

Fragmentos da cidade cartão-postal:

*o Rio de Janeiro no cinema documentário e ficcional dos anos
1900-1930¹*

Danielle Crepaldi Carvalho²

¹ *Porção considerável deste artigo foi redigida durante a temporada que passei na Universidade Paris III – Sorbonne Nouvelle (período no qual usufruí de bolsa de Doutorado-Sanduiche da CAPES). Agradeço ao professor Michel Marie, orientador em terras estrangeiras, pelo acompanhamento da pesquisa em Paris, bem como a leitura e os apontamentos tecidos ao texto; e à orientadora Miriam Gárate (IEL/UNICAMP), por indicações bibliográficas e cinematográficas, e pelo fomento do debate acerca delas.*

² *Doutoranda na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), onde conclui tese que investiga a relação que os cronistas brasileiros de 1894 a 1922 estabeleceram com o cinema. Coorganizadora de edições anotadas de uma seleta de contos de João do Rio e do conjunto dos contos de Antonio de Alcântara Machado. Tem publicados artigos que tocam a interface literatura/cinema, seus dois campos de interesse (A poesia da cidade moderna: uma leitura de “Rien que les Heures” (1926), de Alberto Cavalcanti; As mulheres fatais de Alla Nazimova e Greta Garbo, representação e realidade na recepção crítica brasileira de duas películas). É editora do blog Filmes, filmes, filmes! (<<http://ofilmequeviontem.blogspot.com.br/>>).*

e-mail: megchristie@gmail.com

Resumo

Este artigo busca investigar o papel que desempenhou o cinema dos primeiros tempos na construção de um imaginário de um Rio de Janeiro cosmopolita, alinhado às nações da Europa que lhe serviam de modelo, ao mesmo tempo em que se destacava delas por suas vicejantes belezas naturais. Os objetos de estudo serão alguns filmes de ficção e documentários produzidos na cidade entre os anos de 1900-1930, bem como crônicas publicadas por escritores brasileiros em jornais e revistas do período. A análise estabelecerá como contraponto a imagem da cidade que é esculpida na fotografia de Augusto Malta e especialmente na produção cronística de João do Rio dos anos de 1900. O percurso pelo *corpus* desembocará no filme de Hollywood *Flying Down to Rio* (*Voando para o Rio*, 1933), ratificador do imaginário estabelecido pelos filmes nacionais analisados.

Palavras-chave: João do Rio; crônica; literatura brasileira; documentário silencioso.

Abstract

This article aims to investigate the role played by the movies produced in the first three decades of the 20th century in the construction of an imaginary of a Rio de Janeiro as cosmopolitan as the European cities, which have influenced the design of its streets and its way of life. Fictional movies and documentaries from the years 1900 to 1930 will serve as objects of this present study, as well as short texts written by Brazilian writers from newspapers and magazines published in Rio de Janeiro during this period of time. The analysis will establish as a counterpoint to the way the image of the city is sculptured in the photography of Augusto Malta and especially in the chronicles of João do Rio written in the years 1900. The study of the *corpus* will reach its end in *Hollywood's Flying Down to Rio* (1933), which subscribes to the imagination constructed along the first three decades of the century.

Keywords: João do Rio; chronicle; Brazilian literature; silent documentary.

Introdução: o Rio de Janeiro sonha Paris

Na entrada do século XX, o Rio de Janeiro, então capital do país, encarava pela frente o árduo desafio de se modernizar. A campanha pela transformação da cidade acanhada e pestilenta, em retrato de um Brasil próspero, estava no cerne das preocupações do governo republicano (ARAÚJO, 1993). No âmbito urbano, a administração da capital, encabeçada pelo prefeito Pereira Passos, encetou uma série de esforços de remodelação urbana no intuito de escoimar a cidade dos criadouros de doenças e de transformá-la arquitetonicamente. A área que mais sentiu os efeitos das reformas – intituladas “bota-abaixo”, o que sublinha a abrangência e intensidade da intervenção – foi a central: derrubaram-se cortiços e logradouros antigos; rasgaram-se largas avenidas e ruas de traçado regular no espaço onde antes havia vielas assimétricas. Os pobres que habitavam esses espaços foram expulsos para os subúrbios; subiram os morros. O restante da população, acostumada a palmilhar tais ruas e frequentar seus botequins, casas de pasto e divertimentos (teatros, boliches, museus), via-se obrigado a recorrer às memórias para fugir ao esboroamento do presente.

O cenário do Rio de Janeiro do “bota-abaixo” em muito se assemelhava àquela da cidade que ele tomara como modelo, antes de ela ser submetida às medidas incisivas do prefeito Georges Eugène Haussmann (1853-1870). A Paris dos traçados retilíneos, dos largos bulevares e dos amplos imóveis também fora uma cidade insalubre, recortada por ruelas úmidas e pouco arejadas – pelas quais se espalhavam construções, em sua grande maioria, sem água corrente –, e ameaçada por epidemias que constantemente grassavam a população (segundo Leonard Pitt, apenas as duas grandes epidemias de cólera de 1832 e 1849 fizeram quarenta mil vítimas). Os caminhos de ferro encurtaram a distância que separava Paris da *campagne*, multiplicando o número de habitantes da capital, o que levou a população a dobrar de tamanho na primeira metade do século XIX, ultrapassando a cifra de um milhão de pessoas (PITT, 2002).

Como seu modelo europeu, também o Rio de Janeiro desejava apagar de sua topografia o passado de acabrunhamento: as doenças engendradas especialmente

nos logradouros apinhados de gente, espalhados pela zona central da cidade, intensificadas pelo clima tropical, davam-lhe destaque ao redor do mundo, afastando de seu solo não só os visitantes como as companhias artísticas que viajavam a América do Sul em turnê – o falecimento da proeminente atriz portuguesa Georgina Pinto, em 1903, em decorrência da febre amarela, em nada cooperou para a propaganda positiva do Brasil no exterior. Data dos primeiros anos do século XX a introdução de medidas drásticas tanto no sentido material de sanear a cidade, eliminando-lhe os focos de doenças, como no simbólico: urgia fazer a capital do país refletir a imagem de sucesso da forma de governo instaurada em 1889 (ARAÚJO, 1993, p.26-27).

Como a Paris de meados do século XIX, o Rio de Janeiro vivia, no início do XX, um *boom* populacional, especialmente em virtude da imigração. Aponta Araújo que, em 1906, em torno de 20% dos cerca de 800 mil habitantes da capital eram imigrantes e 25%, deserdados. Outra porção significativa da massa cidadina era composta por gente que trabalhava em troca de alimentação e moradia. Uns e outros enfeixavam 50% da população. A capital federal era, portanto, composta por uma maioria de miseráveis, o que se fazia evidente pelos cortiços insalubres que abrigavam muitos, espalhados pelo centro da cidade (Idem, p.31-32).

O esforço de remodelamento urbano da capital segue o modo planificador francês, como antes ocorrera, por exemplo, às cidades de Estocolmo, Viena e Buenos Aires, lembra Araújo. Expulsa do centro com a destruição de suas moradias, a população empobrecida foi obrigada a refugiar-se às margens da cidade, ela que fora simbolicamente posta às margens do governo republicano. À expulsão segue o “bota-abaixo”; e não demora até que os cronistas da cidade em mutação experimentem o mesmo dúbio sentimento que acometera os parisienses frente às medidas de Haussmann. Se os novos bulevares parisienses convidavam à *flânerie* escritores como Théophile Gautier e George Sand, outros, como Charles Garnier – o arquiteto da nova Ópera de Paris –, não muito tempo depois sublinhariam o tédio que os novos traçados límpidos emprestavam à velha cidade: *“Nous refusons que l’ennui domine notre saine et nouvelle ville. Nous voulons des*

*vues originales incompatibles avec l'excessif et l'odieux usage de la ligne droite.*³
(PITT, 2002, S/N). João do Rio (o pseudônimo mais conhecido do escritor Paulo Barreto) produzirá formulação semelhante no início de 1908 – dois anos após a inauguração, no Rio de Janeiro, da hausmanniana Avenida Central –, ao fitar a destruição de outro dos monumentos da velha cidade, a Praça do Mercado:

A mudança! Nada mais inquietante do que a mudança – porque leva a gente amarrada essa esperança, essa tortura vaga que é a saudade. Aquela mudança era, entretanto, maior do que todas, era uma operação da cirurgia urbana, era para modificar inteiramente o Rio de outrora, a mobilização do próprio estômago da cidade para outro local. Que nos resta mais do velho Rio antigo, tão curioso, tão característico? Uma cidade moderna é como todas as cidades modernas. O progresso, a higiene, o confortável nivelam almas, gostos, costumes, a civilização é a igualdade [...]. [...] todas as cidades modernas têm avenidas largas, *squares*, mercados, palácios de ferro, vidro e cerâmica. As cidades que não são civilizadas são exóticas, mas quão mais agradáveis. Não há avenidas, há outras coisas, e quem vinha ao Rio gozava o interesse de uma cidade diferente das outras e tão curiosa no seu feitiço, como é Toledo na sua maneira, como é o Porto, como o são algumas cidades da Itália, onde ainda não entrou o progresso, que estende logo um cais, destrói 20 ruas e solta sobre as ruínas um automóvel.

O Rio, cidade nova – a única talvez no mundo – cheia de tradições, foi-se dela 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. (JOÃO DO RIO, 2009, p.153-154).

O desconcerto dá o tom da visão que o cronista tem da cidade que o batiza. O excerto foi retirado de sua crônica publicada na *Gazeta de Notícias* no início de 1908 e, no ano seguinte, enfeixado no volume *Cinematógrafo*. Em suas palavras ecoam o desalento apresentado décadas antes por Garnier. O anseio de “civilização”, que apagava o pitoresco em prol de modismos tidos como

³ “Não aceitamos que o tédio domine a nossa sã e nova cidade. Queremos vistas originais incompatíveis com o excessivo e odioso uso da linha reta.” (minha tradução).

ilusoriamente superiores, eliminara da capital os traços que lhe davam o encanto da unicidade. Casas, logradouros, o traçado do mar; tudo cedia à irredutível picareta da municipalidade para dar lugar à cidade civilizada, reflexo de outras tantas cidades que haviam enfrentado o mesmo processo; e ao carioca civilizado, reflexo de tantos homens do redor do mundo disseminados pelo cinematógrafo.

O homem cinematográfico o qual, segundo João do Rio, o carioca buscava mimetizar, certamente não será aquele tomado pelo seu *Cinematógrafo* (1909). Este volume de crônicas dá continuidade ao esforço iniciado pelo cronista-*flâneur* desde os primeiros anos de seu ofício de jornalista, de registrar a cidade que a pátina de civilização buscava encobrir. Esforço que antes empreendera 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, de mendigos, de vendedores de ratos, de presos poetas, de tatuadores de beira do cais. Gente que o anseio municipal de “civilização” empurrava para longe dos olhos da cidade modernizada à moda europeia.

Neste período, que corresponde à primeira década do século XX, a crônica é transformada em espaço de destaque para se construir a memória do passado e esboçar os caminhos do futuro. Gênero híbrido que é, a acomodar o fato – a matéria dura do jornal – à ficção, apresenta-se, segundo Raúl Antelo, como uma das alegorias da modernidade. Composta ao correr dos eventos, para o número que ganharia as ruas no dia seguinte, prefere o confronto direto com os sujeitos que busca retratar à torre de marfim da “arte pura”. Até porque, como bem aponta a citação de Antelo de certa passagem de João do Rio, “não estamos propriamente em um momento de arte pura”. (JOÃO DO RIO, apud. ANTELO, 2011, p.13). A dobra do século XIX para o XX sublinha, no contexto nacional, algo experimentado pelas nações europeias – por Paris, sobretudo, “capital do século XIX”, como afirma Benjamin – desde meados do XIX: técnica e arte entrelaçam-se. A recém-inventada fotografia funda um novo olhar ao objeto, ampliando a percepção que os sujeitos têm dele. O temário multiplica-se, e o retrato logo extrapolará sua função primeira de ilustrador da mensagem para se transformar na

mensagem em si. Multiplicadas, vendidas, as fotografias fundarão a observação do mundo enquanto imagem (BENJAMIN, 1985, p.33-35).

A capital brasileira de início dos anos de 1900, modernizada segundo as principais capitais europeias, aberta como passarela para a convivência no âmbito público, apresenta-se para João do Rio como espaço propício à *flânerie* – como Paris apresentara-se outrora aos seus artistas, conforme ressalta Benjamin⁴. As andanças ao sabor do vento, reexperimentadas pelos *flâneurs* brasileiros, unem-se, em João do Rio, 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 preciosos dos usos e costumes que a cidade moderna estava em vias de apagar. Mas o *flâneur* é sobretudo um artista, regido antes pela curiosidade que encerra o desconhecido que pela exagerada reverência ao tempo oriunda da sociedade capitalista.

Na *Alma encantadora das ruas*, e depois no *Cinematógrafo*, João do Rio transformará seus olhos em objetivas cinematográficas: “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.” (JOÃO DO RIO, 2009, p.4-5), dirá o cronista no prefácio do *Cinematógrafo*, burilando a formulação que já engendrara na conferência “A rua”, estampada primeiro nas páginas da *Gazeta de Notícias* (29 out. 1905) e em seguida na abertura de *A alma encantadora...*: “de tanto ver o que os outros quase não podem entrever, o *flâneur* reflete. As observações foram guardadas na placa sensível do cérebro; as frases, os ditos, as cenas vibram-lhe no cortical.” (JOÃO DO RIO, 2011, p.33). Olhos feitos de cinema, sintomáticos de uma sociedade cada vez mais representada por imagens difundidas primeiro por meio do papel, e depois, pela tela branca.

Os anos de publicação das obras supracitadas são também os da crescente penetração do cinematógrafo na sociedade. Salas de exibição multiplicam-se pela capital a partir de meados de 1907, acompanhando um fenômeno mundial tornado

⁴ Agradeço à Raquel Wandelli Loth, arguta interlocutora em debates sobre o tema. A referência de sua contribuição escrita acerca do assunto está apontada na bibliografia (cf. LOTH, 2012).

possível com a industrialização do processo de produção das fitas. Dentro em pouco, o carioca principiará a fitar sistematicamente o reflexo das cidades modernas do mundo e de seus habitantes. Não demorará a reproduzir seus gestos pelas ruas. Tampouco demorará a ser também ele tomado pelas lentes cinematográficas, personagem principal no vórtice da sociedade de consumo, tencionando não apenas possuir aquela cidade feita palco, mas também possuir-se a si mesmo, nela reproduzido (BENJAMIN, 1985, p.30-43). Seguindo-lhe de perto, captando e orientando seus passos naquele mundo novo, estava a crônica.

A crônica e o cinematógrafo: a construção literária, a (pretensa) objetividade do retrato e o espelhamento de uma cidade cartão-postal

No início de 1908, o cronista Figueiredo Pimentel, autor de uma influente série cronística no jornal carioca *Gazeta de Notícias* (“Binóculo”), propõe aos seus leitores o que denomina “*Matinéas/ Soirées da Moda nos Cinematógrafos*” (SOUZA, 2003). Tratariam-se de sessões especiais, respectivamente às terças e sextas, as quais tinham por alvo a elite que o lia (falamos de um país com cerca de 85% de analfabetos e um abismo a separar ricos e pobres), em especial o público feminino a ela pertencente. O programa compunha o que Pimentel chamava de “Calendário Elegante”, conjunto de afazeres que visavam a preencher o tempo livre daqueles que pouco faziam, o qual se compunha de desfiles de carros e transeuntes pela Avenida Beira-Mar, passeios à Rua do Ouvidor e pela praia de Botafogo e *soirées* no Palace-Theatre.

Cabe a Figueiredo Pimentel não só levar os elegantes ao cinema como mantê-los interessados pelo espetáculo cinematográfico. Para fazê-lo, o cronista não demora a perceber a atração que tinha o público pela imagem de si próprio, exibida na tela – algo a que os irmãos Lumière atentaram desde os princípios do *medium*, como nota Morin: “Lumière revela desde as primeiras sessões os prazeres da identificação e a necessidade do reconhecimento; aconselha os seus

operadores a filmar as pessoas na rua e chega ao ponto de lhes dizer que finjam estar a filmar para “as convidar a representarem” (MORIN, 1970, p.116). Assim, por meio de seus textos, o cronista ora anuncia aos leitores a próxima rotação de certa fita, ora incentiva as empresas cariocas a rodar fitas dos eventos por eles frequentados, ora intermedeia espectadores e donos de salas de exibição, ao, por exemplo, solicitar que estas reprimem a fita de certa regata ou de certo *football match*, atendendo ao pedido de um grupo de senhoras. Vejam-se exemplos:

Vários rowers escreveram-nos solicitando a nossa intervenção, para que os Cinematógrafos Pathé, Rio Branco e Cinema-Palace mandem tirar fitas nas próximas regatas do domingo. Transmitimos o pedido às respectivas empresas. É provável e quase certo que seja tomado em consideração. (PIMENTEL, 1908d, p.3)

Satisfazendo ao pedido de várias senhoras, feito por nosso intermédio, o Cinema-Palace exhibe hoje, em matinée, a fita da Batalha de Confetti. Cabe-nos agradecer a gentileza dos srs. Leal, Labanca & C., proprietários do importante e chic estabelecimento. (PIMENTEL, 1908c, p.3)

Os exibidores brasileiros perceberam desde cedo quão lucrativo seria estabelecerem aliança com os periódicos. Não muitos anos depois, esse percurso a princípio tateado – já que, naqueles anos de 1907-1908, o cinematógrafo apenas principiava a espalhar-se pelo mundo em projeção industrial – seria cabalmente discutido em volumes como *How to run a picture theatre: a handbook for proprietors, managers and exhibitors*, publicado em 1912 pela imprensa da Kinematograph & Lantern Weekly Limited de Londres, livro cuja argumentação sobre o valor dos “*local topical*” estabelece, com riqueza de detalhes, que antes de terem postas sobre si o rótulo de “arte”, as imagens refletidas na tela branca ganhavam a cidade como um gênero de mercadoria entre os outros.

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.*⁵ (HOW, 1912, p.121)

O guia desenvolve estratégias visando a usufruir-se plenamente da “*irresistible attraction the camera has for all sorts and conditions of people*” (Idem, p.122). 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 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.*”⁶ –, à posterior divulgação, pela imprensa e na porta do teatro, da data de sua exibição.

⁵ “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 se ver, 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)

⁶ “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)

Nas páginas do guia, o cinematógrafo aparece em toda a sua dimensão comercial. O cinema era produto por excelência daquele tempo marcado pela “reprodutibilidade técnica” sobre a qual fala Benjamin no clássico “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 1987, p.165-196). A produção custosa das fitas exigia um rápido retorno financeiro, daí a necessidade de sua divulgação e a escolha cuidadosa de seus objetos e do enquadramento. No que toca aos objetos, saltam-se aos olhos, na enumeração apresentada pelo guia, os eventos envolvendo, sobretudo, a sociedade abastada. A gênese popular do cinematógrafo, seu preço convidativo a mais esferas da população – quando comparado a divertimentos como o teatro – não necessariamente determinavam que suas camadas menos favorecidas lhe tivessem acesso.

No entanto, detemo-nos aqui numa publicação britânica. Como se esboça a questão em solo brasileiro? Embora, no Brasil, os preços dos ingressos (entre 500 e 1000 réis na primeira década do século XIX) abrissem as portas das salas de exibição às famílias até então desacostumadas a frequentar espaços como o teatro, é certo que a massa de miseráveis habitantes da capital não podia se dar ao luxo de ser seu público fiel. De que modo a assistência nacional determinou a temática apresentada na tela branca? As crônicas publicadas nas folhas cariocas do período nos oferecem pistas para que respondamos essa questão.

Desenvolvo uma pesquisa de doutorado cujo objetivo é investigar a relação que os cronistas brasileiros de fins do século XIX até princípios dos anos de 1920 estabeleceram com o cinema. Personagem fundamental para a construção de minha argumentação é Figueiredo Pimentel, que, julgo eu, teve papel importante no sentido de preparar um público não apenas espectador, mas também ator de cinematógrafo. Seu “Binóculo”, publicado diariamente na *Gazeta de Notícias* entre meados da década de 1900 e primeiros anos da década de 1910, apresentava um retrato edulcorado da elite carioca. Desfilam por esses textos senhores e – especialmente – senhoras vestidos à moda de Paris e repetindo usos e costumes parisienses. As lentes de aumento que dão nome à série cooperam para que o cronista prenda-se a detalhes à primeira vista insignificantes – a gola de certo vestido, a algibeira de certo casaco –, mas que, no entanto, asseguram à dama e ao cavalheiro que os ostentam o pertencimento à *haute-gomme* nascida como

“reflexo cinematográfico” das que habitavam outras “cidades modernas”, como bem aponta João do Rio.

Na cidade tropical desejosa de se tornar Paris, o cinematógrafo tem seus sentidos adensados. As tomadas de curtas durações e diferentes distanciamentos, que segundo o guia britânico serviriam para multiplicar o retorno financeiro dos donos das salas de exibição, no contexto brasileiro são imbuídas de um claro papel simbólico. Ao longo de suas crônicas, Figueiredo Pimentel pede que seus leitores se atenham a determinadas fitas rodadas na Europa, sublinhando que usos e costumes europeus nelas apresentados deveriam ser replicados no Brasil⁷. E, quando os habitantes da cidade passam a ser apreendidos pelas objetivas dos cinematógrafos, Pimentel não se furta a imbuir-se da função de “diretor”, indicando em detalhes como seu público deveria se portar em cena:

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, passeiem em toda a extensão do Bar. Só assim as fitas sairão esplêndidas. (PIMENTEL, 1908a, p.1)

Argumento que Figueiredo Pimentel toma o cinema como espaço por excelência de concretização do ideal de cosmopolitismo que ele defende em seus textos, ideal que fora igualmente proposto pelo governo republicano quando este impôs ao Rio de Janeiro o traçado das ruas e a arquitetura da Europa. Nas telas dos cinematógrafos, inseridas as fitas brasileiras em programas que contavam com fitas rodadas nos países europeus, estabelecia-se uma continuidade simbólica entre a Europa e o Brasil. A ilusão de cidade progressista era ainda uma vez

⁷ Eis o que o cronista diz sobre a Mi-Carême, festa parisiense que ele propunha ser realizada no Rio de Janeiro: “Fomos ver a Festa da Mi-Carême em Paris, no Cinematógrafo Rio Branco. É esta a festa que se projeta no Rio.” Cf. PIMENTEL, 1908b.

ressaltada porque, de acordo com o que se apreende pelas crônicas de Pimentel, eram cinematografadas apenas as ruas recém-reformadas, pelas quais circulavam homens e mulheres vestidos segundo a última moda de Paris. Somavam-se a elas as cenas tomadas no belo panorama natural da cidade, como, por exemplo, as regatas ocorridas na Baía de Guanabara. Os demais sítios – ou seja, grande parte da cidade – eram postos na penumbra, bem como a população pobre que os habitava. Na ilusão construída pelo cinema, o Rio elegante, mimese da Europa, parecia ser o único existente.

Foge ao escopo deste artigo a análise detalhada da série cronística de Figueiredo Pimentel. Meu objetivo, a partir de agora, é centrar-me em alguns exemplares da produção cinematográfica realizada no Brasil entre 1900-1930, no intuito de pensar como esse imaginário de Rio de Janeiro esboçado por Pimentel e pelas fitas rodadas no Rio de Janeiro nos primeiros anos do século XX repercutiu nos filmes posteriores. Como o *corpus* cinematográfico nem sempre pôde ser apreendido, uma vez que poucos filmes sobreviveram ao tempo, deterei-me, vez por outra, em discursos escritos que o narram.

*

O cinema dos primeiros tempos aparava as arestas do Rio de Janeiro, pintando-o como uma cidade bela e promissora. Num primeiro momento, a ilusão deleitante foi vendida aos próprios cariocas, desejosos de imagens organizadas do presente em que se apoiassem. Imagens que, nas décadas anteriores, a revista de ano se ocupava de suprir, como afirma Flora Süssekind em *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro* – competente estudo sobre a obra teatral de Arthur Azevedo. Süssekind argumenta que o gênero em questão funcionava como forjador de um ideal de nação moderna, que tinha o Rio de Janeiro como símbolo do Brasil e ideais europeus como alvo: “A Capital: encenação de um Brasil que se deseja moderno, de uma população que troca seu velho figurino por sapatos e paletós obrigatórios, [...]”, a “Capital que inventa um Brasil com fisionomia europeia é, ela mesma, uma invenção.” (SÜSSEKIND, 1986, p.15). Amparando-se nas convenções do gênero, repleto de movimento, de interlocutores e de mutações faustosas, a revista de ano encenava as intensas transformações políticas, sociais

e urbanísticas que a capital experimentava ou estava em vias de experimentar, entre os anos de 1870-1900.

Süssekind põe fecho à análise em 1907, ano em que Arthur Azevedo escreve sua última revista, a única a sair publicada apenas em folhetim. Naquele momento, os palcos não mais precisavam encenar as miragens de progresso sonhadas pelos escritores, uma vez que elas já estavam incrustadas materialmente no solo da capital, defende a ensaísta (Idem, p.155). Uma vez tendo se tornado acontecimentos, tais miragens ganhavam, então, o espaço do jornal, no qual poderiam realizar outra característica intrínseca ao gênero: “seu desejo de representar ‘tudo’ e ‘no calor da hora’, sua mímesis desesperada” (Idem, p.111). Não teria o cinematógrafo, pelo seu imediatismo – pergunto-me –, ocupado o papel outrora desempenhado pela revista de ano? Uma vez que já existia empiricamente a cidade ficcional criada em cena pelas revistas, não seria o cinematógrafo, pelo suposto realismo que repunha à ação, o *medium* por excelência para tomá-la? Não parece coincidência que o crepúsculo da revista de ano tenha ocorrido ao mesmo tempo em que as salas de exibição começaram a se espalhar pela capital, transformando o espectador num só tempo em público e ator da vivência no espaço da cidade moderna.

Cidade, como vimos, também transformada em ficção, por meio do processo de seleção empreendido pelos operadores das câmeras. Ficção, não muito tempo depois, reverberada aos quatro ventos. O Rio de Janeiro cinematografado torna-se logo uma cidade cartão-postal, vendida como uma extensão da Europa, da qual apenas se diferenciava pelos seus majestosos cenários naturais. Prova contundente é o filme de Musso que trata da visita da missão diplomática alemã à cidade, em 1913: Os enviados do Kaiser e os oficiais brasileiros são nele tomados enquanto visitam os pontos turísticos da cidade. Sucedem-se, então, imagens da estação de embarque para o topo do Pão de Açúcar, da Praia Vermelha, do alto do morro, do desembarque do grupo do bondinho que os levava o alto do Corcovado, e um plano geral que os toma nas amuradas do morro, descortinando-se à sua

frente a vista do Pão de Açúcar e da Baía de Guanabara (NORONHA, 1987, p.50-53)⁸.

Para exportação, almejava-se um cinema de propaganda. Ao menos é isso o que se depreende da nota abaixo, publicada pelo diário *A Noite* em agosto de 1918, denominada “As belezas e riquezas do Brasil, na tela dos cinemas”:

RIBEIRÃO PRETO (S. Paulo), 17 (Serviço especial da A NOITE) — Encontra-se nesta cidade o Sr. Mariano Costa, que está organizando um Cine-Álbum do Brasil. Prepara-se para tirar films dos lugares mais pitorescos, das fábricas e fazendas de café, fazendo figurar no seu álbum todos os municípios do Estado. Irá muito brevemente obter alguns films da cachoeira Maribondo, de Avanhandava e Itapura. A Imprensa local acolheu com aplausos esta propaganda, que irradiará pela América do Norte, Repúblicas sul-americanas e Europa, para onde esses films vão ser enviados. (S/N, *A Noite*, 1918, p.3).

Não há notícias deste filme, mas não é difícil encontrarmos semelhante intento duplicado numa porção de outros rodados na época. É o que se observa passando-se os olhos na coleção *Resgate do Cinema Silencioso Brasileiro*, lançada recentemente pela Cinemateca Brasileira. *Ouro Fino* (1926), *Um passeio à cidade de Theophilo Ottoni* (1929-1931) e *Cássia Jornal* (1926-1930) são apenas alguns exemplos desses *cineálbums* que serviam, como álbuns de fotografias, para eternizar o pitoresco dos objetos tomados como tema. O cunho fotográfico, já mencionado pelo anúncio, é explicitado por Jurandyr Noronha, segundo o qual inúmeros registros fotográficos de fotógrafos do período os tomam portando câmeras cinematográficas. O ofício de “retratistas” desliza, nestes casos, do âmbito da fotografia para o do cinema, os filmes assemelhando-se a retratos. Ou, porque não dizer, a reportagens jornalísticas ilustradas, já que parte delas era veiculada sob o rótulo também híbrido de “cinejornais”. *Cássia Jornal*, por exemplo, paga tributo num só tempo à lógica do jornal e do cinema: suas tomadas começam estáticas como as fotografias de um jornal; depois adquirem ligeiro movimento,

⁸ Jurandyr Noronha cita o filme (cuja cópia, segundo ele, encontra-se em ótimo estado de conservação) e apresenta alguns de seus fotogramas. No entanto, não lhe dá o nome e tampouco diz em que acervo o material está depositado.

continuando, no entanto, a respeitar a lógica da fotografia (as escadarias do hospital da cidade repletas de pessoas que posam para a filmagem); lógica rompida quando 1- o plano geral de uma cidade vista pelo olhar de um binóculo é sucedido pelo 2- plano aproximado da jovem que segura o binóculo em suas mãos e pelo 3- plano de conjunto de uma igreja – transformando-se os planos 1 e 3 em imagens subjetivas, claro uso da gramática já sistematizada do cinema.

Mas como estamos a falar de Rio de Janeiro, podemos tomar como exemplo outro título da coleção *Resgate...: Gymnasio Anglo-Brazileiro*⁹, fita que tem por tema a escola bilíngue incrustada numa chácara no morro do Vidigal. O filme abre com panorâmicas da mata que circunda o Morro Dois Irmãos, no Leblon, às quais se sucedem uma sequência de tomadas da estrada de terra Leblon-Vidigal. O caminho tortuoso entre as pedras se finda numa detida panorâmica do Oceano e, em seguida, de tomadas da praia onde brincam as crianças bem trajadas que estudam na instituição particular de ensino. No conjunto de filmes que compõe esta coleção, nenhuma rodada na capital federal apresenta crianças pobremente vestidas ou adultos mal arrumados. Eles obviamente existiam, porém, o registro dos mesmos parece restringir-se ao âmbito fotográfico e cronístico.¹⁰

⁹ Segundo o catálogo da coleção, o título foi atribuído ao fragmento de 6:50 min., enviado à Cinemateca pela IFMG, em meio às produções de Igino Bonfioli. A Cinemateca questiona a autoria do filme, que data de 1924. Dada à dúvida levantada pela instituição, aponto, aqui, a seguinte referência que colhi em jornal: *O Gymnasio Anglo-Brazileiro*, anunciado no carioca *O Paiz* como “*Film do natural, demonstrativo do modelar estabelecimento de ensino, instalado na pitoresca encosta da bela PRAIA DO VIDIGAL, no LEBLON.*”, foi exibido, na capital, como parte do programa do cinema Ideal, nas matinês dos dias 3, 4, 6 e 7 de fevereiro de 1920. A descrição da folha, atenta ao caráter pitoresco do cenário registrado (sítio praticamente inexplorado, à época), aproxima-se sensivelmente do fragmento que chegou aos nossos dias – no qual o *travelling* pela estrada à beira mar tem papel preponderante. Cf., por exemplo, S/N. “Cinema Ideal”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 4 fev. 1920, p.14.

¹⁰ Remeto o leitor ao ensaio que Flávia Cesarino Costa dedica a dois filmes da Coleção que colocam diante das câmeras grupos desfavorecidos: *As curas do professor Mozart* (1924) e *A “santa” dos Coqueiros* (1931) – a tematizarem a frequência dos estabelecimentos de um espiritista e de uma curandeira, respectivamente, ambos habitantes de cidadezinhas mineiras. A autora desenvolve questões como a coisificação do elemento popular e a dissonância existente entre os intertítulos (que narram o sucesso dos tratamentos mostrados) e as imagens (que mostram o sofrimento do povo tomado pela câmera). Cf. Flávia Cesarino Costa. “Dois filmes de cura do período silencioso: as imagens

Contrapontos: Augusto Malta e o João do Rio da “Alma encantadora das ruas”

Augusto Malta registrou uma porção desses indivíduos ao longo tempo em que trabalhou como fotógrafo oficial da prefeitura, cargo que assumiu no início do processo de remodelação urbana intentada por Passos (1903) e desempenhou até sua aposentadoria, em 1936. Exemplos são encontrados no bojudo *Fotografias do Rio de ontem*, livro composto por cerca de 500 imagens, oriundas do esforço de restauração de um conjunto de 2500 negativos esquecidos, por décadas, nos arquivos da municipalidade. Em meio às muitas poses de pessoas apuradas em ambientes sórdidos – resultantes do ainda costumeiro ritual da preparação para o retrato¹¹ –, encontram-se, nas fotografias de Malta, provas contundentes da heterogênea massa humana da capital federal.

Vide a fotografia das crianças a receberem os presentes de Natal entregues pelo “Dispensário Beneficente São Vicente de Paulo” (datada pelo autor de 22/12/22). Ou as fotografias de garis a limparem as ruas da cidade vestidos de camisas de manga, com as calças dobradas até os joelhos e descalços. Ou o conjunto de fotografias tiradas no Morro de S. Carlos durante a visita do governador do Rio de Janeiro: “Subida para o Morro de São Carlos” (1933), plano geral da escadaria que dá acesso ao morro, a qual é tomada por homens, mulheres e crianças vestidos com simplicidade; “Moradores do Morro de São Carlos” (1933), na qual uma mulher suja e em farrapos, carregando na cabeça uma tina d’água, se junta ao grupo bem-vestido. Ou então a fotografia das crianças habitantes do Morro do Pinto – meninos e meninas de todas as cores trajando roupas simples – em frente à tradicional “Escola Mitre” (1923) num dia de festa na

como arena de ambiguidades”. In: Samuel Paiva; Sheila Schvarzman (Orgs.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011.

¹¹ Exemplo disso é a fotografia da “Pequena Ponte sobre o rio Jacaré, no fundo da rua Gregório das Neves”, datada de 11/10/11 (datação e texto do próprio Malta). A rua situava-se no Engenho Novo, um dos arrabaldes da cidade. (MALTA, s/d).

instituição. O livro apresenta igualmente os alunos do colégio, todos brancos, alvos, apumados. Malta grafa sobre a foto dos meninos tomados defronte do colégio: “Um contingente do Morro do Pinto que não vai à escola?”¹² (MALTA, s/d). Esse registro arquivístico que resvala para a crítica social não é encontrado no conjunto de filmes rodados no Rio à época, aos quais tive acesso para a escrita deste artigo.

Tais disparidades *A alma encantadora das ruas* apreende de modo intenso. A obra de João do Rio abre num plano geral da rua que Malta já tornara tema. Porém, a rua de João do Rio “tem alma!”: “a rua é a agasalhadora da miséria”; “a rua é o aplauso dos medíocres”, “a rua é generosa”, “a rua nasce, como o homem, do soluço, do espasmo.”; “a rua sente nos nervos essa miséria da criação”; “desvaria à noite, treme com a febre do delírio”, etc. (JOÃO DO RIO, 2011, p.29-30). João do Rio antropomorfiza a rua, que de mero cenário torna-se tão humana quanto aqueles cujas labutas a engendraram: “Há suor humano na argamassa do seu calçamento.” (Idem, p.30). Se a rua é gente, é sobretudo gente humilde. O palmilhar apaixonado por cada recôndito desse macrocosmo do homem permite ao cronista pinçar os dramas que o binóculo das aparências de Figueiredo Pimentel ou a objetiva seletiva dos filmes arrolados para análise jamais ousaram enxergar.

Ao elogio à rua segue-se a apresentação de seus personagens. João do Rio dá de ombros à sociedade que palmilhava os sítios reformados da capital para debruçar-se sobre o povo humilde que compunha a “alma encantadora” de sua cidade. Se a tão decantada Avenida Central surge em primeiro plano numa das crônicas, ela o faz no momento de semipenumbra que sucede o retorno para a casa das jovens da sociedade e antecede a ocupação do espaço pelos elegantes. Nesse ínterim, “hiato na feira das vaidades: sem literatos, sem *poses*, sem *flirts*.” (Idem, p.155), a passarela elegante era palco do desfile das operárias das casas dos arredores, as quais rumavam à Praça Tiradentes no intuito de tomar conduções para os arrabaldes. As luzes das vitrines, apagadas durante sua

¹² O livro não apresenta sua data de publicação e tampouco a numeração das páginas. Além disso, nem sempre há datação nas fotos. Tentei descrevê-las do modo mais detalhado possível, de modo a favorecer a sua localização.

passagem, metaforizam a larga distância existente entre elas e seus objetos de desejo.

No mais, o cronista foge sistematicamente do Rio moderno. Ruma às ilhotas do entorno da cidade, onde indivíduos quase que inumanos mourejam de sol a sol em troco de salários ínfimos (“A fome negra”). Penetra nas embarcações ancoradas no cais, descobrindo entre os rudes estivadores que ali trabalham uma vida mais densa que a vivida pelas damas e cavalheiros que os observam, debruçados na amurada do cais (“Os trabalhadores da Estiva”). Por ali, vislumbra os meninos tatuadores. Aproximando o olhar, procura compreender o valor simbólico das tatuagens baratas que eles imprimem na gente humilde que os procura (“Os Tatuadores”). Suas conclusões não raro acompanham – como aqui¹³ – o relato do número de pessoas entrevistadas, ou do período de tempo da pesquisa. O cronista-*flâneur* era, como vimos, também jornalista cioso. Vistos em conjunto, os artigos que compõem *A alma encantadora das ruas* surpreendem pela profundidade analítica dos temas abordados, alcançada graças à pesquisa de campo empreendida pelo autor. O resultado do esforço é que não há, de sua parte, o sensacionalismo gratuito que as folhas da época vertiam ao discorrerem sobre os pobres. Se tais textos por hora se lançam a descrever sinestesticamente hospedarias paupérrimas, por exemplo, há nele mais o esforço jornalístico de denúncia que o ensejo de se entreter os leitores valendo-se das desgraças alheias. Por meio da pena de João do Rio, a massa esquecida é individualizada. O cronista ensaia compreender as motivações mesmo daqueles que lhe são mais outros: a jovem infanticida que dá cabo da prole por ter horror às crianças (“Mulheres Detentas”); ou o marido perplexo, que assassina a esposa ao vê-la, no *clímax* de uma discussão, defender o homem que a deflorara (“Crimes de Amor”).

Ao transpor os sítios aos quais a municipalidade fechava os olhos, João do Rio arrola uma rica documentação de costumes que o afã do carioca de parecer moderno silenciava. Ele ouve a poesia dos presos (“Versos de presos”), dos cordões carnavalescos que ocupavam o centro da cidade (“Cordões”), dos cantores de presépios (“Presepes”), dos cantores de rua (“Músicos Ambulantes”).

¹³ “Andei com o Madruga três longos meses [...]” (JOÃO DO RIO, 2011, p. 67).

E tudo colige, tudo repercute, antes nas colunas das folhas cariocas, e depois, nas páginas deste livro, na ânsia de reter a cidade que se transformava: “Em duas semanas de Detenção colecionei versos para publicar um copioso cancionero da cadeia.” “Quantos poetas perdidos para sempre, quanta rima destinada ao olvido da humanidade! Cheio de interesse, um papel que me caía nas mãos, com erros de ortografia, era para mim precioso.” (JOÃO DO RIO, 2011, p.219-220). A crônica de João do Rio e a fotografia de Augusto Malta são repositórios mais autênticos do complexo corpo social da cidade do Rio de Janeiro que os filmes nela rodados nas primeiras décadas do século XX.

*

Por que a tela do cinema nega espaço aos seres tomados pela fotografia e pela crônica? O que torna a imagem fotográfica diferente da cinematográfica? O que faz temas recorrentes na produção literária da entrada do século XX serem deixados de lado pelo cinema? No célebre “Ontologia da Imagem Fotográfica”, André Bazin afirma que “A originalidade da fotografia [...] reside, pois, na sua objetividade essencial.” Objetividade presente na denominação, mesma, do conjunto de lentes que capta a imagem: a “objetiva”.

A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica. Sejam quais forem as objeções do nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente representado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução. (BAZIN, 2008, p.125-126).

A fotografia atinge algo inédito nas outras artes, constata Bazin: torna desnecessária a presença do homem. Ele escolherá o enquadramento e acionará o dispositivo que capta a imagem, mas o resultado não será pautado pela subjetividade que escorre do pincel a compor cada traço do ser retratado. A fotografia sacia nossa busca inconsciente pelo objeto “liberado das contingências temporais”, “de seus destinos”, constata Bazin (Idem, p.126). Um álbum de retratos apresenta pedaços de vida mumificados, conservados para sempre no instante em que foram tomados. O cinema injetará nessas múmias o movimento: “Pela primeira

vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia em mutação” (Idem). Em análise da produção cinematográfica das primeiras décadas do século XX, produzida sob as égides do anarquismo, Isabelle Marinone reporta-se a certa porção do grupo anarco-sindicalista, a qual atribuía importância simbólica ao “movimento” que a arte cinematográfica encerrava, e constatava o potencial anárquico das imagens que não se deixavam apreender (MARINONE, 2009, p.29).

Ao adquirir movimento, potencializa-se o efeito de realidade da fotografia, constata André Bazin. A cidade que expulsara os pobres de suas zonas centrais aceitava vê-los presos no papel fotográfico, eternamente enclausurados em sua miséria em gavetas de arquivos ou páginas de livros. Porém, não desejava lhes dar a liberdade da tela branca, para que povoassem os sonhos dos habitantes de países estrangeiros, nem tingissem de negro o imaculado imaginário que se construía para o Rio de Janeiro. Isto fica patente não só nos documentários (e, por extensão, nas atualidades e cine-jornais) rodados na cidade, mas no cinema de ficção, o qual fomentava preocupações análogas. Tomemos para análise as críticas do cronista Y-Juca Pirama, da revista ilustrada *Careta*, com relação ao grupo de pessoas que certa companhia norte-americana arrolara, no Rio, para representar a “alta sociedade” carioca, em filmes a serem exibidos nos Estados Unidos:

Está de passagem pelo Rio uma companhia cinematográfica americana no intuito de colher bons elementos na nossa alta sociedade e fazer alguns films para serem levados em Nova York. Instado pelo *metteur en scène* da companhia, um dos nossos mais conhecidos almofadinhas teve ocasião de visitar os ateliers e mostrar as habilidades para ver se tinha jeito.

Infelizmente não pôde levar a cabo o projeto porque encontrou a posar nos ateliers meia dúzia de mulatinhos dengosos e moreninhas pernósticas.

O nosso almofadinha saiu fulo de raiva depois de berrar muitas vezes que aquilo não era absolutamente da alta sociedade brasileira.

Brevemente teremos mais essa novidade em cinema. (Y-Juca-Pirama, 1921)

Salta aos olhos o desdém do cronista frente aos indivíduos que a companhia norte-americana em questão tencionava fazer passar por elementos da elite carioca. Segundo ele, o “almofadinha” – termo que, à época, denominava os rapazes elegantes da sociedade – vê-se impedido de atender ao chamado do *metteur en scène* ao encontrar, no estúdio, “mulatinhos dengosos e moreninhas pernósticas” (Idem). Repare-se no bloqueio quase palpável que enfrenta o jovem grã-fino. Reparem-se igualmente os adjetivos pejorativos alusivos aos negros com os quais o almofadinha recusava-se a privar. A sedução que exalariam os “mulatinhos” e a afetação e o bulício das “mulatinhas” são tomados como características imanentes à raça, o que automaticamente a depreciaria. Por mais que negros, mesmo que em minoria, fizessem parte da elite, o rapaz ao qual o cronista se refere não concebe a possibilidade de esses indivíduos tomarem parte na representação do país que ganharia o mundo.

Não é possível depreender das palavras de Y-Juca-Pirama se a referida companhia cinematográfica tencionava rodar documentários ou filmes de ficção, para que se compreenda perfeitamente a razão dos vitupérios que o almofadinha dirige à empresa. Porém, isso não chega a comprometer a análise: o fato de os filmes se tratarem de ficção ou documentário importava menos que a “realidade” que eles instauravam. Sobre isso, detém-se o escritor brasileiro Elycio de Carvalho num artigo que, embora tenha sido escrito quase uma década antes, julgo servir bem ao argumento que tento construir. O artigo denomina-se “Contra os films sensacionais” e estabelece, nas linhas abaixo, o que, na opinião do escritor, diferencia o cinema das demais produções artísticas:

Quando os poetas nos descrevem o crime, fazem-no em uma obra literária, onde o crime só aparece como um episódio entre os acontecimentos que nós sabemos irrealis. (...) O cinematógrafo é ainda mais perigoso, pois, mesmo quando cria cenas, dá-lhes aspectos de realidade, deixa na imaginação o traço brutal de uma coisa vivida, uma coisa possível, uma coisa notável que todo mundo vai ver, e deve necessariamente excitar no mais alto grau o instinto de imitação tão vivaz nas crianças. (CARVALHO, 1913, p.11)

Embora o foco de Elyσιο de Carvalho seja o filme de ficção (especialmente os seriados, os faroestes e os dramas da empresa dinamarquesa Nordisk), ele considera o “aspecto de realidade” algo próprio do cinema enquanto *medium*. A “realidade” que impressionava negativamente a criança – ao ponto de o escritor cobrar da municipalidade uma série de medidas de controle desses filmes –, também poderia impressionar positivamente os espectadores europeus que assistissem a *Perdida!*, filme dirigido por Luiz de Barros e roteirizado por Oscar Lopes em 1916, com Yole Burlini e Leopoldo Fróes. Ao menos é isso o que defende na época José Antonio José (pseudônimo com que Paulo Barreto assina, n’*O Paiz*, a coluna de crônicas mundanas “Pall-Mall-Rio”, mais tributária de Figueiredo Pimentel que de seus textos inscritos nos volumes *Cinematógrafo* e *A alma encantadora das ruas*).

Perdida! conta a história da juvenzinha francesa que, tendo perdido o pai na guerra, viaja ao Rio em busca de uma tia, a qual jamais encontra. Jurandyr Noronha afirma trata-se de um *vaudeville* que termina trágica e abruptamente (NORONHA, 2002, p.40-1). José Antonio José, por sua vez, detém-se nos inúmeros beijos claramente influenciados por Theda Bara, a mais conhecida das *vamps* do cinema, que fecham cinco das seis partes do filme. A contar por nossas fontes, tratava-se de um filme de ficção claramente influenciado pela cinematografia europeia e norte-americana, no qual ambientes luxuosos serviam de cenário para um decaimento moral pontuado por constantes enlances amorosos, que tanto sucesso faziam entre o público – especialmente entre as jovens. Não será, porém, a ficção de *Perdida!* que o cronista colocará em primeiro plano em sua análise, mas sim o que o filme encerra de documental. Vejamos:

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 de 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 fita argentina, Alma gaúcha. Através do enredo de amor violento, todos notavam a preocupação de mostrar Buenos Aires — o Buenos Aires dos palácios de Palermo, dos *cabarets* à maneira de Paris, das *garçonnières* nababescas e dos apetites

violentos. Oscar Lopes teve decerto a mesma preocupação. Há palacetes de Humaitá, automóveis Rothschild, 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... (JOSÉ, 1916, p.2)

O cronista deixa de lado o enredo e trata *en passant* da *performance* do elenco para se concentrar no que considera a questão fundamental: a realização, pelo filme, do “ideal de propaganda” do Brasil. Não conhecemos em detalhes a história, mas a contar pelos fragmentos de enredo que chegaram aos nossos dias, possivelmente a jovencinha francesa, impossibilitada de encontrar a tia, acaba por decair, purgando seu desvirtuamento com a morte. Para o cronista, a trama estrangeira enxertada em solo carioca é pretexto perfeito para a tomada das construções imponentes – cuja arquitetura era tributária da Europa – e das paisagens exuberantes da capital do país¹⁴.

José Antonio José atrela explicitamente os dois eixos em torno dos quais se construía o imaginário do Rio de Janeiro desde o início do século. De um lado, “flagrantes de civilização, trechos suntuosos de avenidas, interiores elegantíssimos”, “cabarets”, “palacetes de Humaitá”, “automóveis Rotschild”,

¹⁴ Razão análoga leva José Antonio José a ler enviesadamente o filme argentino que cita. Intitulada, na verdade, *Nobreza gaúcha* (*Nobleza gaucha*, 1915), a obra em questão teve boa receptividade no Rio de Janeiro, repetindo o grande sucesso obtido em seu país de origem: foi exibida no cinema Odeon (9 a 14 mai. 1916), partindo em seguida ao Teatro S. José (18 a 26 mai. 1916) – onde cumpriu uma exitosa temporada a “preços populares” (camarotes a 5.000 réis, cadeiras a 1000 e poltronas a 500 réis). Embora *Nobreza gaúcha* volva a Buenos Aires uma câmera que esmiúça pedagogicamente os trechos da cidade modernizados à europeia (as largas e lineares avenidas, os luxuosos edifícios haussmanianos) e os signos do progresso (bonde e automóveis velozes), o filme claramente constrói-se sobre a dicotomia campo-cidade, que toma o “pago” (a imensidão verde onde vive o protagonista) como receptáculo de uma sã tradição (por exemplo, o “generoso” *gaucho* participa de uma roda de dança típica), e a “gran metrópoli” como o espaço da depravação (o rico e “cobarde” estancieiro, que sequestra a *criollita* e leva-a até sua mansão na cidade, entrega-se aos “placeres del alcohol y del tango”). A leitura depreciativa que o filme faz da cidade de Buenos Aires (tentacular e inexpugnável) em prol do campo (o espaço da felicidade) é deixada de lado pelo cronista brasileiro, para o qual a grande e moderna cidade retratada torna-se modelo para a cinematografia nacional. Cf. O Paiz, Rio de Janeiro, 1916; NOBLEZA gaucha, 1915.

“baronesas milionárias”, “rapazes bem vestidos”, “avenidas como os *boulevards*” (Idem, ibidem). De outro, os “jardins de uma beleza irreal, as nossas praias, os nossos luars” (Idem). Na descrição do cronista, não há espaço para nenhum elemento que destrua a ilusão de cidade civilizada, defendida pelo ideário republicano e divulgada pela crônica e pelo cinema, desde o princípio do século – por exemplo, as “moreninhas pernósticas” e os “mulatinhos dengosos” aos quais se refere Y-Juca-Pirama; provavelmente porque esses elementos também estão ausentes do filme, daí seu valor enquanto propaganda do país. Cosmopolita como a capital argentina, o Rio de Janeiro de José Antonio José apenas se diferenciava da cidade de Figueiredo Pimentel porque, ao seu francesismo, somava-se um americanismo crescente.¹⁵

A cidade cartão-postal em dois filmes dos anos de 1930

Concentro-me brevemente, doravante, em dois filmes produzidos na década de 30: um documentário brasileiro e um filme de ficção norte-americano. A produção brasileira é o *Jornal Carioca*, título atribuído pela Cinemateca Brasileira aos 13 minutos de cenas da Capital Federal, rodadas entre 1930-35, cuja direção e

¹⁵ Eduardo Morettin analisa pormenorizadamente o esforço da cinematografia dos anos de 1920-30, de construir imagens do país que o inserissem no contexto de modernidade protagonizado pela Europa e pelos Estados Unidos. Apoiando-se tanto na produção cinematográfica brasileira rodada no período que sobreviveu ao tempo, como nas fontes que a analisaram na época, e na bibliografia recente que discorre sobre o assunto, o ensaísta constata o esforço dos filmes do período visando a monumentalizar e verticalizar a cidade tomada como tema (no caso de *São Paulo, sinfonia da metrópole*, 1929), ou a escoimá-la de sujeitos que atentassem contra a imagem de desenvolvimento e ordem que se desejava impor ao país (daí, por exemplo, à fita *O que foi o carnaval de 1920* se limitar ao registro dos indivíduos ricos participantes do corso). Já os filmes que pintavam imagens negativas do país eram repudiados pela crítica – constata o ensaísta, reportando-se, por exemplo, a *Operações de Guerra* (1925), criticado por mostrar os soldados da campanha do Paraná marchando descalços. Morettin sublinha que, a exemplo da cinematografia mundial, o cinema brasileiro dos anos de 20-30 procurava servir de vitrine do país: “ponto de celebração das virtudes nacionais no concerto (ou desconcerto) das nações.” Cf. MORETTIN, 2005, p.129, 132, 135, 139.

montagem não têm autorias definidas¹⁶. A norte-americana é a *extravaganza* musical *Flying down to Rio* (*Voando para o Rio*, 1933) dirigida por Thornton Freeland, protagonizada por Dolores del Rio e Gene Raymond e coprotagonizada por Ginger Rogers e Fred Astaire. Se, por um lado, minha escolha tem cunho prático – ambos os filmes sobreviveram ao tempo, portanto, permitem que examinemos sua materialidade, não precisando nos contentar com as análises que seus contemporâneos fizeram deles –, por outro, permite vislumbrarmos de que modo o imaginário de Rio de Janeiro aqui construído foi incorporado pela cinematografia norte-americana e, enfim, reproduzido para o restante do mundo.

Os organizadores da coleção *Resgate...* consideram o *Jornal Carioca* “espécie de sinfonia carioca”, a justapor as mais belas imagens que se tem da capital dos anos 30. Ademais, afirmam eles que, embora não haja, no filme, um acabamento final que se permita considerá-lo um documentário finalizado, ele explicita o conhecimento invulgar de ritmo e montagem que detinha seu montador.

O conjunto de imagens da capital efetivamente surpreende. Todavia, nem por isso elas deixam de concentrar fragmentos de cartões-postais. À maneira das sinfonias urbanas estrangeiras já conhecidas dos brasileiros¹⁷, o filme é composto de planos curtos e ritmados daquela cidade moderna que somava belezas naturais e cosmopolitismo. Ele abre à luz do dia, num panorama do centro da cidade nascida por detrás da mata e banhada pelo mar, e fecha com os desfiles carnavalescos noturnos. Segue a lógica de filmes sinfônicos como *Berlim: sinfonia da metrópole* (1927) ou *Rien que les heures* (1926), de respeitar a ordem temporal dia-noite. No entanto, distancia-se deles ao eliminar da equação o trabalho, concentrando-se apenas nos aspectos da cidade que cooperam para torná-la destino turístico.

As imagens são organizadas segundo feixes de temas. Àquela primeira tomada em panorama do centro da cidade segue-se uma do Morro do Pão de Açúcar. São,

¹⁶ No encarte que acompanha a coleção, a Cinemateca não dá detalhes de como o material chegou ao seu acervo.

¹⁷ Segundo Machado Júnior, o filme de Ruttman *Berlim: sinfonia da metrópole* (1927) foi exibido no Brasil no início de 1929. (MACHADO JR., 1989, p. 25).

em seguida, justapostas tomadas de vários ângulos do local: aspectos do morro, a partir de sua base; a ascensão a ele, de dentro do bondinho; sua descida; detalhes do maquinário. Seguem-se cenas do zepelim (meio de transporte muito usado, então, em voos transatlânticos de passageiros) tomado em planos gerais que dão a ver as paisagens que ele abraça: a partir de um grupo de pessoas numa praça; da sacada de um hotel com vistas à Baía de Guanabara; do alto da Avenida Rio Branco (possivelmente uma tomada aérea), tendo ao fundo o morro e a baía; do alto de um prédio situado nos arredores da Praça 15, enquadrando-se a Ilha Fiscal e os ancoradouros de seus arredores.

Ambos os eixos sobre os quais me atenho neste artigo são exaustivamente trabalhados na montagem, na alternância de planos que retratam tanto os aspectos naturais da paisagem da cidade quanto aqueles esculpidos pelo homem. Claro exemplo é o conjunto de planos da Pedra da Gávea, tomada de vários ângulos e distâncias, o qual sucede algumas tomadas de um desfile militar e antecede tomadas de uma ressaca na Avenida Beira-Mar. Os objetos que a câmera toma por tema ecoam aqueles anteriormente mencionados por cronistas, como Figueiredo Pimentel, e tomados nos filmes rodados na capital desde que o cinematógrafo disseminou-se pela cidade: a Avenida Rio Branco, os prédios majestosos, os desfiles na Avenida Beira-Mar, o Pão de Açúcar, as pessoas bem-vestidas a palmilharem as vias centrais da cidade. Destacam-se do conjunto as sequências referentes aos festejos carnavalescos (dos 9:56 aos 13:16 minutos da fita), compostas por tomadas diurnas dos cursos da Avenida Beira-Mar e da Avenida Central e dos cordões de rua, e noturnas, dos desfiles dos grupos carnavalescos (provavelmente) ocorridos na Avenida Central.

Nenhum maltrapilho e, o que mais impressiona, nenhum negro é tomado pela objetiva durante todo o transcurso do filme; mesmo nas sequências referentes ao carnaval, nos quais ele era presença constante. A montagem purga o filme de sujeitos e tópicos que atentassem contra a imagem de civilização e progresso que a capital buscava, havia décadas, construir. Isso pode ser claramente observado nas sequências referentes ao carnaval, nas quais as tomadas curtas de pequenos grupos a se divertirem organizadamente, de forma deveras posada, aniquilam o

potencial disruptivo do festejo – potencial tão bem apanhado por João do Rio em crônicas como “Cordões”, inscrita em *A alma encantadora das ruas*:

Era em plena rua do Ouvidor. Não se podia andar. A multidão apertava-se, sufocada. Havia sujeitos congestionados, forçando a passagem com os cotovelos, mulheres afogueadas, crianças a gritar, tipos que berravam pilhérias. A plethora da alegria punha desvarios em todas as faces. Era provável que do largo de S. Francisco à rua Direita dançassem vinte cordões e quarenta grupos, rufassem duzentos tambores, zabumbassem cem bombos, gritassem cinquenta mil pessoas. A rua convulsionava-se como se fosse fender, rebentar de luxúria e de barulho. A atmosfera pesava como chumbo. (...) Um cheiro estranho, misto de perfume barato, fardum, poeira, álcool, aquecia ainda mais o baixo instinto de promiscuidade. A rua personalizava-se, tornava-se uma e parecia, toda ela policromada de serpentinas e *confetti*, arlequinar o pincho da loucura e do deboche. (JOÃO DO RIO, 2011, p.140-141)

A imagem edênica atrelada ao Rio de Janeiro retorna com força em *Flying down to Rio*. Como antecipa o título, alguém chegará à cidade; neste caso, o *bandleader* Roger Bond e os demais integrantes de seu conjunto de *jazz*, vindos de um hotel de Miami de onde foram expulsos depois que Bond flertou com a jovem brasileira Belinha de Rezende (a mexicana Dolores del Rio). A chegada do grupo nas paragens brasileiras é registrada por uma câmera mais fotográfica que cinematográfica, a compor sucessivos planos dos cartões-postais da cidade, separados por efeitos de transição que mimetizam o virar das páginas de um álbum de fotografias: a cidade com vista à Baía de Guanabara; tomada aérea da Avenida Beira-Mar e dos edifícios de Botafogo e Copacabana; as ruas centrais repletas de gente; o Teatro Municipal; o Hipódromo; o Pão de Açúcar; o Jardim Botânico e, por fim, a Avenida Atlântica (em Copacabana), ao anoitecer, iluminada. À medida que o filme avança, multiplicam-se as tomadas dos sítios elegantes da capital. O Hotel Atlântico, no qual os músicos estrangeiros trabalharão; a rua Gonçalves Dias, por onde Rogers e Astaire passeiam até alcançarem a tradicional Confeitaria Colombo; e os incontáveis quilômetros de paisagens esquadrihadas pelos aviões do Clube, repletos de moças a executarem insólitas coreografias aéreas. O número musical “The Carioca”, *clímax* do filme, oferece um carnaval

para exportação, com a coreografia a frenar a sensualidade brotada daquela proximidade dos corpos a que se refere João do Rio.

É espantoso pensarmos que o Rio de Janeiro presente de forma tão aguda no filme jamais foi empiricamente percorrido por seu elenco, já que ele foi todo rodado no estúdio da Radio Pictures, as externas compostas por imagens da cidade refletidas em telões. Espantoso, no entanto, sintomático, uma vez que a cidade do Rio de Janeiro por ele reverberada dialogava mais com aquela cidade ficcional inventada no início do século, do que com a empírica. Imagem mistificadora, podemos concluir. No entanto, paradoxalmente mais verossímil, para o público a ela acostumado, que aquelas do Morro de São Carlos e demais arrabaldes aos quais os munícipes fechavam os olhos e o restante do mundo não sabia existir. O cinema molda o olhar à cidade, conforme percebera Figueiredo Pimentel logo em 1908, ao sugerir aos leitores que vivessem no Rio de Janeiro a Paris que viam no cinematógrafo e que inventassem diante das câmeras uma pose cosmopolita, inserindo simbolicamente a capital do país no concerto moderno regido pela cidade-luz.¹⁸

Ao endossar o imaginário que se construía para a capital federal, *Flying down to Rio* realiza de forma categórica, suponho eu, o “ideal de propaganda do Brasil” verbalizado por José Antonio José em 1916 (JOSÉ, 1916, p.2). Não por acaso, no final da década de 30, o título do filme é usado como *slogan* da campanha da Pan American que anunciava a rota Miami – Rio de Janeiro, inaugurada pela

¹⁸ No colóquio “Paris au cinéma: lieux, personnages, histoire. Au-delà du flâneur”, realizado pela Sorbonne Nouvelle, discutiu-se longamente acerca da influência que a imagem cinematográfica da cidade exerce no espectador, a ponto de induzir a própria cidade a cultivá-la no intuito de aferir lucros advindos do turismo, por exemplo – observa-se, neste sentido, o vídeo de apresentação da igreja de Saint Sulpice, a repercutir o caráter místico/misterioso que lhe atribuíram filmes como *O Código Da Vinci* (Da Vinci Code, Ron Howard, 2006). Filme recente que reverbera, de modo cabal, os estereótipos relacionados à Paris é *Meia-noite em Paris* (*Midnight in Paris*, Woody Allen, 2011), cuja sequência inicial apresenta uma sucessão de cartões-postais da cidade submetidos a um filtro a lhes dar aspecto de retratos antigos, sublinhando a aura de nostalgia atrelada à cidade. Cf. Jean-Yves Lepinay. “Une ville en son miroir: Paris face à son image”. In: COLLOQUE INTERNATIONAL Paris au cinéma: lieux, personnages, histoire. Au-delà du flâneur, 2012. Para mais informações sobre o tema, Cf. FEIGELSON, 2007.

companhia em 1930. “Flying down to Rio: In five days”, diz um dos pôsteres da campanha. Ilustra-o uma imagem colorida: o Cristo Redentor de costas, em primeiro plano, tem à sua frente a Baía de Guanabara e mais além, o Pão de Açúcar. Sobre o panorama voa o *flying boat* da empresa. Como antes voara o zepelim do *Jornal Carioca*. Ou as insólitas dançarinas de *Flying down to Rio*.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. *A Vocação do Prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BAZIN, André. "Ontologia da imagem fotográfica". In: XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2008 [1983], p.121-128.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". 3  edição. 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". In: *Sociologia*. Organizador Flávio R. Kothe. São Paulo: Editora  tica, 1985, p.30-43.

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

CARVALHO, Elysio de. "Contra os Filmes Sensacionais". *O Imparcial: Diário Ilustrado do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1913, p.11.

CÁSSIA Jornal SN. 01 e 02 (título atribuído). Direção: S/N. Produção: M Film. Intérpretes: S/N. Brasil. 1926-1930. 1 filme (7 min.), mudo, pb.

COLLOQUE INTERNATIONAL Paris au cinéma: lieux, personnages, histoire. Au-delà du flâneur. IRCAV; Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 6-7 décembre 2012.

COSTA, Flávia Cesarino. "Figuras populares no documentário silencioso brasileiro". *IMAGOFAGIA: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, Número 8, Octubre 2013. Disponível em <<http://goo.gl/40YGyn>>. Acesso em 23 jun. 2014.

FEIGELSON, Kristian (Org.). *Théorème 10: villes cinématographiques – Ciné-lieux*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

FLYING down to Rio (Voando para o Rio). Direção: Thornton Freeland. Produção: Radio Pictures. Intérpretes: Dolores del Rio; Gene Raymond; Raul Roulien; Ginger Rogers; Fred Astaire e outros. EUA: Radio Pictures, 1933. 1 filme (89 min.), falado, pb.

GARATE, Miriam Viviana. "Películas de papel/crônicas de celuloide. Acerca de João do Rio, Alcântara Machado y Alberto Cavalcanti". In: BONGERS, Wolfgang ed.; *Prismas del cine latinoamericano*. Santiago de Chile: CELICH/Editorial Cuarto Propio, 2012, p.65-90.

JORNAL Carioca (título atribuído). Direção: S/N. Companhia produtora não identificada, 1930-1935. Brasil. 1 filme (13 min.), mudo, pb. In: *Resgate do Cinema Silencioso Brasileiro v. 2*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, Sociedade Amigos da Cinemateca, Caixa Econômica, 2007/2008.

GYMNASIO Anglo-Brazileiro (título atribuído). Direção: S/N. Brasil. Companhia produtora não identificada, 1924. Brasil. 1 filme (6 min.), mudo, pb. In: *Resgate do Cinema Silencioso Brasileiro v. 4*. op. cit.

HOW to run a picture theatre: a handbook for proprietors, managers and exhibitors. 2. Ed. London: E. T. Heron & Co., [1912].

JOÃO DO RIO (pseud. de Paulo Barreto). *A alma encantadora das ruas*. Organização Raúl Antelo. 5. Reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2011 [1908].

_____. *Cinematógrafo (crônicas cariocas)*. Coleção Afrânio Peixoto, volume 87. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009 [1909].

JOSÉ, José Antonio. (pseud. de Paulo Barreto). "Pall-Mall Rio". *O Paiz*, Rio de Janeiro, 15 out. 1916, p.2.

LOTH, Raquel Wandelli. "Flânerie Coruja: A Potência Impessoal da Reportagem". In: XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, setembro de 2012.

MACHADO JR. Rubens. São Paulo em movimento: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20. 1989. 160 p. Tese (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MALTA, Augusto. Fotografias do Rio de ontem. Coleção Memória do Rio 7. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, s/d.

MARINONE, Isabelle. Cinema e anarquia: uma história "obscura" do cinema na França (1895-1935). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.

MORETTIN, Eduardo Victorio. "Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso". Revista Brasileira de História, v. 25, n. 49, 2005, p. 125-152. Disponível em: <http://goo.gl/PXhAPD>. Acessado em 23 de junho de 2014.

MORIN, Edgar. O cinema ou o homem imaginário. Tradução de António-Pedro Vasconcelos. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

NOBLEZA gaucha (Nobreza gaúcha). Direção: Humberto Cairo, Ernesto Gunche, Eduardo Martinez de la Pera. Roteiro: José González Castillo, José Hernández, Rafael Obligado. Elenco: Julio Escariolla, Arturo Mario, María Padín, Celestino Petray e outros. Cairo-Film, 1915. Argentina. 1 filme (1hr. 03min.), mudo, pb. Reconstrucción coproducida por E.N.E.R.C. (Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica). Edición reconstrucción Germán Cantore; Pablo Funes.

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.

PAIVA, Samuel; Schvarzman, Sheila (Orgs.). Viagem ao cinema silencioso do Brasil. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

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.

[PIMENTEL, Figueiredo]. “Binóculo”. Gazeta de Noticias, Rio de Janeiro, 19 fev. 1908a, p.1.

_____. “Binóculo”, Gazeta de Noticias, Rio de Janeiro, 22 mar. 1908b, p.6.

_____. “Binóculo”, Gazeta de Noticias, Rio de Janeiro, 30 abr. 1908c, p.3.

_____. “Binóculo”, Gazeta de Noticias, Rio de Janeiro, 2 jun. 1908d, p.3.

PITT, Leonard. Promenades dans le Paris Disparu: um voyage dans le temps au coeur du Paris historique. Traduction Yves Emsette, Paris: Parigramme, 2002.

S/N. “As belezas e riquezas do Brasil, na tela dos cinemas”. A Noite, Rio de Janeiro, 18 ago. 1918, p.3.

S/N. “Cinema Ideal”. O Paiz, Rio de Janeiro, 4 fev. 1920, p.14.

Y-Juca-Pirama. “Vida Alheia (um pouco de tudo): Do Cinema”. Careta, Rio de Janeiro, 16 jul. de 1921, nº 682, ano XIV.

SOUZA, José Inácio Melo. Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2003.

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.

Submetido em 21 de novembro de 2013 | Aceito em 16 de dezembro de 2013