

Cinematógrafo e espetáculos de massa através do acervo da Biblioteca Nacional – algumas notas metodológicas¹

Pedro Vinicius Asterito Laperá²

Bruno Thebaldi de Souza³

Resumo: O presente artigo tem como função apresentar a pesquisa “O olhar do cinematógrafo: espetáculos de massa no acervo da Biblioteca Nacional”, a ser desenvolvida ao longo dos próximos quatro anos junto ao acervo da instituição e de outras instituições que guardem peças relevantes ao tema. É preciso lembrar que, em função do desaparecimento dos filmes da primeira década do cinema brasileiro, a Biblioteca Nacional, ao guardar os periódicos referentes a esse período - sendo alguns periódicos considerados raros - torna-se uma instituição fundamental para a preservação da memória da atividade cinematográfica no Brasil, cumprindo, assim, sua missão de gerar um conhecimento interdisciplinar.

Palavras-chave: Biblioteca Nacional – cinematógrafo – modernidade – cultura de massa

I Introdução

A virada do século XIX para o XX foi marcada por uma série de processos ligados à transformação da sociedade brasileira, que tentava deixar para trás seu passado escravocrata e

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho História da Mídia Audiovisual por ocasião do 7º. Encontro Nacional de História da Mídia (Rede Alcar).

² Doutorando em Comunicação pelo PPGCOM/UFF-RJ, professor universitário e Técnico em Pesquisa da Fundação Biblioteca Nacional, onde é responsável pelo grupo de pesquisa “Estudos sobre cultura de massa no Brasil”. Contato: pedro.lapera@bn.br

³ Graduando em Estudos de Mídia/UFF-RJ e estagiário da Fundação Biblioteca Nacional (FBN). Contato: brunotheb@bn.br

consolidar o nascente regime republicano. Em paralelo às tensões que marcaram o período, a chegada do cinematógrafo e de outros meios preconizava a massificação da cultura, fundamental para uma sociedade que visava inserir-se na experiência moderna - pela urbanização, pelo discurso sanitarista, pelo consumo, pela reforma das instituições etc. Oscilando entre as funções pedagógica e de entretenimento desses meios, a imprensa da época acompanhou a presença desses meios ora com entusiasmo (sobre o impacto dos mesmos na sociedade brasileira), ora com desconfiança (em relação aos desafios trazidos por esses meios às tradições locais), ora com desprezo (percebidos como mera “frivolidade”, “passatempo inútil”).

Este artigo tem como função apresentar a pesquisa “O olhar do cinematógrafo: espetáculos de massa no acervo da Biblioteca Nacional”, iniciada em maio de 2009 e a ser desenvolvida ao longo dos próximos quatro anos junto ao acervo da instituição e de outras instituições que guardem peças relevantes ao tema. É preciso lembrar que, em função do desaparecimento dos filmes da primeira década do cinema brasileiro, a Biblioteca Nacional, ao guardar os periódicos referentes a esse período - sendo alguns periódicos considerados raros - torna-se uma instituição fundamental para a preservação da memória da atividade cinematográfica no Brasil.

A presente pesquisa insere-se em um conjunto mais amplo de atividades propostas a partir da criação dos grupos de pesquisa no âmbito da Fundação Biblioteca Nacional (FBN). Esta pesquisa está abarcada pelo campo de ações do grupo de pesquisa “Estudos sobre cultura de massa no Brasil”. Criado em abril de 2009 e fruto da iniciativa de alguns servidores da FBN interessados em pesquisar o acervo da instituição referente aos séculos XIX e XX, o grupo tem como objetivo produzir investigações sobre o acervo da instituição, cujo foco esteja ligado ao advento e à consolidação da cultura de massa no Brasil e de alguns projetos políticos e econômicos relacionados a esta.

A partir da necessidade de se discutir o período da chegada do cinematógrafo ao Brasil e de levantar questões que não se encontram no escopo das pesquisas da chamada “historiografia clássica do cinema brasileiro” (necessidade já apontada por Jean-Claude Bernardet), é possível pensar uma pesquisa mais detalhada sobre um acervo que contém cerca

de 200 periódicos que circularam entre 1895 e 1914 no Rio de Janeiro, período e local inicialmente abordados na pesquisa. Essa contagem inicial inclui jornais de grande tiragem (e.g. *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã*, *Gazeta de Notícias*), além de jornais e revistas com circulação restrita a associações classistas, comunidades de imigrantes ou especializadas em um segmento de público. Ainda há algumas imagens feitas por fotógrafos como Marc Ferrez e Augusto Malta sobre o impacto da reforma urbana na vida da então capital federal (e também guardadas na Biblioteca Nacional) que serão aqui utilizadas. Eventualmente, outras peças que façam parte do acervo da instituição (livros, partituras, documentos oficiais ou particulares presentes nas coleções da Biblioteca Nacional) poderão ser incluídas.

Dividimos o artigo em duas partes. Na primeira, realizamos um pequeno mapeamento das questões que pautaram a produção historiográfica sobre o período e, posteriormente, a revisão em torno de alguns pressupostos daquela. Já na segunda parte, expomos as questões que irão nortear o andamento da pesquisa, a metodologia que escolhemos para trabalhar o acervo, uma brevíssima exposição do material colhido durante os dois primeiros meses da execução da pesquisa e uma apresentação dos produtos que serão gerados para a Biblioteca Nacional a partir desta pesquisa (exposição, catálogo, livro e página no site a ser elaborado para a Coordenadoria de Pesquisa da FBN).

II **Discussão bibliográfica**

A análise do período abordado pela pesquisa não é novidade no meio acadêmico. Precisamos adiantar, em um primeiro momento, que a “descoberta” da primeira década do cinema brasileiro por autores como Alex Viary, Vicente de Paula Araújo, Ademar Gonzaga, Pedro Lima e Paulo Emílio Salles Gomes constituiu um fator crucial da luta política para a consolidação do campo do cinema brasileiro nas décadas de 1950 e 60.

Posteriormente, avaliações sobre essa historiografia do cinema brasileiro também começaram a surgir. Nomeada por Jean-Claude Bernardet como “historiografia clássica”,

esses autores foram alvos de revisões a respeito das questões e das concepções que explícita ou implicitamente marcaram suas pesquisas, sendo Bernardet responsável por boa parte deste esforço intelectual (cujo resultado pode ser conferido em livros como *Historiografia clássica do cinema brasileiro* e *Cinema brasileiro: propostas para uma história*).

Para a finalidade deste artigo, ou seja, delinear as questões que irão pautar a pesquisa no acervo na Biblioteca Nacional, precisamos empreender uma breve análise de três obras sobre o campo a ser explorado: os espetáculos com “projeções animadas” e a exploração da atividade cinematográfica entre 1895 e 1914. E, em princípio, abordaremos essa presença no Rio de Janeiro, então capital federal e pólo cultural de uma sociedade de classes em formação.

O primeiro livro a ser abordado é *Introdução ao Cinema Brasileiro*, de Alex Viany. Publicado em 1959 pelo Instituto Nacional do Livro, este é, segundo o autor, uma “base de um futuro trabalho, mais metódico, mais equilibrado, mais crítico” [grifo do autor](VIANY, *op.cit.*, p. 12), além de ser um fruto de suas experiências como jornalista ativo nos Congressos Brasileiros de Cinema realizados ao longo da década de 1950 e no desempenho de algumas funções cinematográficas, tais como argumentista e diretor⁴.

Foquemos a análise no capítulo I (“A infância não foi risonha e franca”), no qual Viany aborda o período em questão. Com um recorte temporal entre 1896 e a década de 1920, o autor coloca alguns pontos que marcariam a análise historiográfica posterior a respeito do período: a) uma noção de progresso calcada no impacto das novas tecnologias e que explicaria, de um modo quase evolucionista, a preponderância do aparato *cinematographo* diante de outros citados (*anmiographo*; *omniographo*; *Kinetographo*); b) a necessidade de se enumerar os pioneiros da atividade cinematográfica em todas as esferas, *e.g.*, quando Viany relembra a figura de José do Patrocínio Filho, “cujo biógrafo, Raimundo Magalhães Jr., sugere ter sido essa a primeira ocasião em que um escritor nacional escreveu um argumento diretamente para o cinema [referindo-se ao lançamento da fita *Sonho de valsa*]” (VIANY, *op.cit.*, p. 30); c) a noção de especificidade da atividade cinematográfica, mesmo em relação

⁴ É preciso lembrar que uma análise mais completa desta obra encontra-se em AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ao universo dos espetáculos da época, visando a produção de uma história das “origens” do cinema brasileiro ou, como afirmou Bernardet, “a aplicação do conceito de nascimento ao cinema brasileiro, que ocorrerá nos anos 60, vinha sendo preparada pelo ensaio de Viany publicado em 1959” (Bernardet, 2004, p. 19); d) a construção de uma narrativa historiográfica que prioriza a formulação de um panorama na qual são inseridos vários elementos heterogêneos - aparatos; personagens; marcadores temporais como o primeiro filme brasileiro⁵ etc – em vez de um ponto de vista reflexivo do próprio ato de produzir um relato historiográfico, algo que começa a pautar o campo da História desde meados dos anos 1930 com a ascensão da *École des Annales* e seus representantes (Marc Bloch, Lucien Febvre, Fernand Braudel); e) a produção de textos de intervenção no debate sobre cinema brasileiro nos anos 1950 e 60, o que incluiria uma interpretação sobre a chegada dessas novas tecnologias ao Brasil na virada do século XIX para o XX sob o ângulo da produção cinematográfica, em detrimento de questões que abarcassem a distribuição, a exibição e, principalmente, o consumo pelas massas dessas novas tecnologias (e dos conteúdos veiculados a partir delas)⁶.

Além disso, poderíamos inferir duas questões que, embora não estejam explicitamente no texto de Viany, aparecem como norteadoras de sua análise sobre o período: a) em que medida a incipiente produção de cinema no Brasil feita pelos pioneiros se pautava por temas/signos/símbolos/rituais nacionais?; e b) a partir da primeira questão, como se dá a produção da categoria “cinema brasileiro”, isto é, como é possível pensar que, dentre uma série de práticas ligadas às atividades cinematográficas e de espetáculos, os pioneiros sejam percebidos como produtores de uma história voltada à consolidação de uma produção e de um mercado nacionais? É preciso lembrar que o discurso do nacional-popular encontrava-se à época bastante fortalecido, seja pela atuação de alguns intelectuais (como aqueles ligados ao ISEB), seja pelo desenvolvimento de políticas estatais pautadas por uma ideologia

⁵ Ainda segundo Bernardet, o primeiro filme foi rodado no Brasil por Alfonso Segreto a bordo do paquete *Brésil*, na Baía de Guanabara, em 1898 (2004, p. 17-33).

⁶ Essa crítica já foi realizada, em parte, por Bernardet em *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. Todavia, apontamos para o fato de que o autor privilegia uma visão integrada da cadeia produtiva cinematográfica (produção, distribuição e exibição), porém não aborda o consumo nem a importância de uma abordagem comparada dos *indícios* sobre os conteúdos que circulavam através dos filmes.

nacionalista, seja, ainda, pela migração desse discurso para o campo das artes e da cultura de massa.

Consistindo em uma pesquisa bem mais extensa sobre o período aqui abordado, *A Bela Época do Cinema Brasileiro*, de Vicente de Paula Araújo, debruçou-se sobre o acervo da Biblioteca Nacional (notadamente periódicos como *Gazeta de Notícias*, *Careta* e *Fon-Fon*, além de algumas imagens). Publicado em meados dos anos 1960, o livro é dividido em três partes. Na primeira, Araújo avalia como os aparatos que lidavam com imagens e/ou espetáculos ao longo do século XIX (panoramas, fotografia, daguerreótipo etc) foram recepcionados principalmente no Rio de Janeiro, enquanto na segunda e na terceira o autor focaliza a chegada e a consolidação da presença dos cinematógrafos.

A narrativa produzida por Araújo possui alguns pontos de contato com aquela do livro de Vianny, tais como: a) o foco na especificidade do cinematógrafo no período, isto é, em que medida poder-se-ia destacar o cinematógrafo dentro das inúmeras novas experiências de uma sociedade em rápida transformação; b) a ênfase nas ações de determinados sujeitos (os “pioneiros”), para tanto perdendo, muitas vezes, a dimensão de processo dessas transformações ocasionadas pelo impacto dessas novas tecnologias no ambiente urbano da época; c) o pouco interesse em torno da relação entre tecnologia e conteúdos veiculados, com a exceção de poucas partes como “Os Estranguladores do Rio” e “Paz e Amor” - no caso do livro de Araújo; d) a narrativa histórica percebida como panorâmica, isto é, voltada para o aspecto descritivo de fatos e eventos e para um encadeamento temporal e espacial desses fatos de modo causal e linear, quase um retorno à combatida *histoire événementielle* (história dos acontecimentos)⁷.

Contudo, dois aspectos chamam a atenção no trabalho de Araújo: a) o peso atribuído às fontes, o que torna o trabalho em muitos pontos excessivamente descritivo e pouco

⁷ No entanto, devemos destacar o esforço de Araújo em seu trabalho, uma vez que o autor pesquisou quase 20 anos no acervo da Biblioteca Nacional, aos sábados (uma vez que morava em São Paulo e trabalhava durante a semana). Ainda, lembramos que Araújo não era um historiador acadêmico, mas sim um apaixonado pelo cinema brasileiro. Essas informações foram concedidas pelo professor Hernani Heffner em uma aula na Cinemateca do MAM-RJ. Além disso, precisamos reconhecer a relevância do trabalho de Araújo e das fontes da pesquisa feita para trabalhos posteriores.

analítico; e b) o tipo de tratamento a que essas fontes são submetidas na narrativa histórica, ou seja, como a disposição dessas fontes no livro relaciona-se com o tipo de história do cinema brasileiro que se quer produzir.

Quanto ao primeiro ponto, devemos citar o próprio Araújo na sua explicação sobre o livro: “reconhecemos também que o valor documental representado por anúncios, crônicas e noticiários de jornais e revistas não é lá muito sólido, mas terá valia – e muita! – enquanto não surgir o documento irretorquível e definitivo para corrigir, modificar ou contradizer o registro diário dos periódicos” (Araújo, 1985, p.17). Ironicamente, são esses noticiários e anúncios que ocuparão boa parte das páginas de seu estudo, além de serem percebidos em sua narrativa como *evidências* e não como *vestígios* de processos de mudança social ocorridos em uma “longa duração”⁸.

Essa diferença acarreta o fato de que o tratamento concedido por Araújo a essas fontes passa menos pela inquirição e mais pela apresentação de um panorama cronológico e rígido, ou seja, sua narrativa é pautada pela idéia de uma história em exposição e não de uma história como construção discursiva. Desse modo, o uso das fontes é inserido dentro de uma seqüência temporal de modo a ilustrar o “progresso” das novas tecnologias no ambiente urbano carioca e o advento da prática cinematográfica no Brasil. No entanto, perde-se de vista como esse processo e os sujeitos a ele relacionados estavam inseridos em outra escala. De um lado, as transformações sociais, econômicas e políticas em grande escala são via de regra negligenciadas em nome da especificidade dos sujeitos e do “fato cinematográfico”; de outro, a relação estabelecida entre tecnologias, conteúdos e um consumo de massa em ascensão não apenas no Rio de Janeiro, como também em várias outras capitais também são deixadas de fora do escopo da pesquisa de Araújo. Vale lembrar que esta não é uma exigência alheia a seu trabalho, uma vez que, pela forma como organiza seu livro, pode-se inferir que essa questão faria, em princípio, parte da finalidade de sua pesquisa.

⁸ Sobre a categoria longa duração (“longue durée”), conferir: BRAUDEL, Fernand. *A Longa Duração*. In: *História e Ciências Sociais: a longa duração*. Lisboa: Presença, 1989, p. 7-39.



A noção de “bela época” aplicada à historiografia do cinema brasileiro e debatida extensamente por Bernardet em *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (2004, p. 34-48) também se insere no esforço narrativo de Araújo, no sentido de conferir aos pioneiros um lugar de autoridade e uma tentativa de recuperar um momento da história do cinema nacional em que público e os filmes brasileiros seriam supostamente mais próximos, idéia refutada posteriormente por Bernardet.

Embora Bernardet saliente a necessidade de se revisar a presença deste período na história do cinema brasileiro e de alguns mitos criados pela chamada “historiografia clássica”, é importante sublinhar que o esforço de o autor em argumentar contra uma visão nacionalista da história do cinema no Brasil conduz, em alguns momentos, a afirmações um tanto radicais. Podemos destacar a seguinte passagem: “em seu detalhado estudo sobre a *Belle Époque*, Needell não dá nenhuma importância ao cinema [Bernardet refere-se ao livro *Belle Époque Tropical*, de Jeffrey Needell], que ele mal cita: reflexo da provavelmente bem pouca importância que tinha o cinema para esta sociedade” (2004, p. 76). Tal afirmação revela-se infundada no momento em que um pesquisador entra em contato com o acervo disponível na Biblioteca, visto que, diante de inúmeros anúncios e crônicas que circulavam pelos jornais de grande tiragem (e.g. *Jornal do Brasil*, *Gazeta de Notícias*, *Correio da Manhã*) e diante das referências presentes em jornais de pequena circulação (publicações de associações classistas, de comunidades de imigrantes, voltadas para o público feminino etc), é impossível não constatar que várias *comunidades de leitores*⁹ encontravam-se em formação e direcionadas para a fruição desses novos espetáculos. Caberá à pesquisa aqui exposta delimitar, por meio das suas questões – a serem enumeradas na parte imediatamente posterior deste artigo – o *campo de possibilidades*¹⁰ no tocante às experiências em torno do consumo massivo dessas tecnologias, sem negligenciar os conteúdos por ela veiculados.

Para finalizar esta parte, poderíamos recordar a observação feita por Bernardet aos interessados em pesquisar o cinema na *Belle Époque*:

⁹ Noção de Roger Chartier. Cf: CHARTIER, Roger (org). *Práticas da Leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

¹⁰ Noção de Georg Simmel. Cf: SIMMEL, Georg. *Questões fundamentais de Sociologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.



“Não sejamos ingênuos. Não substituiremos essa visão mítica da história por uma verdade. Ela atendia a uma concepção de cinema brasileiro voltada com exclusividade para a produção, para a consolidação dos cineastas contemporâneos à elaboração desse discurso histórico, diante de sua produção e diante da sociedade, e para a consolidação dos cineastas como corporação, para opor-se ao mercado dominado pelo filme importado e valorizar as “coisas nossas”, e foi eficiente. Mas para compreender o que nos acontece hoje, para tentar traçar perspectivas, precisamos de outros mitos, de uma nova história” (2004, p. 48).

III Metodologia

Em primeiro lugar, precisamos elucidar as questões norteadoras da pesquisa. Partindo dos pressupostos de que (a) a cultura de massa opera tanto pelos projetos (estatais, populares, de elite, político-partidários) que disputam sentido através dela quanto pela conformação que a própria cultura de massa propicia às experiências cotidianas dos diversos grupos e sujeitos e (b) de que é necessária uma perspectiva relacional (e não que ressalte a especificidade de um determinado meio ou tecnologia) na análise da cultura de massa, propomos as seguintes questões: 1) a partir de que momento o cinematógrafo – invenção técnica – passou a ser socialmente percebido enquanto cinema – meio massivo produtor de novas experiências perceptivas, sociais e discursivas?; e 2) em que medida a relação entre poder, tecnologia e mudança social se faz presente no condicionamento do campo de possibilidades e da experiência concreta dos sujeitos e dos grupos? Devemos sublinhar que, ao longo da pesquisa, tentaremos compreender como o cinematógrafo estava *integrado* às transformações no período da transição entre uma sociedade recém saída da escravidão e que buscava modernizar-se. Ainda, de que modos “tradição” e “modernidade” são percebidas como categorias discursivas e que moldam essas experiências a serem reconstruídas ao longo deste trabalho.

Como metodologia a ser empregada na pesquisa, tendo em vista a heterogeneidade do material e das informações a serem coletadas (imagens, documentos, periódicos etc) e a preocupação da pesquisa em mapear o campo das experiências passadas nas quais o consumo



massivo das imagens ocorreu através de vestígios desse processo, escolhemos o paradigma indiciário, método proposto pelo historiador Carlo Ginzburg no livro *Mitos, Emblemas, Sinais* (1989).

Em um artigo analítico do paradigma indiciário, Márcia Rodrigues (2005) define quais seriam os parâmetros do mesmo, além de afirmar que o paradigma indiciário já vinha sendo experimentado pelo historiador em suas pesquisas antes mesmo de ser explicitado e retomado em seus trabalhos posteriores. Segundo a autora, “o saber venatório consiste em passar de fatos aparentemente insignificantes (pistas, indícios) para a realidade complexa, não observável diretamente” (2005, p. 2), o que, seguindo o raciocínio de Rodrigues, situaria Ginzburg em uma corrente contrária tanto de uma visão positivista quanto de uma visão pós-moderna da História.

Ademais, o paradigma indiciário teria outras implicações na prática historiográfica: “o que é prova? Podemos resumir essas inquietações nas seguintes perguntas: Qual o papel das fontes no trabalho do historiador? O que é a verdade? Onde ela está? Ginzburg desloca para o âmago da pesquisa as tensões entre narração e documentação, os vínculos entre retórica e prova, a relação entre o historiador e seu objeto e a distância que os permeia” (Rodrigues, 2005, p. 4).

Ginzburg ainda rejeita a aproximação realizada por autores como Hayden White entre a narrativa histórica e a narrativa ficcional/literária, uma vez que “as narrativas históricas estão voltadas, ao contrário das outras (ficção, literatura), para a busca da averiguação (verdade provável), porém modeladas em cada uma de suas fases, por perguntas e respostas elaboradas de forma narrativa” (*idem, ibidem*).

Passemos à apresentação de parte do material já coletado e de como pensamos a aplicação do paradigma indiciário nesta pesquisa. Iniciamos com uma passagem retirada da coluna *Palcos e Salões*, especificamente do primeiro dia do ano de 1908, cuja publicação dava-se diariamente no *Jornal do Brasil*, conhecido periódico carioca.



Este ano de 1908 entra com grandes “chances” para o divertimento cinematográfico. É o teatro “up to date”. É o espectador-lux.

O Rio de Janeiro está cheio de estabelecimentos onde se exibem essas curiosas fitas de cenas animadas, tão bem animadas que só lhes falta a falta às figuras. [...] Mas não é só o magnífico instrumento photographante, é todo um inenarrável conforto, um salão instalado com gosto e com arte.

Nos intervalos, faz-se boa música. Diversão boa e barata. O grande público já não quer outra forma de divertimento.

Podemos considerá-la como um indício de como seriam acolhidas pelos ávidos espectadores, sedentos por novidades cinematográficas, as atrações que este tipo de estabelecimento apresentaria ao longo daquele longínquo ano e, além disso, de como uma visão de futuro aliava-se a um discurso que exaltava a tecnologia e o progresso.

Vivia o mundo, então, o esplendor da chamada *Belle Époque*. Os grandes inventos da passagem dos séculos XIX-XX, tais como o automóvel, o telefone, o avião, serviam de combustível ao motor que empurrava a roleta do desenvolvimento do mundo, o qual, ainda sobre o prisma do iluminismo, acreditava na racionalização como forma de evolução civilizatória. Vale ressaltar, entretanto, que, paradoxalmente, a tal “época das luzes” na verdade contribuiu para afundar o planeta na Primeira Guerra Mundial. Todavia isso não vem ao caso nesta discussão.

Nestes termos, o cinematógrafo também fora filho dessa *Belle Époque*. Tornando-se um dos símbolos do progresso, não tardou para cair tanto no gosto do público, como no da imprensa em geral, que já o chamava de “photographias animadas”¹¹, chegando a conclamar até mesmo que “abençoado seja o cinematographo!”¹².

Dessa forma, opor-se ao cinematógrafo era sinônimo de ser anti-moderno, tradicional. A título de ilustração, uma charge intitulada “Progresso?”¹³, publicada pelo mesmo *Jornal do Brasil*, torna-se bem elucidativa a referida questão. Um diálogo entre um “Velho Ottomano” e

¹¹ PALCOS E SALÕES. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04 set. 1908, p.12.

¹² PALCOS E SALÕES. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07 dez. 1908, p. 6.

¹³ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 jul. de 1908, p. 1.



“Ella”, retratava o senhor dizendo que “vamos obedecendo á corrente moderna: admittimos a photographia, o cinematographo, o automovel e agora o parlamento...”. Como resposta d’“Ella”, um “ah! Meu filho, isso é que não sei se valerá a pena...”.

Já em 1908, o cinematógrafo causava sensação dentro da sociedade carioca. O movimento a este divertimento foi tal, que uma lei fora criada para proibir as senhoras da época de usarem chapéus durante as sessões, os quais evidentemente tampavam a vista das pessoas que se sentavam nas fileiras detrás, levantando acaloradas e polêmicas discussões sobre banir ou não tal peça dentro de ditos recintos. Várias charges, nos periódicos de circulação da época, foram publicadas como forma de satirizar a ocorrência. Na edição do dia 29 de setembro de 1908 (p. 1), por exemplo, o *cartum* da capa do *Jornal do Brasil* estampava o título: *O chapéo nos theatros – o projecto de lei do Sr. Garcez*. Logo na seqüência, o diálogo:

ELLA, DESCONSOLADA: - Meu chapeozinho! Meu bello e rico chapéo, condenado a não ser mais exhibido nas salas de espectaculos!... Que idea a do tal sr. Intendente!...

O MARIDO: - Isto, minha lolota, é o que se chama uma idéa “de se lhe tirar o chapéo!...”

Com isso, evidencia-se como o hábito de assistir às vistas dos cinematógrafos passava a interferir na rotina da época, a ponto de ser desenvolvida uma lei especificamente para os espetáculos. Ademais, a charge também pode ser lida como um indício de uma cultura legislativa que preza a quantidade de regulamentos, porém declinando da eficácia e da legitimidade dos mesmos.

De fato, o entusiasmo era incomensurável. Como uma nova forma de expressão, o cinematógrafo, acreditava-se, abalaria o movimento de frequentadores aos teatros, levando-o, quiçá nas previsões mais pessimistas, à extinção.



Entretentes, não se pode deixar de salientar o pioneirismo do cinematógrafo, uma vez que, pela primeira vez na História, os populares logravam assistir imagens em movimento. Imagens essas que os levavam a viajar ainda que sem sair das proximidades de sua residência, já que tal qual atesta os periódicos da época “em cada avenida, em cada rua, em todos os sitios, em todos os bairros, encontra-se um cinematographo”¹⁴. É claro que os indivíduos já haviam se deparado com pinturas ou fotografias de outras localidades, as quais embora já permitissem enxergar o mundo sob novo viés de ângulos, ainda impossibilitavam a incrível dimensão visual que o movimento permitia, e esse era o grande diferencial do cinematógrafo, considerado o extremo da linha evolutiva no ramo do entretenimento imagético, e que, indiscutivelmente, converteu-se em um grande instrumento de construção de visões de mundo.

O engenho humano já tinha conseguido eternizar no bronze dos monumentos, no livro da história, na tela dos quadros, na tradição oral de geração a geração, os seus feitos. Mas, era tudo informação e do passado só se tinha a inanimada visão em que se cria, por que se tinha fé, pela fé.

O gramophone veio registrar a voz humana e apresentar ao futuro as vozes de hoje, com todas as suas naturais modulações. O cinematographo, enfim, completa o máximo desse ideal de perpetuação, dando para sempre, os homens e os cenários animados.

É por isso que o cinematographo já agora é o mais procurado dos passa-tempos.

Aqui no rio é quasi uma doença.¹⁵

Não obstante, nem tudo eram flores para “o mais procurado dos passa-tempos”. Como nos recorda Ginzburg, “as crenças antigas não se dissolvem facilmente” (1988, p. 31). Assim, tão logo surgira o cinematógrafo, outrossim imediatamente irromperam linhas que trataram de inferiorizá-lo em relação ao teatro. Metaforicamente podia-se dizer, a respeito dessa época, que o cinematógrafo era visto como uma manifestação “contra-hegemônica”, que ameaçava a “hegemonia” do teatro, considerado a grande expressão artística por excelência. O jornal *Theatro*, do Rio de Janeiro, na edição de 25 de novembro de 1911, publicou que “os cinemas

¹⁴ PALCOS E SALÕES. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 01 jan. 1908, p. 6.

¹⁵ PALCOS E SALÕES. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 29 set. 1908, p. 1.

teatros nunca passarão de divertimento barato, freqüentado pela multidão amante do espetáculo rápido, cheio de emoções variadas e múltiplas, porém, sem requintes de arte, nem belezas literárias”. Tal visão apocalíptica e fatalística, hoje, pode-se dizer que se perdeu do “bonde da História”.

De fato, de nada adiantava este tipo de publicação. O cinematógrafo invadira definitivamente a experiência cotidiana da sociedade carioca, bem como nos prova os trechos a seguir: “Era numerosa a concorrência aos cinematographos, no dia de hontem. Apesar de muitas atrações em todos os pontos da cidade, verifica-se sempre que o cinematographo é um dos mais dilectos divertimentos do publico”¹⁶; “continua a ser o cinematographo o divertimento popular da moda. Todos os dias estabelecimentos desse gênero de espectáculo têm enchentes”¹⁷; ou, por fim, “o cinematographo não tem horas. É pra toda hora. Os estabelecimentos onde se exhibe esse curioso divertimento estão sempre cheios de gente. Enquanto dura uma sessão não há vazio um lugar, e já uma multidão está na sala de espera e outra a porta da rua”¹⁸. No *Jornal do Brasil* chegou-se a ler que o cinematógrafo “[...] não é o inimigo do teatro. É o seu substituto nato, o teatro do supercivilizado, o teatro dos nossos dias em que a vida é curta e os seus encargos são muitos”¹⁹, já evidenciando outra característica importante da era moderna: a aceleração da vida e a necessidade de se vivenciar novas experiências hiperestimulantes²⁰ a todo o momento.

Desta forma, ainda que vivendo regido pelo prisma do iluminismo, como dito anteriormente, a modernidade desencadeava nos indivíduos uma enorme ânsia pelo encantamento, construindo duas das grandes dicotomias, que conhecemos e experimentamos muito bem até hoje: a busca incessante pela ficcionalização do real (ou seria pelo realismo na ficção?), e a tentativa de racionalizar e desencantar o mundo, conquanto procura-se o encantamento, via espetáculo.

¹⁶ PALCOS E SALÕES. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 out. 1908, p. 11

¹⁷ PALCOS E SALÕES. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 maio 1908, p. 11.

¹⁸ PALCOS E SALÕES. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1908, p. 12.

¹⁹ PALCOS E SALÕES. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 dez.1908, p. 6.

²⁰ Cf: SINGER, Ben. *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*. In: CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa. *O Cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.



E foi justamente nessa mesma brecha que as correntes contrárias encontraram onde se exprimirem. Publicada no *Jornal do Brasil*, como colaboração, uma história principiava com um

Imaginemos estar em fins de 1910, antes do triste dia em que o Sr. conselheiro Affonso Penna tem de entregar o governo ao Sr. N.N. A scena passa em um cinematographo. Na sala todos os logares estão ocupados por damas up to date, senhoritas smart e cavalheiros Dernier Batcau. A musica já tocou qualquer cousa. Vae começar o espectáculo e, ao apagar-se a luz, um dialogo se trava entre marido e mulher.²¹

Na seqüência, o cinematógrafo fora o palco para uma espécie de “mini-peça”, na qual reinava uma dança de troca-troca entre casais e divórcios. Ou seja, o cinematógrafo servia como abrigo para práticas consideradas promíscuas, de ponto de encontro entre homens e mulheres interessados apenas nos prazeres da carne, que mudam de parceiros como se trocassem as vistas cinematográficas: depois de um tempo, depois de “consumido”, estariam prontos para uma nova experiência, cambiando-os. Numa só ficção, seu autor criticou não só os avanços tecnológicos, como também seus impactos na sociedade, proporcionados pela mudança de comportamento visível nos indivíduos (tanto precedente, como procedente à tecnologia), o divórcio, o casamento sem amor, a conveniência financeira.

Em tom de ironia, ele finalizou:

Admiravel paiz, que assim se precipita na vanguarda dos melhoramentos! Como eram sujos e retrogrados os nossos avós! E como agora tudo vae melhorando naturalmente! Grandes sabios, os que da republica expelliram Deus! Elle tinha umas exigencias assás incommodas... Mas que enorme genio agora preside ao nosso avanço e nos vae levando á gloria?

Um furacão soprando nuvens fétidas: Fon! Fon!

No entanto, como nem só de apropriações vive o mundo, mas também de todas as reapropriações que se faz das idéias, outras tantas paródias de críticas sociais se passavam nos

²¹ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 jul.1908, p. 3.

cinematógrafos, tal qual a seção “Fitas Poly-Ticas”, do jornal *O Archote*. Logo na apresentação do porquê de seu título, o periódico publicou que “será a chronica da quinzena. Será a apreciação analysada, com um esforço de humorismo, de todo o movimento politico dos 15 dias de penoso trabalho dos Srs. Parlamentares”²². E apropriando-se de toda a linguagem que envolvia o discurso do cinematógrafo exposto nos periódicos, a seção se dedicava a parodiar casos políticos, inventando não apenas nomes para “os filmes”, como também as respectivas descrições, como no título “Correntes, partidos não”, tal qual havia dito um político da época sobre as relações que existiam na Câmara. A descrição da seção veio logo a seguir: “Sim. Concordamos com o trocadilho intelligente que S. Ex. fez: *correntes*, cujos élos, por não serem cohesivos, serão *partidos*. Vem dar no mesmo. Agora uma observaçõsinha: si elles são os proprios a confessar que entre si há correntes, como não querem que se lhes chamem de *papagaios*?...”²³.

A construção e desconstrução em torno não só sobre o cinematógrafo, como também sobre o imaginário de várias questões sociais (algumas das quais já citadas), permeou num enorme campo de disputas, seja entre tradição e modernidade, progresso ou permanência, avanço ou retrocesso. Especificamente no caso do cinematógrafo, enxergamos que tenha se caracterizado pela função de inventar ilusões e fantasias, pela necessidade de criar mitos ou astros, ou até mesmo pelo ato de fornecer experiências, o consumo sensorial aos espectadores. A bem da verdade, esta era uma das molas propulsoras que empurravam o público às poltronas da sala escura: a ânsia em experimentar novas sensações sinestésicas.

Finalmente, faz-se necessário apresentar brevemente os produtos que pretendemos gerar para a Biblioteca Nacional. A partir dos subtemas que serão pensados com base nas questões e no material a ser coletado, pretende-se realizar uma exposição na própria Biblioteca Nacional com duração de cerca de dois meses. Além disso, haverá um catálogo no qual constará de um índice remissivo com as referências consultadas, com algumas imagens do acervo e com alguns fac-símiles dos periódicos e de outras publicações. Haverá, ainda, a seleção de parte desse material para a elaboração da página dentro do futuro site da

²² O Archote, Rio de Janeiro, 17 maio 1908, p. 3.

²³ O Archote, Rio de Janeiro, 02 jun. 1908, p. 4.

Coordenadoria de Pesquisa da FBN. Finalmente, também com base nos subtemas propostos com o desenvolvimento da pesquisa, será possível elaborar um livro a ser escrito pelos pesquisadores envolvidos no projeto.

IV Considerações Finais

Antes de finalizar a apresentação da pesquisa a ser empreendida, precisamos mencionar que existe a pretensão de se estender futuramente o marco espacial deste trabalho inicial. Assim, passaríamos a investigar como o cinematógrafo foi disseminado pelo Brasil no início do século XX, seja nas capitais regionais, seja em cidades-pólo regionais (Cataguases, Pelotas, Campinas, Joinville etc), tendo em vista a possibilidade de se realizar uma análise comparada entre essas realidades locais.

Ainda, devemos destacar que há uma divisão no caminho a ser tomado pelo trabalho. Enquanto que a pesquisa para a exposição, para o catálogo e para o futuro site da Coordenadoria de Pesquisa da FBN será feita exclusivamente no acervo da Biblioteca Nacional, uma vez que se trata da divulgação do acervo da própria instituição, no tocante ao livro, será necessária a consulta a acervos de outras instituições (Arquivo Nacional, Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Cinemateca Brasileira, Museu Lasar Segall), para que se possa dar conta de uma abordagem teórica e empírica mais completa sobre o período aqui analisado.

V Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1985.



BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2004.

BRAUDEL, Fernand. *História e Ciências Sociais: a longa duração*. Lisboa: Presença, 1989, p. 7-39.

CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa. *O Cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CHARTIER, Roger (org). *Práticas da Leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

_____. *Mitos, Emblemas, Sinais: morfologia e história*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

_____. *História noturna: decifrando o sabá*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

_____. *Os andarilhos do bem: feitiçaria e cultos agrários nos séculos XVI e XVII*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

_____. *Relações de Força: História, Retórica, Prova*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

LEVI, Giovanni. *A herança imaterial: trajetória de um exorcista no Piemonte do séc. XVII*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2000.

RODRIGUES, Márcia B. F. *Razão e sensibilidade: reflexões em torno do paradigma indiciário*. In: *Revista de História da Ufes*. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, no. 17, 2005, p. 213-221.

SIMMEL, Georg. *Questões fundamentais de Sociologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

