

Dos vestígios às imagens: consumo cinematográfico na *Belle Époque* carioca

From traces to imagery: film consumption in *Belle Époque* carioca

Pedro Vinicius Asterito Laperá¹

Resumo *Este artigo pretende empreender uma discussão sobre consumo midiático na virada entre os séculos XIX e XX a partir de algumas fontes presentes em alguns periódicos guardados na Biblioteca Nacional. Por conta da heterogeneidade dessas fontes, optamos por focar a discussão no consumo para traçar alguns caminhos possíveis na sua análise, com ênfase em uma história cultural que englobe os usos e as representações que circularam através da prática cinematográfica. No tratamento dessas fontes, optamos pela metodologia do paradigma indiciário, tal qual pensada por Carlo Ginzburg ao lidar com fontes heterogêneas, aliando a isso a reflexão de Mary Douglas e Baron Isherwood sobre consumo nas sociedades complexas e a de Roger Chartier sobre história cultural. Por fim, situamos nossas questões a partir das análises iniciadas por Vicente de Paula Araújo e Jean Claude Bernardet sobre o cinema brasileiro do período silencioso.*

Palavras-chave: *Cinematógrafo; Belle Époque carioca; Consumo*

Abstract *This article intends to undertake a discussion of media consumption at the turn of the XIXth and XXth centuries from some sources contained by some journals stored in the National Library of Brazil. Because of the heterogeneity of these sources, we chose to focus the discussion on consumption to trace some possible paths in its analysis, with emphasis on a cultural history that encompasses the uses and representations that circulated through the cinematic practice. In the treatment of these sources, we chose the methodology of the evidential paradigm, as Carlo Ginzburg thought about it when dealing with heterogeneous sources, combining with this the analysis of Mary Douglas and Baron Isherwood*

¹ Fundação Biblioteca Nacional (FBN/MinC), Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
E-mail: plaperá@gmail.com

on consumption in complex societies and Roger Chartier's on cultural history. Finally, we place our questions from the discussions launched by Vicente de Paula Araújo and Jean Claude Bernardet on Brazilian cinema of the silent period.

Keywords: *Cinematograph; Belle Époque carioca; Consumption*

Introdução

A década de 1890 pode ser considerada uma época de transições políticas, econômicas e sociais que teriam impacto nos rumos da sociedade brasileira das décadas seguintes. Vários golpes militares, rebeliões, as reformas urbanas, o início de uma imigração europeia em massa e as consequências do abandono do regime escravista foram algumas das transformações que alterariam a economia e o panorama urbano na virada dos séculos XIX e XX.

Em uma escala maior, as alterações no fluxo de informações – por conta da difusão da imprensa popular, da fotografia e do romance – vinham, ao longo do século XIX, conformando uma série de práticas econômicas, culturais e sociais que permitiu a formação de comunidades de leitores (CHARTIER, 2000) cada vez mais habituadas ao consumo de imagens, eventos e narrativas que propiciavam a produção de sentido em torno da experiência da modernidade.

Ao contemplar retroativamente este panorama, é impossível não reconhecer que esta experiência foi potencializada com a invenção do cinematógrafo que, inicialmente voltada ao campo científico, expandiu-se rapidamente pelos grandes centros urbanos e deu origem a novas experiências econômicas, estéticas e sociais.

No Brasil, a primeira experiência cinematográfica registrada é a exibição de filmes franceses importados por Pascoal Segreto – então grande empresário de entretenimento – em um teatro na Rua do Ouvidor, no qual um projetor cinematográfico foi montado de improviso (ARAÚJO, 1985). Araújo aponta alguns fatores para a demora na consolidação da presença dos cinematógrafos na cena urbana carioca: o fornecimento precário de energia elétrica; as tensões que decorreram da reforma urbana empreendida por Pereira Passos; o alto custo de importação das películas necessárias à produção de filmes.

Seguimos a pista deixada por Bernardet (1995) de que a pesquisa historiográfica sobre cinema no Brasil pautou-se na coleta e na interpretação de fontes que validassem a produção cinematográfica e que, no entanto, relegaram a distribuição e a exibição a um *status* secundário.

Para isto, ampliamos esta perspectiva para considerar os vestígios do consumo cinematográfico deixados nos periódicos como fundamentais para redefinir a relação entre a experiência moderna e a circulação de informação a partir das imagens e das narrativas audiovisuais.

Deste modo, o objetivo deste artigo é apresentar a primeira fase de um levantamento que vem sendo realizado desde 2009 nos periódicos depositados na Biblioteca Nacional, na tentativa de recolher dados que possam ser percebidos como indícios do consumo cinematográfico no Rio de Janeiro entre 1896 e 1916. Levando em consideração a heterogeneidade das fontes e das possíveis leituras a respeito delas, destacamos o caráter panorâmico deste texto, uma vez que sua função será apenas a de debater alguns pontos em que as práticas de comunicação revelaram-se de extrema importância em redefinir gostos, repertórios e hierarquias sociais. E, evidentemente, não pretendemos esgotar os possíveis caminhos na interpretação destas fontes.

Nesta primeira parte do levantamento, selecionamos 93 periódicos de pequena e média tiragens e período de circulação, além de termos realizado coleta de dados em um jornal de grande circulação (no caso, o *Jornal do Brasil*) ao longo de três anos (1908 a 1910). Como critério de seleção, optamos por fontes pouco ou ainda não consultadas em outros levantamentos. Decorre disto a ausência de fontes consideradas já “clássicas” a esta discussão, como os textos de João do Rio, o jornal *Gazeta de Notícias* e as revistas *Fon-Fon* e *O Malho*.

Em outro texto, lançamos as questões que pautaram este levantamento:

Partindo dos pressupostos (a) de que a cultura de massa opera tanto pelos projetos (estatais, populares, de elite, político-partidários) que disputam sentido através dela quanto pela conformação que ela 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 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 sociais, perceptivas e discursivas?; e 2) em que medida a relação entre tecnologia, poder e mudança social

se faz presente no condicionamento do campo de possibilidades e da experiência dos sujeitos e dos grupos? (LAPERLA e SOUZA, 2010, p. 389).

Estas questões remetiam intuitiva, porém diretamente, à esfera do consumo, o que foi tornado ainda mais evidente com a metodologia adotada na realização deste levantamento: o paradigma indiciário, tal como pensado por Ginzburg (2006, 2007). Pelo fato de havermos considerado como indício da atividade cinematográfica no Rio de Janeiro presente nos periódicos desde as descrições das fitas exibidas nos cinematógrafos até as charges cujo referencial era a experiência cinematográfica, passando por narrativas sobre hábitos da época que incidiam sobre as percepções em torno da tecnologia e do ato de ir ao cinema, as séries de anúncios dos cinematógrafos que variavam de tamanho e formato, dentre outros, deparamo-nos com um conjunto heterogêneo de fontes. Mesmo assim, acreditamos ser possível reuni-las em uma apresentação a partir da chave interpretativa do consumo.

Centralizando no consumo a necessidade de comunicação e a disputa na produção de sentido, Douglas e Isherwood apostam no projeto de “restaurar a unidade devolvendo o consumo ao processo social” (2004, p. 39) e afirmam que ele “usa os bens para tornar firme e visível um conjunto particular de julgamentos nos processos fluidos de classificar pessoas e eventos. E agora o definimos como uma atividade ritual” (2004, p. 115). Evidenciam a dimensão temporal deste processo, ao reconhecerem que “o problema da vida social é fixar os significados de modo que fiquem estáveis por algum tempo” (2004, p. 112). Além disso, retomam Geertz para sublinhar o caráter partilhado do consumo como demarcador de fronteiras sociais. E, a tudo isso, complementam com a resposta do consumidor: “o objetivo mais geral do consumidor só pode ser construir um universo inteligível com os bens que escolhe” (2004, p. 112-113).

Apropriando-nos desta discussão, poderíamos pensar o consumo como a produção de sentido feita individual e/ou coletivamente da experiência moderna há pouco descrita e o cinematógrafo como um dos meios que transformaram as dinâmicas na produção e na circulação dos

gostos e dos repertórios. Douglas e Isherwood (2004) implicitamente percebem no século XIX as bases de formação dos padrões do consumo tal como pensado na modernidade, o que pode ser comprovado pelos exemplos extraídos dos romances de Henry James ao justificarem sua empreitada intelectual no prefácio de *O mundo dos bens*.

Para traçarmos algumas linhas possíveis na apresentação de algumas fontes recolhidas no levantamento, escolhemos por dividir este artigo em duas partes. Na primeira, consideraremos as fontes que nos sirvam na discussão sobre gostos e repertórios a partir dos gêneros cinematográficos e das disputas comerciais entre os cinematógrafos, enquanto na segunda privilegiaremos as fontes que nos auxiliem a refletir sobre a (des) legitimação de hierarquias sociais. Evidentemente, não se trata de uma divisão estanque, mas apenas de um modo de tornar mais inteligível a nossa análise.

Antes de iniciarmos a exposição das fontes, precisamos enfatizar que quase a totalidade dos filmes brasileiros produzidos até 1908 são considerados atualmente desaparecidos. Ademais, a documentação sobre a atividade cinematográfica neste período é escassa (existem os arquivos da família Ferrez depositados no Arquivo Nacional e no Instituto Moreira Salles, ambos no Rio de Janeiro), o que torna ainda mais urgente a busca por dados em fontes secundárias (no nosso caso, os periódicos).

Entre lágrimas, medos e encantamentos: gêneros cinematográficos e disputas comerciais sob o ponto de vista do consumo

Em *Melodrama and Modernity*, Singer (2001) vale-se do argumento de que o melodrama – gênero menosprezado pelos críticos e historiadores do cinema ao longo de sua história – configura um modo de leitura reativo à realidade social por parte do espectador, ou seja, afirma-se como uma resposta a um mundo de posições cada vez mais instáveis advindo com a modernidade. Ainda, situa-o como o resultado da estratificação de classes na sociedade moderna, o que significa dizer que o baixo *status* cultural do melodrama é o resultado de um lugar de distinção que foi

paulatina e posteriormente construído (ao longo de uma história das ideias cinematográficas no século XX) marcando sua posição contrária a este gênero. A isto, contrasta que o melodrama caminhou *pari passu* com a experiência moderna, a ponto de a cisão entre os dois ser muito prejudicial a uma história cultural que pretende dar conta dos usos e das práticas de representação em torno da experiência social que envolve o consumo cinematográfico.

É necessário considerar que esta reflexão pode ser expandida a todos os modos de excesso (BROOKS, 1995) que circulam pela cultura de massa: não apenas as lágrimas, mas o riso, o erótico e o horror também se encontram neste mesmo movimento de tensão entre serem modos de leitura muito presentes na modernidade e, simultaneamente, serem conformados dentro de uma lógica de contenção do domínio do popular. Singer (2000) o explicita no caso do melodrama, assim como Carroll (1999), Bakhtin (2008) e Williams (2008) o fazem em relação ao horror, ao riso e à pornografia, respectivamente.

Vejamos o exemplo da fita *A greve* que, de acordo com o jornal *O Cinematographo*, foi exibida na sessão de 2/12/1905 no Theatro São Pedro. Antes de passarmos à descrição, é importante mencionar que jornais impressos com a programação e com a compilação de artigos publicados na imprensa e de outros elogiosos às inovações tecnológicas foram estratégias comerciais criada à época com o intuito de conquistar o consumidor/espectador, uma vez que eram distribuídos gratuitamente aos frequentadores do dia em um determinado cinematógrafo, sendo esta fonte um registro desta estratégia.

Dividida em cinco partes, narra o malogro de uma greve operária e o assassinato do dono de uma fábrica por uma mulher cujo marido havia sido morto em virtude da repressão policial: “Drama social de actualidade em 5 quadros (coloridos). Recusa 1ª. Arbitragem. A scena se passa no escriptorio do director, os delegados introduzidos perto do patrão, o submettem as reivindicações de seus collegas. Porém, apesar das sollicitações de seu filho, o patrão, um orgulhoso, recusa de os escutar”.²

2 *O Cinematographo*, Rio de Janeiro, 2 dez. 1905, p. 3.

Mesmo classificada pelo redator do anúncio como um “drama social”, possui os componentes caros ao melodrama. A ação é descrita a partir de um *pathos in crescendo*, no qual se apresenta os polos do conflito: operários que reivindicam melhores salários *versus* patrão intransigente. Este *pathos* é ampliado com a repressão e o efeito das mortes dos operários sobre uma mulher que, por vingança (motor da ação melodramática por excelência), mata o patrão. E a emoção consagra-se no seu julgamento:

4 “Absolvida”. Ao banco dos acusados, a mulher implora a clemência do tribunal em nome de seus pequeninos que vão ficar sem sustento. O filho do patrão, apesar da sua dor e reconhecendo as injustiças de seu pae, vem a barra pedir palavras, generosamente intercede em favor da desgraçada, para fazer devolvê-la a seus filhos. Os juízes commovidos absolvem. 5. “O Futuro”. Diante do altar da Paz. O Trabalho personificado pelo obreiro, e o capital personificado pelo homem rico, reúnem as forças para assegurar todo o bem estar a prosperidade no futuro. A justiça aparece e preside a sua união leal.³

À saída racional oferecida pela lei, o drama oferece o *pathos* do julgamento e das circunstâncias agravantes, inclusive projetando nos seus filhos as possíveis consequências do seu ato extremo (outro expediente melodramático). O tom moralista da pedagogia presente no melodrama é finalmente explicitado pelo desenlace da ação e pela metonímia entre “obreiro” e “trabalho”, de um lado, e “capital” e “homem rico”, de outro, oferecendo ao espectador uma visão conservadora e legitimadora da ordem capitalista e patriarcal. Aliás, apela para a figura do “pai” como mediador de conflitos, fundamental para a manutenção de uma ordem masculina.

Tal apelo também se faz presente na fita *A Escrava Branca*, melodrama com ambientação histórica, cujo sucesso pode ser medido pelo tempo em cartaz (três meses, algo incomum para filmes deste período), pelo número de cinematógrafos que a exibiram (foram contabilizados quatro) e pelo espaço ao seu argumento na versão integral, publicado na coluna Palcos e Salões do *Jornal do Brasil*. Isto ocorria raramente, uma

3 Idem.

vez que esta coluna prestava-se a publicar um resumo da programação dos cinematógrafos e do mundo dos espetáculos (teatrais, musicais etc.) do Rio de Janeiro. Tendo em vista a relevância desta fonte, optamos por reproduzi-la integralmente:

O Cinematographo Ouvidor deve exhibir hoje “A Escrava Branca”, uma linda film d’arte norte-americana, dos fabricantes Mustocope, Biograph&Co.

O argumento é assim descripto no programma: “nerada, uma bella rapariga romana, era muito requisitada por diversos adoradores, entre os quaes estava Delecio, um riquíssimo patricio.

Ella rejeitava os presentes e recusava as propostas do nobre, aceitando a corte de um honesto e pobre Alasko, com quem se casou.

Alguns annos mais tarde, Alasko acha-se na mais completa miseria e com um filho gravemente enfermo. O esculptor procura inutilmente vender suas estátuas e, fraco de fome, cahe sobre um sofá.

A corajosa Nerada, em completa miseria, considera que seu sangue é insufficiente para produzir o alimento para a criança e, desesperada, resolve fazer o sacrificio de ir ao mercado de escravos e vender-se porque as vidas de seu marido e seu filho podiam ser salvas com o produto desta venda.

Durante muitos anos Delecio soffreu muito, porque amava honestamente a jovem Nerada e desde o tempo da repulsa amorosa, ele se mostrava abatido e aborrecido.

A comitiva de seus escravos parecia ridicularizal-o por isso.

Seu secretario teve a idéia de o seguir ao mercado, com a esperança de obter uma nova phase que o pudesse interessar.

Entrando no mercado de escravos, Nerada era posta a leilão e certo que a obtinha, Nerada seria vendida ao secretario e levada para o palácio de seu amo, quando Alasko soube da acção de sua esposa.

Porém era tarde. Ela havia sido entregue a outro por compra, de modo que elle voltou com o coração despedaçado para o seu atelier, onde recebeu outro profundo golpe: a morte de seu filho.

Ajudado por um amigo e visinho, elle conduziu o fardo cheio de flores, afim de o enterrar.

Quando Nerada foi à presença de seu amo, o contentamento foi mútuo. Delecio estava inclinado à indiferença, porém quando ele soube do desesperado despreendimento do coração da jovem rapariga, julgou que era

um facto maravilhoso, um voluntário sacrifício de amor, com o qual a moça branca de pureza imaculada e resolveu faze-la voltar para junto dos seus queridos entes.

O pezar tinha perturbado a razão do jovem escultor, porém o aparecimento de Nerada rompeu o véo escuro que o opprimia e a razão apareceu brilhante.⁴

Em primeiro lugar, devemos salientar que a descrição de todas as personagens vale-se de características que remetem a uma imaginação melodramática (BROOKS, 1995): a ausência de ambiguidade nas suas personalidades e nas suas ações, o que é comprovado por trechos como “Nerada (...) rejeitava os presentes e recusava as propostas do nobre [adorador]”; “honesto e pobre Alasko” e “Delecio estava inclinado à indiferença, porém quando ele soube do desesperado despreendimento, (...) resolveu faze-la voltar para junto dos seus queridos entes”. Aliada a isto, há as ideias do sacrifício (de Nerada, que procura ser vendida como escrava para salvar a família; de Delecio, com seu sacrifício amoroso; e de Alasko, que testemunha a morte do filho) e do risco à família, unidade dramática básica do melodrama. As inversões e os acasos que interferem positiva ou negativamente na ação dos personagens – a degradação econômica de Alasko, a venda de Nerada ao senhor que havia sido por ela rejeitado, a morte do filho – configuram elementos narrativos melodramáticos que dialogam com a instabilidade de posições na sociedade moderna (SINGER, 2001). E, por fim, a ordem patriarcal sai reafirmada e, mais uma vez, o pai/senhor é apresentado como o detentor do poder e o mediador das situações negativas que pairam sobre as personagens, como pode ser visto no penúltimo parágrafo da fonte já citada.

Por ser deslizante, esta imaginação melodramática, vista por Brooks como uma forma de organização psíquica da experiência do espectador (1995, p. viii-ix), migrará para a percepção em torno de eventos socialmente tidos como relevantes. E a significação em torno destes eventos

⁴ Palcos e Salões. *Jornal do Brasil*, 21 set. 1909, p. 12. Aqui, aproveitamos para destacar o fato de que se trata de uma produção norte-americana anterior a 1912, quando Viany (1959) e Araujo (1985) detectaram o fim da “Bela Época do cinema brasileiro” e o domínio das produções daquele país no mercado interno brasileiro.

passa a ser disputada na arena pública e a produzir aproximações, afastamentos e até mesmo repulsas por parte do espectador-consumidor.

Um exemplo pôde ser conferido em setembro de 1909, quando houve uma manifestação estudantil na Faculdade de Medicina no Rio de Janeiro. Percebida pelo governo como uma potencial rebelião, este reagiu violentamente e enviou tropas policiais, que entraram em conflito com os estudantes, matando cinco ao final. Às manchetes estampadas nas capas dos jornais e à forte comoção gerada por este evento, cujo cortejo dos estudantes foi prontamente acompanhado pelo público e seguido por um fervoroso debate nos editoriais sobre a postura do governo (em geral, criticando-a), superpôs-se a realização da fita *Os Funeraes dos acadêmicos*, que começou a ser exibida no Cinematógrafo Paris no dia seguinte ao cortejo.

Extraordinário Acontecimento!

A empreza do Cinema Paris, executando o seu programma, que é offerer ao publico, além das mais palpitantes novidades da Europa, todos os grandes acontecimentos que se relacionam com a vida e o progresso do Brasil, mandou tirar pelo Sr. Júlio Ferrez, todo o cortejo dos FUNERAES DOS ACADEMICOS hontem realizado nesta capital. Exclusivamente feita para o Cinema Paris, mostra-nos esta fita toda a importância do fúnebre cortejo que acompanhou os desditosos acadêmicos até necrópole de S. J. Batista (...)

Segunda Parte

OS FUNERAES DOS ACADEMICOS – Fita do natural reproduzindo fielmente o imponente cortejo fúnebre que acompanhou as desditosas vítimas dos acontecimentos de 22 do corrente. 1o. O SAHIMENTO DA FACULDADE DE MEDICINA; 2o. O discurso do acadêmico Sr. Armando Frazão; 3o. O desfilar do cortejo; 4o. O movimento popular em frente ao Passeio Público; 5o. A passagem do cortejo pelo jardim da Glória; 6o. O retrato das victimas.⁵

Resulta claro que a fita foi realizada por encomenda (“mandou tirar pelo Sr. Júlio Ferrez”), o que é um indício de uma demanda criada pelo

⁵ Jornal do Brasil, 23 set. 1909, p. 16.

consumo de fatos que causaram algum impacto social. Esta demanda também pode ser inferida do desejo de quem encomendou a fita, tal como anunciado pelo redator, de filmar “todos os grandes acontecimentos que se relacionam com a vida e o progresso do Brasil”. Por sua vez, o destaque concedido ao nome do cinegrafista reporta-se a uma estratégia de distinção no âmbito comercial, visto que a família Ferrez já era publicamente reconhecida à época no ramo da fotografia e como distribuidora de fitas cinematográficas da Pathé, o que aumentava o capital simbólico da fita (e do cinematógrafo que a exibisse, afinal foi “exclusivamente feita para o Cinema Paris”).

Embora tenha sido enquadrada no gênero “natural”, alguns recursos melodramáticos estão mostrados na narrativa: “Fita do natural reproduzindo fielmente o imponente cortejo fúnebre que acompanhou as desditosas vítimas dos acontecimentos de 22 do corrente”. Referindo-se aos estudantes como “desditosas vítimas”, situou-os na posição do “bem” atingido material e moralmente por um “mal” (implicitamente, a repressão do governo). Este bem seria legitimado na cena pública pelo “movimento popular em frente ao Passeio Público” que acompanhou o cortejo e reforçado pela exposição das fotos das vítimas, uma forma de produzir identificação e solidariedade (de classe e, poderíamos pensar também, de gênero, uma vez que o público feminino era assíduo e haveria uma projeção dos estudantes mortos no lugar dos filhos ou irmãs destas espectadoras).

Em outra fonte, o melodrama como mecanismo narrativo de produzir identificação e projeção nos/as espectadores/as é ainda mais evidenciado. Trata-se de uma reportagem da *Revista Moderna: magazine quinzenal ilustrado*, publicação que circulou no Rio de Janeiro entre 1897 e 1898 e que tinha como público-alvo as mulheres da elite carioca, afirmando-se como uma revista que se dirigia à mulher que pretendia tornar-se moderna. Nesta reportagem, foram veiculadas várias fotos do incêndio de uma lona improvisada em Paris provocado pela explosão de uma lanterna de um projetor cinematográfico e das vítimas (em sua grande maioria, mulheres) ao redor da página, além da seguinte descrição:

No dia 4 de maio ardeu em Pariz um barracão de madeira em que as damas da aristocracia francesa e cosmopolita faziam uma feira em benefício de obras religiosas e de caridade e no incêndio morreram 146 pessoas (...)

O incêndio, devido à explosão de uma lanterna de cinematographo, que comunicou o fogo às cortinas da tenda durou apenas um quarto de hora.⁶

A identificação é ampliada pelas fotos das mulheres vítimas do incêndio e da descrição do seu pertencimento de classe (“damas da aristocracia francesa cosmopolita”), de sua ação anterior (“faziam uma feira em benefício de obras religiosas e de caridade”) e pela ênfase na dimensão e no aspecto repentino da catástrofe (“no incêndio morreram 146 pessoas” e a sua duração de “apenas um quarto de hora”). Vemos, assim, que o melodrama, depois de sublinhar a instabilidade das posições na vida moderna, também enfatiza os perigos a que os sujeitos eram submetidos. A isto, responde com um apelo ao sensacional como forma de comunicação com um público ávido por referências que o auxiliem na leitura deste mundo social tornado instável pela modernidade.

Estratégias de legitimação e desautorização de hierarquias sociais no consumo cinematográfico

Ao abordar o impacto da tecnologia do cinematógrafo nas práticas literárias da *Belle Époque*, Flora Sussekind (2006) debruçou-se, dentre outros, na disputa por gostos e repertórios que os literatos desta época esforçaram-se em legitimar ou contestar. A autora explorou as conexões entre o campo literário, que vinha então conquistando legitimidade ao longo do século XIX no Brasil, a presença dos registros visuais (as fitas cinematográficas, os panoramas) e a imprensa, na qual muitos destes literatos escreveram e se engajaram em lutas políticas e sociais.

Extravasando o âmbito da pesquisa de Sussekind, algumas fontes apontam que a tensão no consumo de determinados repertórios e, por conseguinte, na produção de sentido dele advinda, não era restrita ao campo literário. Suspeitamos que a estruturação dos gostos, em uma

⁶ O Incêndio do Bazar da Caridade. *Revista Moderna*, Rio de Janeiro, p. 8, 15 maio 1897.

escala maior, também foi afetada pela presença do cinematógrafo no espaço urbano. A Revista Moderna (já apresentada aqui) publicou uma pequena crônica comparando as formas de produção imagética pré e pós-cinematógrafo:

A História contemporânea tem de ser feita com instantaneos, como o retrato moderno tem de ser composto por uma série de Kodacks. (...)

Quando Velásquez reproduzia na tela as expressivas physionomias dos príncipes da Casa de Austria, e, mais tarde, Machado de Castro fundia no bronze a pomposa e magnificente figura de El-Rei D. José, que ha cento e tantos annos garbosamente bifurca o seu monumental cavallo de Alter, pintores e esculptores, com socego e talento, com descanso e com aquelle sexto sentido que fecunda o cerebro e serve de poderosa objectiva, desenhavam ou coloriam os retratos dos seus modelos nas nobres e convencionaes posições em que a historia os ha de fixar(...)

Hoje a historia é escripta pelos reporters, em retalhos de papel, nas ante-camaras dos Paços e das Secretarias, nos corredores dos parlamentos, nas escadas dos terceiros andares, nas salas dos tribunaes, nas platéas e camarins dos theatros... (...)

A arte na maneira moderna soffre bastante. Por isso o público hoje ao mesmo tempo exige o quadro historico no museo e a estatua equestre na bella praça pombalina, e reclama as noticias rapidas, elucidativas, minuciosas, os animatographos que lhes mostrem o personagem na intimidade de sua vida e surpreendido na série das expressões e movimentos (...).⁷

O autor salienta uma oposição entre as duas formas de produção imagética, de modo a concluir que houve um rebaixamento no *status* da imagem com o advento do cinematógrafo. À relação contemplativa das imagens a partir de obras como as de Velásquez e Machado de Castro, cara a uma cultura erudita, contrapõe a rápida fruição nos “animatographos” e a necessidade quase instantânea de produzir narrativas que referendem determinadas interpretações sobre o mundo contemporâneo, concluindo que “a arte na maneira moderna *soffre* bastante” [grifo nosso].

⁷ Revista Moderna, Rio de Janeiro, p. 412-413, 15 jan. 1898.

Sob outra ótica, mais positiva, o redator da coluna Palcos e Salões do *Jornal do Brasil* de 1/12/1909 inicia sua crônica narrando a presença na entrada dos cinematógrafos das “famílias de operários disputando a entrada, correndo a comprar, por 500 réis, alguns minutos de divertimento e de sonho” para, em seguida, dizer que assistiu à adaptação cinematográfica do romance *Ressurreição* (de Leon Tolstoi) e ponderar: “há muita gente que não leu o romance. Não quis, não pode, não sabe ler. Que vá ao Odeon, ao Paris, ao Pathé. E há de vibrar no intenso desespero dessa desolada katioucha e há de bemdizer a obra evangelizadora e poderosa do illustre escriptor russo”. Em um trecho tão curto, explicita tanto a disputa por gostos já que o romance era então uma forma literária bastante valorizada e Tolstoi um autor de prestígio internacional – quanto as tensões entre as práticas da escrita e da imagem, inclusive valorizando esta última. Se retivermos a informação de que o público é descrito como “famílias de operários” pelo narrador, é preciso então admitir que há o acionamento de um lugar de classe nessa luta pelos gostos. Complementa este exemplo com outros retirados de uma cultura letrada cara ao século XIX, enfatizando a ligação destes com o momento contemporâneo: “No Parisiense e no Ideal ver-se-á o retrato de um grande poeta italiano. (...) É Tasso um dos mais illustres do século XVI, o genio immortal de Sorrento. “O avarento” é uma fita da fábrica Biograph. Será inspirada na comédia de Molière? Ou em Plauto? Ou na vida contemporânea?”.

Para além dos gostos e dos repertórios, a presença dos cinematógrafos na cena urbana ainda muito recente criou outros tipos de tensão, referentes ao próprio ritual de ir ao cinema, que estava sendo formado. No periódico *Brazil Moderno*, que foi veiculado entre 1914 e 1920, Pedro Silva narra as desventuras de um casal em sua primeira ida ao cinematógrafo. Fazendo um trocadilho com a palavra “simples”, nomeia o casal de Seu Simplicio e Dona Simpliciana. Logo depois, passa a descrever as atitudes do casal pautadas por certo exagero visual e gestual e pelo espanto diante daquele novo universo:

Compraram as suas respectivas entradas, e, para mais brilho, de primeira classe.

Foram para a sala de espera, ali sentados conversavam, como gente grande e iam admirando as pinturas que guarneciam as paredes; as pessoas que entravam, os vestidos das senhoritas, o olhar alegre das senhoras e a "pose" empolgante dos cavalheiros.

Finda-se a primeira secção.

Os espectadores levantaram-se, o casal Simplicio fez o mesmo, e acompanhou aquella aluvião de gente ao salão de exhibição, logo á entrada, um gaiato qualquer, (porque D. Simpliciana era gorda e tinha todos os caracteres de roceira) deu-lhe tamanho apertão, que ella estrillou e o Sr. Simplicio foi obrigado á reagir; mas, o gaiato desapareceu.

Após esta entrada na sala de exhibição e já tendo caracterizado a falta de familiaridade com aquele universo, a inaptidão do casal em adaptar-se à situação e seu *status* de classe (ao chamar Dona Simpliciana de "roceira"), Silva acentua o ridículo de suas ações ao narrar um imbróglgio ocorrido durante a projeção: ao confundir o "gaiato" que havia incomodado Dona Simpliciana com o personagem da fita, um ladrão que amordaça uma criança para poder roubar uma casa, o casal interrompe abruptamente a sessão e inicia uma confusão cujo fim será a ida a delegacia. No seu desenrolar,

o Sr. Simplicio não se contém e, indignado, levanta-se atirando a cadeira ao panno, fazendo um grande rombo! Não contente com o desacato, salta pela abertura e vae até o palco apitando furiosamente! Sua consorte, D. Simpliciana, por sua vez, pedia socorro, gritando e desconjurando o procedimento do bandido, enquanto os demais assistentes, julgando tratar-se de um grande conflicto, procuram a porta mais proxima e as senhoras cahem com ataques. (...)

Entra a policia. O delegado, moço cortez, perguntou ao Sr. Simplicio, se acaso vendo o bandido, reconheceria-o. Vociferou D. Simpliciana:

Conheço-o, sim, senhor, foi o mesmo que quiz amordaçar-me quando eu e meu marido entravamos para o salão de exhibição!

- É verdade, sim senhor, o que ella diz, disse o Sr. Simplicio, numa attitude aggressiva e assim acabou-se a fita, e o ingenuo e simples Sr. Simplicio, e sua simploria cara metade, foram levados ao 4º districto policial.⁸

A indissociação entre o conteúdo representado na fita e ação testemunhada pelo casal, em suma, encerra de forma cômica a sua inadequação em fruir esta invenção da modernidade, não sem antes reforçar o *status* de classe (inferior) já trazido à narração por Silva.

Esse lugar de classe também aparece de modo mais claro na própria dimensão econômica do ato de ir ao cinema. Por ser uma diversão cuja oscilação de preço era considerável (e, ainda, havia a inflação, que cerceava o poder de compra das classes mais baixas), em determinados momentos a ida aos cinematógrafos poderia sair bem “salgada” aos bolsos de muitas famílias. Este drama foi condensado em uma crônica publicada no jornal *Il Bersagliere*, cujo dono era Pascoal Segreto e o redator-chefe era seu irmão Gaetano. Distribuído no mínimo duas vezes por semana, este jornal circulou pela comunidade de imigrantes italianos no Rio de Janeiro entre 1891 e meados da década de 1910 (a Biblioteca Nacional possui as edições até 1914) e era editado em italiano com alguns trechos em português, mas normalmente não era bilíngue.

Na coluna *Le Chiacchiere di Nasonelli* (As Fofocas de Nasonelli, pseudônimo de Nalate Belli) de 23.11.1907, intitulada *Le gioie del Cinematografo* (As Alegrias do cinematógrafo), o autor narra a saga de um conhecido português, Sr. José Campos, que morava no bairro do Catumbi (região central do Rio) e, em um gesto de generosidade, resolve levar toda a família ao cinematógrafo pela primeira vez (a maioria nunca havia ido), ao que reagiu: “Ao cinematógrafo! Gritou em uma voz uníssona a tribo entusiasmada tirando o nariz das xícaras de café com leite”.⁹

Porém, já havia calculado exatamente os custos: fariam o trajeto até o cinematógrafo a pé (para economizar o valor das passagens de bonde). Além disso, três dos seus oito filhos, por terem menos de dez anos, entrariam de graça. Durante a semana, os comentários giraram em torno

⁸ SILVA, Pedro. Sem título. *Brazil Moderno*. Rio de Janeiro, p. 2, 19 abr. 1915.

⁹ Tradução do italiano feita pelo autor.

da expectativa de ir ao cinema, o que é ilustrado pelo diálogo das filhas mais velhas:

“Oh, se fosse rica, iria visitar todas as noites todos os trinta e quatro cinematógrafos do Rio, que são uma belíssima invenção. Gosto tanto do Pathé Quanto do Merveille. Titia foi àquele Lumière e viu a paixão de nosso senhor Jesus Cristo e a descoberta da América que a fez chorar, depois se assustou quando saíram os ladrões, e disse que o que mais a agradou foram as procissões do Divino Espírito”

“Titia é uma estúpida”

“Porque é velha. Só moças jovens como nós deveriam ir ao cinematógrafo. Na outra vez, quando apagaram as luzes, um belo moço de fraque me beliscou duas vezes e me tocou aqui”

“Ai, que sortuda!”¹⁰

Através da fala das jovens, vê-se a desautorização de um repertório histórico e religioso, ao mesmo tempo em que marcam geracionalmente o seu consumo. Como ápice, as expectativas esvaem-se diante do malogro que se revela o dia tão aguardado. A família do Sr. Campos ficou entre meio dia e meia noite entrando em diferentes cinematógrafos e teatros e assistiu, segundo a descrição exagerada de Nasonelli, a uma centena de “vistas cinematográficas”, diante do lamento de Dona Umbelina (esposa do Sr. Campos) que, faminta (uma das economias da família havia sido na comida), olhava com horror o desperdício de dinheiro com a diversão. Esta personagem condensa um *ethos* de classe que vê no lazer (representado pelo cinematógrafo) um desperdício de recursos percebidos como essenciais para a realização de outras atividades fundamentais (comer). Enfim, Nasonelli narra o trágico destino da família: “No dia seguinte, a casa do senhor José na rua Piraju virou um asilo de cegos. Há pouco, venho saber que o senhor José enforcou-se. Não restava coisa melhor a fazer”¹¹. Eis a conclusão conservadora de que o contato do cinematógrafo com as classes mais baixas poderia

¹⁰ Tradução do italiano feita pelo autor.

¹¹ Tradução do italiano feita pelo autor.

alimentar falsas esperanças e, portanto, ser fatal à sobrevivência física e intelectual das mesmas.

Considerações finais

Por meio da análise das fontes apresentadas, podemos concluir que a experiência do consumo cinematográfico foi fundamental para reelaborar algumas práticas sociais e discursivas. Ao considerarmos o consumo como categoria central na interpretação destas fontes, percebemos como algumas estratégias comerciais e narrativas foram ressignificadas no contato com o público carioca na virada dos séculos XIX e XX.

Na primeira parte, assumimos como ponto inicial os gêneros cinematográficos – no caso em questão, o melodrama – para tentarmos dar conta de uma série de experiências, nas quais os espectadores-consumidores os utilizaram na sua produção de sentido a respeito do mundo social. E complementamos com a avaliação de como uma leitura melodramática pôde perpassar outros gêneros e formatos – o filme “natural” e a reportagem, nos exemplos abordados.

Por sua vez, na segunda parte, escolhemos como eixo as diversas disputas que pautaram a construção de hierarquias sociais em relação ao consumo cinematográfico. Em continuidade com a primeira parte, mostramos a disputa por gostos e repertórios (que ultrapassava a questão dos gêneros cinematográficos) para, na sequência, evidenciar as tensões em torno de um ritual que então se constituía em paralelo ao desenvolvimento do espaço urbano – ir ao cinema.

Finalmente, reconhecemos que o nosso objetivo de selecionar fontes bastante heterogêneas – em termos de conteúdo e de material (os jornais e revistas dos quais as extraímos eram dirigidos a públicos diferentes quantitativa e qualitativamente) – foi fruto da lógica do levantamento, sendo que a coerência mínima entre elas foi explorada apenas de um modo panorâmico. Não pretendemos, de modo algum, esgotar as possibilidades interpretativas das mesmas, mas apenas apontar alguns percursos em princípio não tão claros no campo da historiografia da atividade cinematográfica no Brasil.

Referências

- ARAÚJO, V. P. *A Bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: UnB, 2008.
- BERNARDET, J. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.
- BROOKS, P. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the mode of excess*. Londres: Yale University Press, 1995.
- CARROLL, N. *A Filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Papirus, 1999.
- CHARTIER, R. *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- DOUGLAS, M.; ISHERWOOD, B. *O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.
- GINZBURG, C. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- _____. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- LAPERA, P. V. A.; SOUZA, B. T. Cinematógrafo e espetáculos de massa através do acervo da Biblioteca Nacional: algumas notas metodológicas. In: BRAGA, J. L.; LOPES, M. I. V.; MARTINO, L. C. (Orgs.). *Pesquisa empírica em Comunicação*. São Paulo: Paulus, 2010.
- SINGER, B. *Melodrama and modernity*. Nova York: Columbia University Press, 2001.
- SÜSSEKIND, F. *Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.
- WILLIAMS, L. *Screening Sex*. Nova York: John Hope Franklin Center Books, 2008.

Data de submissão: 07/09/2014

Data de aceite: 29/04/2015