de substituição fomentado pelo *écran*, a primeira julgava-se a própria estrela de cinema, daí a sair pelas ruas reproduzindo os seus trejeitos.

Quantas jovens como as personagens de Jack, a década de 1920 não via circular pela cidade? Seguramente muitas, a contar, ao menos, pela longa crônica-sonho que João do Rio publica no início de 1920. O cronista mergulha no arcabouço romanesco para – como Jack o faria pouco mais tarde – conceber o sonho que tivera com o rico negociante norte-americano Mr. Peter Peterson. Sonho não, pesadelo. Como num *western*, o homem aproxima-se de seu interlocutor com brutalidade. O cronista não deixa por menos. Conhecedor da *mise-en-scène* do popular gênero, recebe o visitante a caráter: casaco, brilhantina nos cabelos, correia, revólver e até uma luva de boxe – a crônica é construída pelo viés do humor corrosivo, a sublinhar o aspecto risível do adversário, “de sapatos amarelos, meias brancas, calças suspensas, colarinho mole, punho mole, camisa mole, fumando um cachimbo duro”.⁷⁴¹ O salão onde se encontram converte-se num *saloon* de velho oeste. O homem insolente encontra um brasileiro que lhe responda à altura. Com “polidez americana”, João do Rio troca com o tipo frases secas. O cronista consegue se impor a princípio, mas acaba desarmado por ambas a retórica e a ação do sujeito: depois de ouvir do outro um incisivo discurso provando por que “A vossa transformação foi feita pelo *film* americano”⁷⁴², saca sua arma, apenas para descobrir que o interlocutor lhe retirara a munição. João do Rio explora, com perspicácia, o máximo que o gênero cronístico pode oferecer como espaço de artesanaria literária e de crítica social: atinge a contundência que desde o início do século alcançava com suas reportagens investigativas, ao mesmo tempo em que toma o viés da narrativa para reproduzir, na crônica, um enredo de filme americano. Atente-se, primeiro, para o modo como ele explicita a influência das telas nos moços e moças do país:

— É um fato. Há dez anos nós operamos, a princípio sem o sentir, mas agora conscientes da nossa força. Psicologicamente havia uma grande razão de ser. Como grande país jovem, a América não tem a igualdade dos sexos em amor. A falta de mulher deixa a herança de um desmedido desejo humilhado da mulher. A mulher domina, é o ser pelo qual os homens se esfalfam. Aqui também, nesta colônia, pelo mesmo motivo de herança, a mulher tem um grande domínio. No *film* americano ela se viu glorificada como quer ser. Aceitou o *film*, por consequência e naturalmente começou a copiar as “heroínas da tela”. Milhares de meninas são, aí pela cidade, nos trajes, nos gestos, heroínas da tela. Milhares de damas fazem o mesmo. Só restou aos

⁷⁴¹ JOÃO DO RIO. Sensações de cinemas: o cinema e os novos costumes. **O País**, Rio de Janeiro, 24 fev. 1920, p. 3.

⁷⁴² Idem, *ibidem*.

homens segui-las. Mas se a mulher não ficou nos vários gêneros das projeções, nos vestidos e na preocupação dos interiores (percorra os salões mesmo remediados e veja pelo número de *abat-jours* a cópia dos cinemas), os homens também não ficaram apenas no desejo de agradá-las copiando os *campeões do écran*. Subconscientemente guardavam e guardam das histórias os processos de vida. Que pensa da vida nos U.S.A.?

— Cem milhões de criaturas julgando que a existência de cada cidadão tem que ser a de um Rocambole frenético, somando o rocambolismo de cem milhões rocamboliscos.

É estúpido. A vida na América é apenas a vida intensiva. Vai daí, todos os homens, sem distinção de classe, aprendem o pânico da existência, a corrida desvairada ao dollar, o romance-folhetim quotidiano, esquecem o crime pelo que vêm de escapatória à pena e de *trucs* para cometê-lo. (...) E estão, assim, imitando nos trajes e imitando aos poucos na alma.⁷⁴³

De acordo com Peter Peterson, o filme americano fora tão bem sucedido em sua empreitada de dominar “moral e intelectualmente” os países, que ensinara aos brasileiros o enriquecimento e o crime em detrimento da moral escorregia. Ensinara, ademais, as meninas brasileiras a imporem entre os homens sua superioridade, e eles, a seguirem-nas: o que levava as jovens a copiar o vestuário e o gestual das “heroínas das telas” e os homens a transformam-se, por causa delas, em “campeões do écran”, impregnados inconscientemente dos enredos dos filmes, tornando o Brasil um “Rocambole frenético”⁷⁴⁴ – mimese do Rocambole-mor em que a América do Norte haveria se transformado. A ponderação crítica inclui no rol de ensinamentos perniciosos apresentados pelo cinema, num só tempo, os crimes e truques por ele veiculados e a sua imposição, ao espectador, da superioridade da mulher com relação ao homem. Aos dois primeiros elementos, historicamente objetos de atenção dos cronistas, ele junta um terceiro que é novidade até aqui. Deixemos de lado a razão apresentada pela personagem para justificar o tipo feminino construído pelo cinema, para nos atermos no efeito dele na sociedade. Edgar Morin lembra que Hollywood almejou transformar em “estrelas”, sobretudo as atrizes⁷⁴⁵; seres responsáveis por levar ao cinema público de ambos os sexos, impulsionando a participação afetiva das mulheres e saciando o desejo voyerístico dos homens. Nas telas, até a “estrela” que protagonizava a personagem-tipo mais frágil ganhava foros de protagonista. Inocentes como Lillian Gish ou Mary Pickford, *vamps* como Theda Bara ou aventureiras como Pearl White – todas se tornavam foco do olhar do público. Textos como esse, assinado por João do Rio, dão mostras de como o cinema chacoalhou a estrutura da sociedade patriarcal.

⁷⁴³ Idem.

⁷⁴⁴ Idem.

⁷⁴⁵ MORIN, Edgar. **As estrelas**: mito e sedução no cinema. op. cit.

Prova contumaz da influência do *medium* na sociedade é a forma como o cronista estrutura o texto. Também ele cede às imposições de Hollywood, criando um enredo que se apropria do gênero rocambolesco, o qual tanto critica. Como Jack, João do Rio torna-se personagem da crônica-enredo, no entanto, personagem secundária, enredada pelo vilão norte-americano, que protagoniza a ação. O papel que o cronista atribui a si, na história, replicaria o lugar ocupado por ele naquela sociedade embebida de cinema, a qual dava mais ouvidos aos heróis dos filmes americanos que aos cronistas das folhas diárias. Todavia, deslocado das telas e da sedução que elas representavam, o enredo cinematográfico transforma-se, pela crônica, num objeto crítico. Mais ainda porque ele origina-se do pesadelo que o protagonista teve numa sala de exibição, “enquanto pretendia assistir ao tremendo nono episódio dos *Mistérios de Nova York*.”⁷⁴⁶ A ida ao cinema reitera a atração gerada pela sétima arte, mas a entrega ao sonho como forma de engendramento de uma nova história – por oposição àquela produzida pela “capital dos sonhos” – denota ainda uma vez que a visão crítica sobrepunha-se ao mergulho na realidade criada pela tela. Ao recusar o sonho coletivo, oferecido pelo cinema, em prol de seu sonho individual, tornado prosa cronística, João do Rio procura tomar para si, simbolicamente, o papel do cinema de ditar costumes. A História demonstraria, no entanto, que este era um sonho impossível.

O percurso que proponho estabelecer a partir dessas crônicas produzidas ao longo de pouco mais de um quarto de século fecha-se na reflexão construída de modo entusiástico pelo jovem Antonio Ferro em *A Idade do Jazz Band*. O cinema, como o jazz ou a artificialidade dos trajes, dotara homens e mulheres da nova – e moderna – consciência de que eram seres inventados, então poderiam fazer de si o que lhes aprouvesse, mesmo que isso significasse ir de encontro ao moralismo vigente: “Dentro em pouco não haverá uma única mulher de carne e osso como não haverá um único homem de osso e carne...”⁷⁴⁷ Os trajes “artificializaram as mulheres e realizaram-lhes, ao mesmo tempo, a sua máxima aspiração: arrancar-lhes a

⁷⁴⁶ JOÃO DO RIO. Sensações de cinemas: o cinema e os novos costumes. **O País**, Rio de Janeiro, 24 fev. 1920, p. 3.

A série cinematográfica *Os Mistérios de Nova York*, sucesso no Brasil em 1916 (conferir nota 502), retornava à tela naquele princípio de 1920 (de janeiro a abril, mais especificamente), no Cinema Ideal. Em 18-19 fev. 1920, *O País* anunciou a exibição do aludido nono episódio (*As radiações mortais*), em conjunto com o décimo (*Os beijos que matam*). Cf. CINEMA Ideal. **O País**. Rio de Janeiro, 18-19 fev., p. 14.

⁷⁴⁷ FERRO, Antonio. **A idade do jazz-band**. op. cit., p. 54.

personalidade, torná-las diversas, em cada hora, em cada minuto”⁷⁴⁸; o *jazz* reduzia corpos a “linhas emaranhadas”⁷⁴⁹; o *jazz-band*, como “*écran*”, comportava “todas as imagens da vida moderna”.⁷⁵⁰ “Mas tanto a mulher como o homem se artificializaram, tanto a mulher como o homem retiraram da cena muda dos seus corpos, os velhos melodramas das suas almas românticas.”⁷⁵¹ Homens e mulheres tornavam-se, eles próprios, cinemas. Que o digam as mocinhas e matronas de Jack, a exibirem pelas ruas do Rio de Janeiro realidades impregnadas de luzes e sombras.

⁷⁴⁸ Idem, *ibidem*, p. 49.

⁷⁴⁹ Idem, p. 54.

⁷⁵⁰ Idem, p. 55.

⁷⁵¹ Idem, p. 53.

Referências bibliográficas

Periódicos:

Careta (Rio de Janeiro, 1909 a 1922)
Cidade do Rio (Rio de Janeiro, 1897)
Ciné-Journal (Paris, 1908 e 1909)
O Cinema (Rio de Janeiro, 1912 e 1913)
Le Cinéma et l'écho du cinéma réunis (Paris, 1912 e 1916)
Cinema para Todos (Rio de Janeiro, 1920)
Cinéma-Revue (Paris, 1912 e 1913)
O Cinematógrafo (Rio de Janeiro, 1905)
Correio Paulistano (São Paulo, 1908)
Le Courrier Cinématographique (Paris, 1911 a 1914)
L'écho du cinéma (Paris, 1912)
A Estação Teatral: Teatro, Música e Pintura (Rio de Janeiro, 1910)
Filma (Paris, 1908)
Fon-Fon (Rio de Janeiro, 1908 a 1919)
Gazeta de Notícias (Rio de Janeiro, 1894 a 1915)
A Ilustração Brasileira (Rio de Janeiro, 1911 a 1914)
O Imparcial (Rio de Janeiro, 1913)
Jornal do Brasil (Rio de Janeiro, 1894 a 1907)
Jornal do Comércio (Rio de Janeiro, 1896 e 1909)
Kinema (Paris, 1909)
Klaxon (S. Paulo, 1922 e 1923)
Kodak (Recife, 1916)
Kosmos (Rio de Janeiro, 1904-1909)
O Malho (Rio de Janeiro, 1902 a 1908)

The New York Times (New York, 1896)
A Noite (Rio de Janeiro, 1916 e 1917, 1919)
A Nota (Recife, 1919 a 1920)
A Notícia (Rio de Janeiro, 1894 a 1909)
O País (Rio de Janeiro, 1894 a 1920)
Para Todos (Rio de Janeiro, 1919 a 1920)
A Pátria (Rio de Janeiro, 1921)
La Presse (Paris, 1904)
Revista Brasileira (Rio de Janeiro, 1898)
Revista Ilustrada (Rio de Janeiro, 1897 a 1898)
Revista Seleta (Rio de Janeiro, 1914 a 1920)
Revista da Semana (Rio de Janeiro, 1900 e 1916)
Revista Souza Cruz (Rio de Janeiro, 1922)
O Riso (Rio de Janeiro, 1911 e 1912)
O Século (Rio de Janeiro, 1907)
Vanity Fair (New York, 1919)

Enciclopédias, dicionários, bancos de dados etc.

BIBLIOTECA Nacional Digital Brasil. <memoria.bn.br>
BNF. < <http://gallica.bnf.fr/>>
DICIONÁRIO Cravo Albin. <<http://www.dicionariompb.com.br/>>
HOUAISS Eletrônico. Versão monousuário 3.0, jun. 2009. 1 CD-ROM.
IMDB: Internet Movie Database. <<http://www.imdb.com/>>
LAROUSSE.fr. <<http://www.larousse.fr/encyclopedia>>
THEODORA.com. Encyclopédia Britannica, 1911. HTML version.
<<http://www.theodora.com/encyclopedia>>
VOLP: Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa, da Academia Brasileira da
Letras. <<http://goo.gl/XA45>>

Filmes⁷⁵²

- L'ASSASSINAT du duc de Guise. Direção: Charles Le Bargy e André Calmettes. Produção: Le Film D'Art. Intérpretes: Charles Le Bargy; Raphaël Albert-Lambert fils; Gabrielle Robinne; Berthe Bovy e outros. Roteiro: Henri Lavedan. França: Pathé Frères, 1908.
- L'ARLÉSIENNE. Direção: Albert Capellani. Produção: Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres. Roteiro de Alphonse Daudet. Produção: Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres. Intérpretes: Jean-Marié de l'Isle; Jeanne Grumbach; Henri Desfontaines; Paul Capellani e outros. França: Pathé Frères, 1908. In: **Albert Capellani: un cinema di grandeur (1905-1911)**. Il Cinema Ritrovato. A cura di Mariann Lewinsky. Cineteca Bologna, Fondation Jérôme Seydoux-Pathé. Eye Film Institute Netherlands, La Cinémathèque Française, CNCA archives françaises du film, Lobster, Film Archiv Austria. 2011. 1 DVD.
- ERREUR Tragique (Ciúme Trágico). Direção: Louis Feuillade. Produção: Gaumont. Intérpretes: René Navarre; Suzanne Grandais; Ernest Bourbon e outros. Roteiro: Louis Feuillade. França: Gaumont, 1913. In: **Gaumont: Le Cinéma Premier (1897-1913) – Vol. I: Alice Guy; Louis Feuillade; Léonce Perret**. Gaumont, 2008. DVD Louis Feuillade I.
- FATOS HISTÓRICOS do Tiro de Guerra 19. Direção: Annibal Requião. Produção: Kosmos. Brasil, 1910-1912. In: **Resgate do Cinema Silencioso Brasileiro**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, Sociedade Amigos da Cinemateca, Caixa Econômica, 2007/2008. DVD 5.
- GEORGES MÉLIÈS: First Wizard of Cinema (1896-1913). Flicker Alley, 2008. 5 DVDs.
- HIS New Job. Direção: Charlie Chaplin. Produção: Essanay Film Manufacturing Company. Intérpretes: Charles Chaplin; Agnes Ayres e outros. EUA, 1915. In: **Slapstick Encyclopedia**. Estados Unidos: Image Madacy Entertainment, 2012. DVD 1.
- HUGO (A invenção de Hugo Cabret). Produção: Paramount Pictures; GK Films, Infinitum Hihil. Intérpretes: Ben Kingsley; Sacha Baron Cohen; Asa Burrefield; Chloë Crace Moretz e outros. Roteiro: John Logan. Estados Unidos: Paramount, 2011.
- JEAN DURANT: Entre la piste du cirque et celle de l'ouest (1911-1914). In: **Gaumont: Le Cinéma Premier (1907 – 1916) – Vol. 2 : Emile Cohl, Jean Durant, L'Ecole des Buttes Chaumont**. França: Gaumont, 2009. DVD Jean Durant 1.
- MABEL'S Dramatic Career. Direção: Mack Sennett. Produção: Keystone Film Company. Intérpretes: Mabel Normand; Mack Sennett; Alice Davenport e outros. Estados Unidos, 1913. In: **Slapstick Encyclopedia**. op. cit. DVD 1.

⁷⁵² São citados apenas os filmes analisados que se encontram disponíveis para consulta.

A MOVIE Star. Direção: Fred Hibbard. Produção: Keystone Film Company. Intérpretes: Mack Swain, Louella Maxam e outros. Estados Unidos, 1916. In: **Slapstick Encyclopedia**. op. cit. DVD 1.

THE PERILS of Pauline. Direção: Louis J. Gasnier e Donald MacKenzie. Produção: Pathé Frères. Intérpretes: Pearl White; Crane Wilbur; Paul Panzer e outros. Roteiro: Charles W. Goddard, Basil Dickey. Estados Unidos: Pathé, 1914.

LE PORTRAIT misterieux. Direção: Georges Méliès. Produção: Star Film. Intérpretes: Georges Méliès e outros. França, 1899. In: **Georges Méliès: First Wizard of Cinema (1896-1913)**. op. cit. DVD 1.

SHOW People. Direção: King Vidor. Produção: Metro-Goldwin-Mayer Studios. Intérpretes: Marion Davies; William Haines; Dell Henderson; Paul Ralli e outros. Roteiro: Agnes Christine Johnston, Laurence Stallings. Estados Unidos: MGM, 1928.

SINGING' in the rain. Direção: Gene Kelly e Stanley Donen. Produção: Metro-Goldwin-Mayer. Intérpretes: Gene Kelly; Donald O'Connor; Debbie Reynolds e outros. Roteiro: Adolph Green, Betty Comden. Estados Unidos: MGM, 1952.

Bibliografia

ALMEIDA, Milene S. **Melodrama bacharelesco**: um estudo estilístico da recepção do caso Dreyfus no Brasil. 278 p. Tese (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2009.

ANTELO, Raul. **João do Rio**: o dândi e a especulação. Rio de Janeiro: Taurus-Timbre, 1989.

AMICIS, Edmondo de. Ultime pagine di Edmondo de Amicis – Cinematografo celebrato. In: **Opere scelte**: A cura di Foïço Portinari e Giusi Baldissone. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1996, p. 587-600, 1190-1193.

ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. **A vocação do prazer**: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

_____. **Salões, circos e cinemas de São Paulo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

AZEVEDO, Artur. **Contos cariocas**. Prefácio de Humberto de Campos. Apresentação da primeira edição de José de Paula Ramos Júnior. São Paulo: Com-Arte; Editora da Universidade de São Paulo, 2011 [1928].

_____. O Major. In: **Teatro completo de Artur Azevedo** (vol. V). Rio de Janeiro: FUNARTE, 2002, p. 141-222.

- _____. **Teatro a vapor.** Organização, introdução e notas de Gerald M. Moser (State College, Pensilvânia, EUA). São Paulo: Editora Cultrix, 1977.
- _____. **O Theatro:** crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908). Org. Larissa O. Neves e Orna M. Levin. Campinas, SP: UNICAMP, 2009.
- LE BAISER de Judas. **Mounet-Sully et Paul Mounet:** Le site des frères, jun. 2011. Disponível em: <<http://goo.gl/C3SMgt>>. Acesso: 8 ago. 2013.
- BANDA, Daniel; MOURE, José (Orgs.). **Le cinéma:** Naissance d'un art: Premiers écrits (1895-1920). Paris: Éditions Flammarion, 2008.
- BARROS, Natália Conceição Silva. **As mulheres na escrita dos homens:** representações de corpo e gênero na imprensa do Recife nos anos vinte. 152 p. Tese (Mestrado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. O Pintor da Vida Moderna. In: **A modernidade de Baudelaire.** Apresentação de Teixeira Coelho. Tradução, Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 159-212.
- BAZIN, André. O mito do cinema total. In: **Ensaio.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, p. 27-31.
- _____. **What is cinema?** – Vol. II. Selected and translated by Hugh Gray. Berkley; Los Angeles; London: University of California Press, 2005 [1971].
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. 3. ed. In: **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 165-196.
- _____. Paris, capital do século XIX/A Paris do Segundo Império em Baudelaire. In: **Sociologia.** Org. Flávio R. Kothe. São Paulo: Editora Ática, 1985, p. 30-43; 44-122.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro.** 3. ed. São Paulo: Annablume, 2004.
- BÍBLIA Sagrada: Edição Pastoral. São Paulo: Edições Paulinas, 1990.
- BILAC, Olavo. **Bilac, o jornalista:** crônicas (3 vols.). Org. Antonio Dimas. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, Editora da Universidade de São Paulo, Editora da Unicamp, 2006.
- _____. **Obra reunida.** Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A. 1996.
- _____. **Registro: crônicas da Belle Époque carioca.** Org. e notas de Álvaro Santos Simões Júnior. Campinas – SP: Editora da UNICAMP, 2011.
- _____. **Vossa insolência.** Org. Antonio Dimas. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

- BOLETIM Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura: Departamento de Bibliotecas Públicas, n. 46, jan.-dez. 1985, 220 p.
- BRITO CHAVES JR. **Memórias e glórias de um teatro**: sessenta anos de história do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1971.
- BROWNLOW, Kevin. **The parade's gone by**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1997 [1968].
- BYARS, Jackie. **All that Hollywood allows**: re-reading Gender in 1950s Melodrama. London: Routledge, 1991.
- BUTTERS, Gerald R. **Banned in Kansas**: motion picture censorship (1915-1966). Columbia: University of Missouri Press, 2007.
- CALVINO, Ítalo. **Contos fantásticos do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CARVALHO, Danielle Crepaldi. **“Arte” em tempos de “chirinola”**: a proposta de renovação teatral de Coelho Netto (1897-1898). 338 p. Tese (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2009.
- _____. Fragmentos da cidade cartão-postal: o Rio de Janeiro no cinema documentário e ficcional dos anos 1900-1930. **Rebeca**, São Paulo, ano 5, n. 5, 2013. (no prelo)
- _____. As mulheres fatais de Alla Nazimova e Greta Garbo, representação e realidade na recepção crítica brasileira de duas películas. **Todas as Musas**, São Paulo, ano 2, n. 2 (jan. – jun. 2011). p. 188-203. Disponível em <http://www.todasasmusas.org/04Danielle_Crepaldi.pdf>. Acesso: 3 jun. 2014.
- CAVALCANTI, Alberto. **Filme e realidade**. São Paulo: Livraria Martins Editora S. A., 1953.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Tradução de Regina Thompson. São Paulo: CosacNaif, 2004.
- COELHO NETTO. **Bilhetes postais**. Organização, introdução e notas Ana Carolina Feracin da Silva. Campinas-SP: Mercado de Letras: Cecult; São Paulo: Fapesp, 2002.
- _____. **O meu dia** (hebdomadas d'A Noite). Porto: Chardron, 1922.
- COSTA, Flávia Cesarino. Figuras populares no documentário silencioso brasileiro. **IMAGOFAGIA**: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, Buenos Aires, Número 8, Outubro 2013. Disponível em <<http://goo.gl/4oYGyn>>. Acesso em 23 jun. 2014.
- _____. **O primeiro cinema**: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

- COSTALLAT, Benjamim. **Mademoiselle Cinema**: novela de costumes do momento que passa. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999 [1923].
- CROY, Homer. **How motion pictures are made**. New York: Harper, 1918.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. “Você me conhece?” Significados do carnaval na belle époque carioca. **Proj. História**, n. 13, São Paulo, jun. 1996, p. 93-108. Disponível em <<http://goo.gl/nNBe6t>>. Acesso: 12 fev. 2014.
- DIMAS, Antonio. Ambiguidade da crônica: literatura ou jornalismo? **Revista Littera**, nº 12, Rio de Janeiro, set-dez 1974, p. 46-9.
- _____. **Tempos eufóricos**: análise da revista Kosmos: 1904-1909. São Paulo: Ática, 1983.
- DUPUY, Julian (Textes); OSORIO, Diana et FASQUELLE, Ludovic (Coordination générale). **Georges Méliès: à la conquête du cinématographe**. Paris: Cinémathèque Française; Studio Canal; Fechner Productions, 2011.
- EDMUNDO, Luis. **O Rio de Janeiro do meu tempo**. Brasília: Edições do Senado Federal, 2003.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- FARIA, João Roberto. **Ideias teatrais**: O século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva: Fapesp: 2001.
- FEIGELSON, Kristian (Org.). **Théorème 10**: villes cinématographiques – Cinélieux. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.
- FERRARO, Alceu Ravanello. Analfabetismo e níveis de letramento no Brasil: o que dizem os censos? **Educ. Soc.**, Campinas, vol. 23, n. 81, p. 21-47, dez. 2002. Disponível em: <<http://goo.gl/fiuxWV>>. Acesso: 18 mai. 2011.
- FERREIRA, Luzilá Gonçalves (Org.). **Em busca de Thargélia**: poesia escrita por mulheres em Pernambuco no segundo Oitocentismo (1870-1920). Tomo 1. Recife: FUNDARPE, 1991.
- FERREIRA, Marcela. **As crônicas dialogadas de Figueiredo Coimbra (1866-1899)**: entre o jornalismo e o teatro. 414 p. Tese (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2009.
- FERRO, Antonio. **A idade do jazz-band**. São Paulo: Off. Graph. Monteiro Lobato & C., 1923.
- FILME CULTURA. Rio de Janeiro: Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme), n. 47, ago. 1986, 131 p.
- FOUCAULT, Michel. Stultifera Navis. In: **História da loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

- FREITAS, Nanci de. A commedia dell'arte: máscaras, duplicidade e o riso diabólico do arlequim. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 70. Disponível em: <<http://goo.gl/Npkm7A>>. Acesso: 6 set. 2013.
- FURTADO, Fernando Fábio Fiorese. **Trem e cinema**: Buster Keaton on the railroad. São Paulo: Editorial Cone Sul Ltda. 1998.
- GALVÃO, Rita. **Crônica do cinema paulistano**. São Paulo: Ática, 1975.
- GAMA, Elvira. **Minh'Alma**. Prefácio de Coelho Netto. Rio de Janeiro: Typ. Leuzinger, 1896.
- GÁRATE, Miriam. V. Acerca de um conto que é um sonho que é o roteiro de um filme que...: em torno a *Miss Dorothy Philipps, mi esposa*. In: ANAIS DO XI ENCONTRO REGIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, São Paulo: USP, 2007. E-book.
- _____. Cinema e ficção literária em dois escritores hispano-americanos: em torno a Horacio Quiroga e Carlos Noriega Hope. **Aletria**, vol. 17, jan.-jun. 2008, p. 173-184. Disponível em: <<http://goo.gl/9wmECI>>. Acesso: 3 jun. 2014.
- _____. Fantasmas na (da) tela: crítica e ficção de tema cinematográfico em Quiroga. **Remate de Males**, Campinas, n. 25, vol. II, jul.-dez. 2005.
- _____. Notas de trabalho sobre Horacio Quiroga. Literatura, cinema, psicanálise: projeções e intersecções de campo. **Revista Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 10, 2007-2008.
- _____. Películas de papel/crônicas de celuloide: acerca de João do Rio, Alcântara Machado y Alberto Cavalcanti. In: **Prismas del cine latinoamericano**. Wolfgang Bongers (Org.). Santiago de Chile: CELICH:Editorial Cuarto Propio, 2012, p. 65-90.
- _____. Tradição letrada e cinema mudo: em torno a algumas crônicas mexicanas de começos do século XX. **Revista Alea**, v. 10, n. 2, jul.-dez. 2008, p. 197-211. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v10n2/o3.pdf>>. Acesso: 3 jun. 2014.
- _____. Três escritores vão ao cinematógrafo: crônica jornalística e retórica da viagem em Luis Urbina, Olavo Bilac e Ramón López Velarde. **Caracol 3**. 2012, p. 134-151.
- _____. Viagens de ida e de volta ao mundo das sombras: em torno de alguns textos de Carlos Noriega Hope. **Cadernos PROLAM n. 14**. 1. semestre de 2010, p. 24-38. Disponível em <<http://goo.gl/IjJE1e>>. Acesso: 9 out. 2013.
- GAUDREAU, André. **Cinéma et attraction**: pour une nouvelle histoire du cinématographe, suivi de Les vues cinématographiques, de Georges Méliès (1907). Paris: CRNS Éditions, 2008.

- GLENDHILL, Christine (Org.). **Home is where the heart is: studies in Melodrama and the Woman's Film**. London: PFB Publishing, 1992 [1987].
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GOMES, Tiago de Melo. **Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920**. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2004.
- GONZAGA, Alice. **Palácios e poeiras: 100 Anos de Cinemas no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Record: FUNARTE, 1996.
- HEFFNER, Hernani. Pequena história dos periódicos de cinema no Brasil. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro. Disponível em <<http://goo.gl/rYpDy8>>. Acesso: 17 set. 2013.
- HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA. **Kodak**. Disponível em <<http://goo.gl/7Hu7o6>>. Acesso: 9 jun. 2011.
- HOW TO run a picture theatre: a handbook for proprietors, managers and exhibitors. 2. ed. London: E. T. Heron & Co., [1912].
- IMAGENS: Cinema 100 anos. Campinas: Editora da UNICAMP, n. 5 e 6, ago./dez. 1995 e jan./abr. 1996, 122. p.
- L'IMPRESSIONISME et la mode/Impressionism and fashion. Numéro Spécial. Paris: Skira-Flammarion; Musée d'Orsay. 2012.
- JOÃO DO RIO. **A alma encantadora das ruas**. Paris; Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro-Editor, 1908.
- _____. **A alma encantadora das ruas**. Org. Raúl Antelo. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011 [1908].
- _____. **João do Rio**, antologia de contos. Orna M. Levin (organização e apresentação); Danielle C. Carvalho (estabelecimento de texto e notas). São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2010.
- _____. **Cinematógrafo: crônicas cariocas**. Porto: Chardron, 1909.
- _____. **Cinematógrafo: crônicas cariocas**. Coleção Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro: ABL, 2009 [1909].
- _____. **Dentro da noite**. Paris; Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro-Editor, 1910.
- _____. **Os dias passam...** Porto: Chardron, de Lello e Irmãos, 1912.
- _____. **O momento literário**. Paris; Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro-Editor, 1905.

- _____. **A Mulher e os Espelhos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca: Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 1995 [1919].
- _____. **Psicologia urbana** (conferências). Paris: Garnier, 1911, p. 63-102.
- _____. **As religiões no Rio**. Rio de Janeiro: Typographia da *Gazeta de Notícias*, 1904.
- KEIL, Charlie e SINGER, Ben (Orgs.). **American cinema of the 1910s: themes and Variations**. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2009.
- KRESS, E. **Conférences sur la cinématographie**. Tomes I-II. Paris: Comptoir d'édition de "Cinéma-Revue" [circa 1913].
- _____. 1^{ère} conférence – **Historique du cinématographe**. Paris: Comptoir d'édition de "Cinéma-Revue" [circa 1912].
- _____. 2^{ème} conférence – **Le film cinématographique**. Paris: Comptoir d'édition de "Cinéma-Revue" [circa 1912].
- _____. 3^{ème} conférence – **Le théâtre cinématographique**. Paris: Comptoir d'édition de "Cinéma-Revue" [circa 1912].
- _____. 4^{ème} conférence – **L'appareil de prise de vues**. Paris: Comptoir d'édition de "Cinéma-Revue" [circa 1912].
- _____. 5^{ème} conférence – **La prise de vues cinématographiques**. Paris: Comptoir d'édition de "Cinéma-Revue" [circa 1912].
- _____. 6^{ème} conférence – **La prise de vues cinématographiques: la décoration, le costume et le maquillage**. Paris: Comptoir d'édition de "Cinéma-Revue" [circa 1912].
- _____. 7^{ème} conférence – **Trucs et illusions: applications de l'optique et de la mécanique au cinématographe**. Paris: Comptoir d'édition de "Cinéma-Revue" [circa 1912].
- _____. 8^{ème} conférence – **Le geste et l'attitude: l'art mimique au cinématographe**. Paris: Comptoir d'édition de "Cinéma-Revue" [circa 1912].
- _____. **Comment on instale et administre un cinéma**. 2^{ème} ed. Paris: Charles-Mendel, Éditeur.
- _____. **Pour ouvrir un cinéma** (Formalités administratives). Paris: Comptoir d'édition de "Cinéma-Revue".
- _____. **De l'Utilité du cinématographe dans l'enseignement**. Paris: Charles-Mendel, Éditeur.
- LAING, Heather. **The gendered score: music in the 1940s Melodrama and the Woman's Film**. England: Ashgate Publishing Company, 2007.

- LANG, Robert. **American film melodrama**: Griffith, Vidor, Minnelli. New Jersey: Princeton University Press, 1989.
- LAPIERRE, Marcel (Org.). **Anthologie du cinéma**. Paris: La Nouvelle Édition, 1942.
- LEVIN, Orna Messer. **As figurações do dândi**: um estudo sobre a obra de João do Rio. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 1996.
- LIMA BARRETO. **Toda crônica**/ Lima Barreto (2 vols.). Organizado por Beatriz Resende e Rachel Valença. Rio de Janeiro: Agir, 2004.
- _____. **Recordações do escrívão Isaias Caminha**. Lisboa: Editora de A. M. Teixeira, 1909.
- MACHADO, Antônio de Alcântara. **Obras v. 1**: Prosa Preparatória & Cavaquinho e Saxofone. Texto e Organização de Cecília de Lara. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: INL, 1983.
- MALON, Benoît; FOURNIÈRE, Eugène; THOMAS, Albert, A. **La Revue Socialiste** – syndicaliste et coopérative. Paris: Librairie Marcel Rivière & C. Tome LVIII, Juillet-December 1913.
- MARIE, Michel. **Le cinéma muet**. Collection dirigée par Joël Magny. Cahiers du cinéma/Les petits cahiers/Scérén-CNDP. Italie : Milanostampa, Farigliano, 2005.
- MARINONE, Isabelle. **Cinema e anarquia**: uma história “obscura” do cinema na França (1895-1935). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- _____. Qu’est-ce que le cinema “Humain”...? **1895**: Revue de l’association française de recherche sur l’histoire du cinéma, n. 43, 2004. Disponível em <<http://1895.revues.org/286>>. Acesso : 12 out. 2011.
- MIGUEL, Angel. **Los Exaltados**: Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México (1896-1929). Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1992.
- MONTEIRO, Vanessa Cristina. **Retemperando o drama**: convenção e inovação segundo a crítica teatral dos anos 1890 (anexo). 370 p. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2010.
- MONTEIRO LOBATO. **Contos escolhidos**. Marisa Lajolo (Org.). 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense.
- _____. Marabá. In: **O macaco que se fez homem**. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia., 1923.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 25, n. 49, p. 125-152, 2005. Disponível em <<http://goo.gl/PXhAPD>>. Acesso 26 jun. 2014.

- MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Moraes Editores, 1970.
- _____. **As estrelas**: mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1989.
- MOURA, Roberto. A Bela Época (primórdios-1912) e Cinema carioca (1912-1930). In: **História do cinema brasileiro**. Fernão Ramos (Org.). São Paulo: Art Editora, 1987.
- MUSSET, Alfred de. Fantasio. In: **Comédies et Proverbes**. Paris: Charpentier, Libraire – Éditeur, 1850, p. 233-274.
- NORONHA, Jurandyr. **A longa luta do cinema brasileiro**: Os Pioneiros. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2002.
- _____. **No tempo da manivela**. Rio de Janeiro: Embrafilme: Ebal: Kinart, 1987.
- NOVAES, Aline da Silva. **Os cinematographos de João do Rio**: a crônica-reportagem e a cinematografia das letras. 124 p. Tese (Mestrado em Comunicação Social, com habilitação em jornalismo) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, 2009.
- NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni B.; FEIGELSON, Kristian (Orgs.). **Cinematógrafo**: um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; S. Paulo: Editora da UNESP, 2009.
- PAIVA, Samuel; Schvarzman, Sheila (Orgs.). **Viagem ao cinema silencioso do Brasil**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- PAVIS, Patrice (Ed.). **Dicionário de teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira, 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PECHMAN, Sérgio; FRITSCH, Lílian. A reforma urbana e o seu avesso: algumas considerações a propósito da modernização do Distrito Federal na virada do século. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 5, n. 8-9, p. 139-195, 1984-1985.
- PEDROSA, José Manuel. La mariposa, el amor y el fuego. **Criticón**: Homenaje a Stefano Arata, n. 87, 88, 89, 2003, p. 653-654. Disponível em: <<http://goo.gl/x1BRy5>>. Acesso: 25 set. 2013.
- PENSAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade**: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.
- PEREIRA, Maria da Conceição Meireles. O brasileiro no teatro musicado português – duas operetas paradigmáticas. In: UNIVERSIDAD DO PORTO. **Repositório Aberto**. Disponível em: <<http://goo.gl/ogdxhW>>. Acesso: 27 set. 2013.

- PIERRE DECOURCELLE (1856-1926). In: DICTIONNAIRE du cinéma français des années vingt, n. 33, 2001, p. 137-166. Disponível em: <<http://goo.gl/kn5Fgh>>. Acesso: 29 mai. 2012.
- PITT, Leonard. **Promenades dans Le Paris disparu**: un voyage dans le temps au coeur du Paris historique. Paris: Éditions Parigramme/Compagnie parisienne du livre, 2003.
- PONGETTI, Henrique. **Câmera lenta**. Rio de Janeiro: Empresa Gráfica Editora – Paulo, Pongetti & Cia., 1930.
- PROST, Antoine; VICENT, Gérard (Orgs.). O trabalho, a família e o indivíduo. In: **História da vida privada, 5**: da Primeira Guerra a nossos dias. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- QUIROGA, Horacio. **Cine y literatura**. Buenos Aires: Losada, 2007.
- _____. Miss Dorothy Phillips, mi esposa. In: **Todos los cuentos**. Edición Crítica Napoleón B. P. de Leon, Jorge Lafforgue (coordenadores). Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 2006, p. 436-463.
- RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: SENAC, 2004.
- RIBEIRO, Milena Martins. **Lobato edita Lobato**: história das edições dos contos lobatianos. 429 p. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2003.
- ROCCA, Pablo. Horacio Quiroga ante la pantalla. **Anales de Literatura Hispanoamericana**, Montevideo-Uruguay, n. 32, 2003, p. 27-36. Disponível em <<http://goo.gl/euOODK>>. Acesso: 4 jun. 2014.
- RODRIGUES, João Carlos. **João do Rio**: Catálogo Bibliográfico. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura. Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1994.
- RODRIGUES, José Paulo Coelho de Souza. **A dança das cadeiras**: literatura e política na Academia Brasileira de Letras (1896-1913). 2. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2003.
- SANTO AGOSTINHO. **Confissões/De Magistro**. Tradução de Angelo Ricci. São Paulo: Abril S. A., 1973.
- SETOR DE FILOLOGIA DA FCRB. **A crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.
- SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**. 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

- SHAKESPEARE, William. **As you like it**. Disponível em: <<http://goo.gl/ZNfHxp>>. Acesso: 9 set. 2013.
- _____. Shakespeare: an overview. In: **As you like it**. New York: Signet Classics, 1998.
- _____. **Comédias**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Edições Melhoramentos.
- _____. **Hamlet**. Tradução Portuguesa. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional, 1880. Disponível em <<http://goo.gl/AJc8kU>>. Acesso: 10 set. 2013.
- _____. **The merchant of Venice**. Disponível em: <<http://goo.gl/znZ9Rb>>. Acesso: 9 set. 2013.
- SHAW, Bernard. **Our theatres in the nineties** (Vol. 1-3). London: Constable and Company Limited, 1954.
- SILVA, Maria C. M. Lanterna mágica: fantasmagoria e sincretismo audiovisual. **UNICAP**. In: UNIP. **GT Compós: produção de sentido das mídias**, 2006. Disponível em <<http://goo.gl/uNKfHs>>. Acesso: 21 mai. 2012.
- SINGER, Ben e KEIL, Charlie (Editors). Timeline. In: **American cinema of the 1910s: themes and variations**. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2009.
- SINGER, Ben. **Melodrama and modernity: early sensational film and it's context**. New York: Columbia University Press, 2001.
- SONTAG, Susan. Notes on "Camp". In: **Against interpretation and other essays**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1964. Disponível em <<http://goo.gl/zwZxAi>>. Acesso: 8 jun. 2014.
- _____. O "Mundo-Imagem". In: **Ensaaios sobre a fotografia**. Tradução de Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.
- SOUZA, José Inácio Melo. Figueiredo Pimentel e a chegada do cinema ao Rio de Janeiro ou como ser civilizado nos trópicos. **Revista USP**, São Paulo, n. 54, jun-ago 2002, p. 137-150.
- _____. **Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2003.
- _____. As imperfeições do crime da mala: cine-gêneros e reencenações no cinema dos primórdios. **Revista USP**, São Paulo, n. 45, mar-mai. 2000, p. 106-112.
- STEFANO, Fabiane Rodrigues. **Klaxon e a crítica de cinema no Brasil**. 113 p. Tese (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2000.
- SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006 [1987].

- _____. **As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês** [século XVIII]. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.
- _____. **Teoria do drama moderno** [1880-1950]. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo, Cosac & Naif Editores, 2001.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. Tradução de Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. **Mélodramatiques**. Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes; Saint-Denis, Université Paris 8, 2009.
- TOFFOLI, Tânia. **O retrato de Dorian Gray**: um romance em três tempos – Circulação entre Inglaterra e Brasil. 163 p. Tese (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2013.
- TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut**: entrevistas. Tradução de Rosa Freire d'Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- TRUSZ, Alice Dubina. Cinema e imprensa ilustrada nos anos de 1910: a vida passa e as imagens ficam. **Revista Orson**, n. 1, 2011, p. 8-29.
- VADICO, Luiz. Os filmes de Cristo no Brasil: a recepção como fator de influência estilística. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 11, jun. 2006, p. 87-103. Disponível em <<http://goo.gl/tp4mLB>>. Acesso: 22 mar. 2014.
- VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura: INL, 1959.
- WILDE, Oscar. **A decadência da mentira**. Tradução e apresentação de João do Rio. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1994 [1912].
- _____. **Intentions**. The Electronic Classics Series. Jim Manis, Editor. Pennsylvania: PSU-Hazleton. Disponível em <<http://goo.gl/Y8t2EQ>>. Acesso: 15 jun. 2014.
- _____. **Salomé**: poema dramático em um ato de Oscar Wilde. Tradução de Paulo Barreto. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1908 [1892].
- WILLIAMS, Lee. Hollywood as imaginary in the work of Horacio Quiroga and Ramon Gomez de la Serna. **West Virginia University Philological Papers**, Virginia, v. 43, set. 2006.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- _____. (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2008 [1983].

_____. **O olhar e a cena.** São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

_____. **Sétima Arte:** um culto moderno. Coleção Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.