



# UMA CIDADE GRAFADA EM LUZ: O CINEMA NA CRÔNICA JORNALÍSTICA CARIOCA (1894-1922)

**DANIELLE CREPALDI CARVALHO**

**A CITY WRITTEN  
IN LIGHT: CINEMA IN  
RIO'S JOURNALISTIC  
CHRONICLE  
(1894-1922)**

**UNA CIUDAD  
ESCRITA A LA  
LUZ: EL CINE  
EN LA CRÓNICA  
PERIODÍSTICA DE  
RÍO (1894-1922)**

## RESUMO

Este artigo analisa a presença do cinema na crônica carioca publicada até 1922, procurando compreender como ele moldou o olhar dos cronistas à cidade, naqueles anos em que vielas acanhadas transformavam-se em avenidas elegantes, a convidarem a sociedade à esfera pública. Analisamos um amplo conjunto de textos cronísticos, considerando o diálogo que estabeleceram com as imagens em movimento. Nosso objetivo é levantar o arcabouço estilístico e intelectual mobilizado pelos autores deste gênero literário peculiar, situado entre a história e a literatura, no intuito de compreenderem o objeto de que tratavam. Neste sentido, consideramos tanto a abordagem do cinema enquanto temática quanto o esforço dos cronistas de forjamento de uma linguagem que procurasse mimetizar a materialidade oriunda do dispositivo fílmico.

**PALAVRAS-CHAVE** Cinema silencioso; Crônica; Cinema e literatura; Cinema e história; Rio de Janeiro

## ABSTRACT

This article analyzes the presence of cinema in Rio's chronicles published until 1922, seeking to understand how it shaped the gaze of chroniclers to the city, in those years when narrow alleys became elegant avenues, inviting society to the public sphere. I analyze a wide range of chronicle texts, considering the dialogue they established with the moving images. I intend to investigate the stylistic and intellectual framework mobilized by the authors of this peculiar literary genre, situated between history and literature, to understand the subject they were dealing with. Thus, I consider both the approach to cinema as a theme and the effort of the chroniclers to forge a language that sought to mimic the materiality of the filmic device.

**KEYWORDS** Silent Cinema; History; Cinema and Literature; Cinema and History; Rio de Janeiro

## RESUMEN

Este artículo analiza la presencia del cine en la crónica carioca publicada hasta 1922, tratando de entender cómo moldeó la mirada de los cronistas a la ciudad, en aquellos años en que los callejones estrechos se transformaban en elegantes avenidas, invitando a la sociedad a la esfera pública. Analizamos un amplio conjunto de textos, considerando el diálogo que establecieron con las imágenes en movimiento. Nuestro objetivo es observar el marco estilístico e intelectual movilizado por los autores de este peculiar género literario, situado entre la historia y la literatura, para comprender el objeto que trataban. En este sentido, consideramos tanto el enfoque del cine como tema y el esfuerzo de los cronistas por forjar un lenguaje que buscara imitar la materialidad proveniente del aparato cinematográfico.

**PALABRAS CLAVE** Cine mudo; Crónica; Cine y literatura; Cine e historia; Río de Janeiro

Artigo inédito<sup>1</sup>  
Danielle Crepaldi Carvalho\*

<https://orcid.org/0000-0002-8250-9841>

<sup>1</sup> Esta pesquisa contou com o fundamental fomento da FAPESP (projeto n. 10/50551-5).

\*Programa Nacional de Apoio à Pesquisa (PNAP), Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2022.180636>



## “MARAVILHOSA LANTERNA MÁGICA DA CIÊNCIA”: AS PRIMEIRAS IMAGENS EM MOVIMENTO NA CRÔNICA CARIOCA

“Estive anteontem, pela primeira vez, no *Salão Paris*, e não perdi o meu tempo: é realmente divertidíssimo o *Animatógrafo Super Lumière*, pela entontecedora variedade das suas fotografias.” (A. A., 1897, p. 1). Essas palavras elogiosas servem ao dramaturgo Arthur Azevedo para anunciar, numa de suas "Palestras", a recente instalação, no Rio de Janeiro, de um dos aparelhos cinematográficos que então visitavam a cidade. A data: 24 de dezembro de 1897. O entusiasmo que o cinema desperta nos brasileiros ecoa a reação pública deflagrada em território europeu desde que as primeiras sombras moventes desfilaram sobre a tela branca no Salon Indien du Grand Café, no parisiense Boulevard des Capuccines, em dezembro de 1895.

Ecoa e lhe é contemporâneo. Não demora até que os primeiros exibidores da máquina dos irmãos Lumière e aparelhos congêneres rodem o mundo. Chegam ao Brasil em meados de 1896, precedidos pelo comentário festivo de um cronista conhecido pela

casmurricice, Oscar Guanabara: “Esta maravilhosa lanterna mágica da Ciência fará passar perante os nossos olhos, nas suas exatas dimensões, um trecho dos boulevards de Paris, no seu contínuo movimento de vaivém, homens, mulheres, crianças, carros, ônibus, animais, tudo” (G., 1896, p. 1). Transfigurado pela máquina, o prosaico – as ruas, os homens, o tráfego – ganha foros de maravilha. As figuras outrora estáticas da lanterna mágica agora se moviam, duplicando a realidade que tocavam.

Desde o princípio destaca-se o papel de inventora de prodígios que tinha a ciência. Antes de o kinetoscópio (dispositivo de exibição de imagens diminutas criado por Thomas Edison para ser fruído por espectadores individuais) aportar na cidade, o seu funcionamento já era esmiuçado por um jornal como a *Gazeta de notícias*, o qual, num artigo de abril de 1894 (o dispositivo apenas chegaria ao Rio em dezembro daquele ano) destacava a técnica que tornava possível à “máquina de fotografia instantânea” captar os raios de luz numa velocidade rápida o suficiente para que fossem tirados “46 retratos em um segundo” (O KINETOSCÓPIO, 1894, p. 1). A gênese da grafia do movimento estava explicitada já ali. Cabe-ria, todavia, aos Lumière eternizar o processo no nome de batismo de sua máquina: *kínēma*, “movimento”, em grego; *graphein/ gráphō*

(“gravar”, “escrever”; “aquele que grava”/ “escreve”); cinematógrafo = grafia do movimento (MICHAELIS, n. d., n. p.).

É nota dominante, nesse artigo da *Gazeta de notícias*, o sentimento de estupefação frente à possibilidade de uma máquina reproduzir um *continuum* de tempo por ela capturado. O público ao redor do mundo tivera, até então, acesso a uma variedade de aparatos tecnológicos que projetava imagens. No entanto, o kine-toscópio – e depois, o cinematógrafo e dispositivos ópticos congê-neres, capazes de projetar as imagens em tamanho natural – dife-ria-se de aparatos como as fantasmagorias e as lanternas mágicas porque, pela primeira vez, como afirma André Bazin, “a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia da mutação” (BAZIN, 2008 [1983], p. 126). Diz o artigo: “A gente introduz pela fenda uma moeda de níquel, espreita por um vidro ajustado ao tampo superior e enxerga dentro, alumiado à luz elétrica, um quadrozinho de duas polegadas sobre uma, repre-sentando qualquer cena” (Ibidem, p. 126).

A cena nem por ser diminuta interessava menos. Ao con-trário, fomentava uma ânsia de glosa escrita que multiplicava ex-ponencialmente as duas polegadas quadradas da tela. Urgia des-crever-se em detalhes *At the Barber Shop* (1894), embora a vista

reproduza uma comezinha cena de espetáculo de *vaudeville* – gênero teatral estigmatizado então: as “figurinhas” a caminharem, a rirem, a lerem jornal, o barbeiro a ensaboar prodigamente a face da vítima, a retê-lo na cadeira... O interesse estava para além do quadro registrado: a descrição detalhada da cena de teatro e da máquina criadora de portentos repercutia uma percepção primeva de que uma nova arte se anunciava, trazendo de roldão uma nova sensibilidade, iluminada pela luz do século que se avizinhava.

Nosso artigo analisa os textos cronísticos publicados na imprensa carioca entre 1894 e 1922, os quais tomam como tema ou estrutura os primeiros aparatos tecnológicos voltados à captura e à exibição de imagens em movimento que aportaram na capital brasileira. Nosso objetivo é refletir sobre o arcabouço estilístico e intelectual mobilizado pelos autores no intuito de compreenderem o objeto de que tratavam. A crônica das últimas décadas do século XIX e primeiras décadas do XX apresenta peculiaridades. Segundo Antonio Dimas, se a princípio o gênero teve uma faceta puramente factual (daí a “*chronos*” significar, em grego, “tempo”), incorporando os relatos dos cronistas coloniais, no período em que este trabalho se debruça, ele se torna um híbrido de documento e ficção. Por ser um gênero cotidiano, aproxima-se da socieda-

de a qual toma por objeto. Todavia, tal testemunho do momento histórico é atravessado por uma subjetividade narrativa, fazendo com que a história dê mãos à literatura (DIMAS, 1974, pp. 46-49).

## A REALIDADE ATRAVESSA A FANTASIA: O KINETOSCÓPIO SEGUNDO FANTÁSIO E EDISONINA

Numa *Gazeta de notícias* de fins de 1894, Olavo Bilac cede a pena a *Fantásio*, nobre que, na peça homônima de Alfred de Musset, travestia-se de bobo da corte para aproximar-se da princesa e alertá-la contra seus inimigos. Emerge aí a estratégia do falseamento, tônica do gênero cronístico então. Cabe ao cronista, como ao pretense bobo, mascarar-se para melhor dizer a verdade. O percurso do alto drama ao folhetim jornalístico – gênero situado entre a Literatura e a História, distribuído para servir de pasto diário às veleidades literárias do público, usado para “embrulhar peixe” no dia imediato à sua publicação – faz-se, no entanto, com uma verve característica daqueles tempos (tanto que, anos antes, a própria versão dramática de *Fantásio* fora transformada

em libreto de ópera-cômica pela pena de outro Musset, irmão do célebre dramaturgo<sup>1</sup>). A literatura de Bilac/Fantásio carrega nas tintas ao pintar, tragicomicamente, o destino do amor e da arte, vítimas, ambos, do esquadrinhamento frio da realidade tornado possível pela técnica: “Hoje, com o *Kinetoscópio* [...] bastar-te-ia mover uma pequena manivela [...] para que visses, mas positivamente visses, a tua amante estender-te os braços e chamar-te... E imagina que horror: o gesto amoroso repetido ao infinito [...]” (FANTÁSIO, 1894, p. 1).

Não demoraria a Edison (o “*Jack-the-Ripper* da Fantasia”, nas palavras de Fantásio [Ibidem]) encontrar uma contraparte feminina, pequena e matreira como as imagens produzidas por sua maquininha a níquel: Edisonina, pseudônimo com que a poetisa, cronista e contista Elvira Gama passa a assinar a sessão “Kinetoscópio”, no *Jornal do Brasil*, de dezembro de 1894 a junho de 1895. O diálogo estabelecido com o “romântico Fantásio” assume de saída a fabulação inerente ao gênero, ao mesmo tempo que desenha os contornos da nova personagem: “eu, sugestivamente arrastada pelo desejo de brindar os leitores (e sobretudo as leitoras) do *Jornal do Brasil* com mais uma sessão de alegre passatempo, inventei também, plagiando o industrioso yankee, o *Kinetoscópio* literário, cujo aparelho será movido pela eletricidade de minha imaginação travessa!” (EDISONINA, 1894, p. 1)<sup>2</sup>.

Ao longo de cinco meses e duas dezenas de textos, Edisonina faz desfilarm, diante dos leitores, a cidade em microcosmo, num tom cômico e crítico, à moda dos festejos carnavalescos ou dos teatros alegres da capital. Seu texto, coalhado de referências externas à política, à literatura e demais acontecimentos candentes na sociedade, apreende uma dimensão importante da crônica de fins do XIX, a da crítica social, ao mesmo tempo que a estrutura linguística de suas crônicas enceta um esforço que será constante na literatura das primeiras décadas do XX: o forjamento de uma linguagem permeada pelo desenvolvimento técnico, sobretudo a cinematografia (SÜSSEKIND, 2006 [1987], pp. 21-22).

O kinetoscópio visita a sessão cronística de Edisonina mais como estrutura que como temática: suas vistas curtas e fragmentárias, a “escuridão” que interrompe no último momento o desvelar de certa máscara literária, a polissemia, a explosão de sentidos (ou, ao contrário, a ausência de nitidez de certos quadros) patenteiam a ambivalência de sentimentos que acometera os primeiros espectadores das máquinas reprodutoras de imagens em movimento, no Brasil como no mundo. Elvira Gama usa metaforicamente tais vacilações: sendo mulher, sabia que a crítica aos figurões políticos e aos males sociais apenas passaria se ela se

passasse por “motorneira” inexperiente da máquina produtora de imagens inofensivas de tão pequenas. Esforço duplamente irônico – a cidadezinha apreendida pela câmera de Edisonina refletia o Rio de Janeiro da dobra de século, marcado pelo cerceamento das liberdades individuais (oriundo de sucessivos estados de exceção), por altas taxas de analfabetismo e por epidemias de doenças como a febre amarela, de grande letalidade. Era tão exígua quanto as dimensões do entorno do Black Maria, estúdio onde Edison colocava em moção a sua pesadíssima câmera, o kinetógrafo.

## **RIO DE JANEIRO, CIDADE CINEMATOGRÁFICA**

Nos anos seguintes, a crônica acompanhará o esforço da cidade visando à negação desse seu estigma. Sob a administração de Pereira Passos, o Rio de Janeiro é saneado, suas ruas centrais, alargadas e embelezadas, as antigas habitações, desapropriadas e derrubadas, dando lugar a edifícios influenciados pela arquitetura europeia. As revistas ilustradas – *O malho*, primeiro, e em seguida a *Careta*, a *Fon-Fon* etc. – dariam, dali por diante, o tom da sociabi-

lidade, criando simbolicamente um braço tupiniquim da *Belle Époque* (ZANON, 2009, pp. 217-235). Entre 1903 e 1910, construíram-se as avenidas Central (hoje Rio Branco) e Beira-Mar (na praia de Botafogo), reformou-se o porto, deslocou-se o histórico Mercado Municipal do cais do Pharoux para o Largo do Moura, suplantando-se o odor álaçre dos restos de alimentos pelo cheiro de lavanda, o encardido do chão já tão batido pelo branco que era símbolo da “higiene” e do “progresso”.

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, 1908, p. 5)

Curiosamente, é João do Rio – cronista dândi tão afeito aos modismos importados – quem redige o necrológio da Praça do Mercado. A entrada simbólica do Brasil no rol das nações desenvolvidas se dava a fórceps, a partir da capital federal, à custa do apagamento de tradições e da invenção de novos usos e costumes, espelhados nas cidades-fetice da Europa. Invenção para a

qual o cinema exerceu papel preponderante. O texto, datado de 1908, é contemporâneo à veiculação em jornal da série “Binóculo”, redigida por Figueiredo Pimentel. Romancista naturalista frustrado, Pimentel veria as portas da sociedade abertas para ele de par em par com a inauguração da sessão diária na qual impunha ao público leitor o último grito (ou *dernier cri*, segundo o jargão importado) da moda. A revolução arquitetônica nos sítios da capital encontrava sua contraparte simbólica nesses textos por meio dos quais se buscava burilar os hábitos da sociedade, tendo em vistas o mimetismo das grandes cidades europeias, notadamente Paris.

Nas crônicas de Pimentel, o cinema cumpre um invulgar papel civilizatório. A inauguração da Avenida Central, em 1907, coincidiu com a exploração industrial do invento recente e a sua penetração em larga escala no Brasil. Até então exibido em espaços restritos, na Rua do Ouvidor e imediações, ou então como parte integrante de espetáculos de variedades, o cinema muda-se para a famigerada Avenida, iluminando-a com suas luzes cambiantes, povoando-a dia e noite. Chegara a tão decantada “civilização”<sup>3</sup>. Em suas crônicas diárias, Pimentel fomentará a frequência da Avenida, transformada em passarela aberta à

*flanerie* pública, espaço de exibição das *toilettes*, das joias e dos costumes com os quais o país buscava finalmente entrar no concerto mundial. Além de franquear as ruas a uma população afeita aos pijamas e às “chinelas de trancinha” (como de certa feita disse-ra Arthur Azevedo) (ELOY, 1988, pp. 70-72), resquícios do provincianismo d’outrora, o cinema torna-se espaço importante de congregação: suas salas são usadas para as *matinés* e *soirées* da moda, sessões em que a elite poderia encontrar-se com seus pares.

O “Binóculo” serve ao cronista como sucedâneo da câmera cinematográfica. À maneira das fitas rodadas durante a voga do “cinema de atrações”<sup>4</sup>, Figueiredo Pimentel tece uma escritura fragmentária, composta por blocos breves, desarticulados uns dos outros, em que se alternam a descrição e a narração. A diferença com relação ao cinema é, sobretudo, temática. Enquadra-se ali a alta-roda, a qual o cronista almejava deslocar dos casarões de Botafogo e cercanias para as recém-construídas Avenida Central e Avenida Beira-Mar, do aconchego dos saraus privados rumo à ocupação do espaço público, movimento símbolo do progresso europeu que se desejava mimetizar nos trópicos. O texto que busca impregnar-se do *modus operandi* do cinema procurará, finalmente, fazer uso empírico da câmera cinematográfica.

Figueiredo Pimentel não demorará a se consorciar aos cinematógrafos da capital que, naquele 1908, distribuíam pelas ruas os operadores, a *tirarem fitas* dos mais distintos sítios – dos palcos de notórios casos criminais até os eventos sociais que tinham como protagonista a elite carioca, seguidora fiel do “Calendário da moda” proposto pelo cronista: os cursos de carruagens na Avenida Beira-Mar, os festejos carnavalescos na Avenida Central, as regatas na Baía de Guanabara. Não escapa a Figueiredo Pimentel a sedução gerada pela imagem cinematográfica. O desejo de se fazer notar pelo cronista elegante, transformando-se em tema do próximo “Binóculo”, potencializa-se quando entra em ação a objetiva cinematográfica, a dar corpo e movimento aos sujeitos que a imprensa compusera em branco e negro. A câmera torna-se a grande aliada do cronista mundano, em sua missão de burilar os usos e costumes do grupo social ao qual falava. Pimentel incumbe-se da função de *diretor*, recomendando, por exemplo, que em dia de Corso os “cocheiros e chauffeurs” moderem na velocidade, ou que os pedestres “ao invés de se sentarem, circulem sempre, passem em toda a extensão do Bar. Só assim as fitas sairão esplêndidas” (PIMENTEL, 1908, p. 2)...

As fitas que encenavam a vivência cosmopolita seriam, depois, exibidas pelos cinematógrafos que as rodavam, fomentando a sua frequência por parte dos *atores* que as protagonizavam. Graças a Figueiredo Pimentel, em dias de “Sessão da moda” o cinematógrafo transforma-se, de divertimento popular, em espaço de sociabilidade da elite, extensão natural dos salões aristocráticos, desta vez no âmbito público. O deslocamento realiza um objetivo contemporâneo à proclamação da República, cujo programa político foi pensado, segundo Rosa Maria Araújo (1993), enquanto prolongamento da família. A ocupação das “civilizadas” vias públicas, escoimadas das infecções e dos cortiços, espelhos das principais capitais do mundo, refletiria o sucesso da nova forma de governo. O cronista do “Binóculo” torna-se o porta-voz do Rio remodelado, do mesmo modo como Edisonina fora a porta-voz da cidadezinha recém-saída do regime monárquico.

No entanto, certamente a elite não era a única vedete das tramas cinematográficas cariocas. A Exposição Nacional de 1908, efeméride para a qual se construiu, na Praia Vermelha, a “Cidade Maravilhosa”, microcosmo utópico de Brasil desenvolvido (A EXPOSIÇÃO Nacional – O Encerramento: As Festas de Ontem, 1908, p. 3), transforma-se em cenário de uma fita com

contornos de teatro de revista: *Sô Lotéro e Nhá Ofrasia com seus produtos à Exposição* (1908): “grandiosa fita de crítica nacional e de atualidade, interpretada pelos conhecidos artistas: Pepa Delgado, Marietta, João de Deus, Rocha, Filippe, Faria e H. Carvalho. Extrato dos tipos de João Foca, da revista *O maxixe*” (CINEMA-PALACE, 1908, p. 6). Os tipos caipiras, longevos visitantes do teatro nacional, migram das revistas teatrais de atualidades para o cinematógrafo, reproduzindo – a contar pelo anúncio da fita, já que o material filmográfico se perdeu – seu viés crítico. Revistógrafos e atores de teatro passam a dramatizar, agora nas telas, a crônica jornalística.

Havia, então, um fluir e refluir *sui generis* da arte à vida, já que os mais populares homens de teatro da capital eram também homens de imprensa: Figueiredo Pimentel enveredou não apenas pelo romance, como também pelo teatro. Além do seu pioneiro *Teatrinho infantil*, escrito ainda nos anos de 1890, foi co-escritor de *A quadrilha da morte*, baseada num célebre caso policial carioca – o qual, por sua vez, se transformou na fita *Os estranguladores do rio* (Photo-Cinematografia Brasileira, 1908)<sup>5</sup>. Arthur Azevedo, um dos mais populares dramaturgos da cidade, foi cronista assíduo até sua morte, em fins de 1908; autor, à

época, da série semanal "O teatro", no vespertino *A notícia*, das "Palestras" diárias n' *O país* e dos sainetes do "Teatro a vapor", no jornal *O século*. E João Foca, autor do *Maxixe* – revista de atualidades cujos tipos seriam depois transpostos para a fita *Sô Lotéro e Nhá Ofrasia...* –, era, na verdade, pseudônimo notório do escritor Baptista Coelho, cronista do *Jornal do Brasil*.

As máscaras que o "Kinetoscópio" de Edisonina ameaçava derrubar nos idos de 1894-1895, sendo impedida pela súbita extinção da luz (*blackout* teatral que correspondia ao fim do rolo, no âmbito das imagens em movimento), servia para efetivar o pseudônimo enquanto personagem ficcional, desvinculado da *persona* do escritor empírico. O revisteiro João Foca se permitia certas liberdades negadas a Baptista Coelho. Daí os popularescos tipos sociais presentes em suas revistas comparecerem também em sua prosa cronística, a exemplo do *seu* Madureira, diretor cinematográfico *avant la lettre* – ou "Adolpho de Faria na vida", como o caracterizaria o autor, alusão a um conhecido encenador teatral.

Contemporâneos à crônica de Figueiredo Pimentel, os dois textos de João Foca alusivos a Madureira são testemunhos literários dos operadores do princípio da cinematografia. Além de se voltarem ao arrabalde, para muito além das vistas do "Binóculo" mundano,

registram a celeuma provocada pela multiplicação das salas de cinema na cidade, atestando, ademais, a vocação popular do cinematógrafo: “o Madureira, que é um alho, lembrou-se de fazer fitas nacionais, fitas cariocas, da gema, apanhadas aqui, cômicas e dramáticas, até trágicas, para fornecer às casas de espetáculo por aí” (FOCA, 1907b, p. 3). A diversidade temática recupera a variabilidade das produções do cinema de atrações, enquanto a escalação do “elenco”, as minúcias da *mise-en-scène* e os quiproquós oriundos das filmagens – os filhos que adoecem, empanzinhados pelos doces consumidos durante a rodagem de certa fita; o “passeante legítimo”, que, procurando defender a dama em perigo, agride fisicamente o ator, por sinal, o próprio *encenador*... – tecem os contornos de um *métier* que ainda se estruturava<sup>6</sup>.

## CINEMATOGRAFOMANIA

O espetáculo não apenas disseminava-se entre as classes populares como tinha nelas suas principais consumidoras. Embora o consumo cinematográfico tivesse sido menos democratizado no

Brasil que nos países da Europa e nos Estados Unidos, devido ao nosso amplo contingente miserável, o divertimento encontrou um público substancialmente maior que o frequentador dos teatros, ainda proibitivos para ampla gama da população<sup>7</sup>. A cronística carioca da época faz menção à frequência do cinema por parte dos mais diversos grupos sociais:

O burguês desocupado, que vivia de renda e era assíduo frequentador de todas as salas da cidade, leva o cronista Olavo Bilac a uma excursão que rompe qualquer limite do espaço-tempo – viagem que, embora cinematográfica, era extenuante como se fosse física: “estive em Paris, em Roma, em Nova York, em Milão; vi Cristo nascer e morrer; desci ao fundo de uma mina de carvão; estive ao lado de um faroleiro, no alto de um farol, entre os uivos das ondas [...]” (O. B., 1907, p. 5)<sup>8</sup>. O dono de barbearia da Cidade Nova, o “obeso e sério” Sr. Gonçalves, que, sob o caramanchão do Passeio público, aguardava, com a família, o funcionamento do cinematógrafo ao ar livre (J. OTHELO, 1907)<sup>9</sup>. A numerosa família campesina trazida para primeiro plano por João Foca, a qual paga razoável tributo às inúmeras famílias registradas pelas penas dos revisteiros: os donos da casa, as crianças, os empregados; todos financiados pela “modesta peleguinha” do chefe de família, já que

cinco mil réis compravam, então, dez assentos de segunda classe (FOCA, 1907a, p. 7). Mesmo os miseráveis não eram completamente excluídos do acesso ao divertimento, como Joe deixa patente em seu “Cinematógrafo” (JOE, 1907, p. 1), ao mencionar os garotos que faziam ponto na Praça Tiradentes, a se dividirem entre os *chopps* cor-de-rosa filados dos transeuntes e o *treme-treme* – cinema ao ar livre que alternava as fitas curtas às propagandas.

Esses textos datam de 1907, quando o mercado nacional de exploração cinematográfica sofreu um exponencial incremento – reflexo do processo de industrialização da produção e da distribuição de fitas fomentado pela Pathé Frères entre 1904 e 1906 (ABEL, 2004, pp. 215-218). “Funcionando, já há dezoito, – dúzia e meia”, salienta um incrédulo Bilac, no princípio de novembro daquele ano. A “cinematografomania” (FOCA, 1907a, p. 7) – fixação com laivos de doença nervosa – atingira extensivamente a cidade. As baixas qualidades técnicas das fitas ou dos aparelhos projetores imprimiriam nas telas, segundo Bilac, a mimese do carioca moderno concebido pela pena de Figueiredo Pimentel: “fininho, pálido, inquieto, febril, trêmulo como uma figurinha de cinematógrafo, usando óculos de *chauffeur*, calção e sapato de jogador de *foot-ball*, e tendo na mão direita um foguete comemorativo e na esquerda um *carnet* de baile...” (O. B., 1907, p. 5).

“Moléstias nos olhos”, “ansiedade”, “nevrose”, “coreia”, termos recorrentes de uma sociedade que crescentemente se medicalizava, passavam a compor o jargão dos cronistas que comentavam o divertimento, no Rio como na Europa. Todavia, para além das questões clínicas, a disseminação do divertimento era acompanhada pela intensificação das reflexões acerca da especificidade de sua *mise-en-scène*. A última das duas crônicas de João Foca a respeito de Madureira o flagra cabisbaixo, recém-saído da delegacia, para onde fora enviado depois haver sido confundido com um par de sujeitos que, copiando os seus apetrechos cinematográficos, saíram a aplicar golpes pela cidade (FOCA, 1907c, p. 5). Para além de sua veracidade histórica, o caso narrado faz emergir a distensão dos limites entre a ficção e a realidade, operada pelo cinematógrafo. Enquanto o teatro demarcava de forma explícita o palco da ação, separando-o convencionalmente do espaço da plateia, o cinema diluía-o nos meandros da cidade real, ou então nos cenários fictícios aos quais os enquadramentos da câmera davam desusados foros de realidade.

## O PARADOXAL REALISMO DA IMAGEM

As ponderações sobre o estatuto da imagem cinematográfica serão constantes na prosa cronística carioca dos primeiros 25 anos da cinematografia, a exemplo do que se dava ao redor do mundo. As considerações acerca da inescapável realidade das imagens apanhadas pela câmera, escritas por Fantásio quando o kinetoscópio chega ao Brasil, serão, passados dez anos, questionadas pelo próprio Olavo Bilac, criador dessa personagem. Em 1904, Bilac envia de Paris ao jornal *A notícia* um “Registro” no qual repercute certa reportagem publicada na imprensa daquela cidade, concernente à *mise-en-scène* que formatava as fitas da guerra russo-japonesa: os algodões que reproduziam o gelo das estepes, os papelões usados no lugar dos rochedos, os “miseros vagabundos dos *boulevards* exteriores” (B., 1904, p. 2) que desempenhavam os papéis dos exércitos litigantes...

Bilac vitupera o resultado final: “trêmula e brilhante sucessão de quadros horripilantes” (Ibidem, p. 2) que, aparentando terem sido tomados da realidade, eram produtos de encenação, o palco do conflito tendo sido transportado, das imensidões gélidas do nordeste asiático, para o subúrbio francês de La Villette. Num momento em que os “emocionantes episódios da guerra russo-japonesa” (TE-

ATRO Lírico, 1904, p. 6; BEUDIN, 1904, p. 3) coalhavam os programas dos cinemas, de Paris e do Rio de Janeiro,urgia discutir-se a “ontologia da imagem cinematográfica”. André Bazin discorrerá sobre a questão no célebre ensaio homônimo: as imagens captadas pela objetiva da câmera fotográfica ou cinematográfica possuíam, ao contrário da pintura, um poder de credibilidade atrelado à sua materialidade; por prescindirem da ação do homem para serem compostas (já que, ao invés da mão humana, elas eram resultado da ação da luz sobre os objetos), possuíam realidade análoga à dos seres os quais reproduziam (BAZIN, 2008). Fitas como a citada colocavam em xeque tal realidade – que, embora fosse obra da máquina, era, ali, explicitamente fruto da encenação.

O paradoxo seria potencializado uma década mais tarde, com a consolidação de Hollywood: cidade-cenário por excelência, onde a viagem cinematográfica empreendida por Bilac em 1907 poderia se realizar empiricamente, através do palmilhar dos estúdios por parte não apenas dos artistas e do pessoal técnico empregado nas companhias cinematográficas, como também dos jornalistas mundiais cujas penas duplicavam os prodígios vislumbrados. Entre meados de 1910 e princípios de 1920, o quadro se havia alterado substancialmente. A Primeira Grande Guerra deslocara o eixo de

produção cinematográfica da França aos Estados Unidos e, a partir da década de 1910, de Nova Iorque e cercanias para Hollywood, descampado próximo a Los Angeles dotado de iluminação farta, fundamental ao cinema do período. Datam da época as primeiras revistas norte-americanas especializadas em cinema, por meio das quais se ventilavam as vidas e as obras dos artistas da então reputada “Sétima Arte” habitantes da denominada “Cidade dos sonhos”, reportagens de fortes laivos ficcionais.

A veracidade histórica de artigos impressos em publicações como a norte-americana *Photoplay* (1911-1968), a primeira do gênero, duplicava aquela construída em Hollywood. O cronista carioca a ela correspondente era Jack, autor, na revista ilustrada *Careta*, da série “A arte do silêncio” (1920-1922), a um só tempo mundana e cinematográfica. Jack impregnará a sua *persona* da mesma substância paradoxal de que se fizera o cinema. A máscara cronística cairá como uma luva – o autor, cuja identidade empírica ainda não pudemos descobrir, burilará para si um ser crescentemente ficcional, à maneira dos artistas das telas, cujas vidas *reais* eram tão inventadas quanto as personagens que eles desempenhavam.

Sem nunca haver pisado em Hollywood, Jack sonha-se, por exemplo, o protagonista de um colóquio com Gloria Swanson. É,

talvez, esse distanciamento físico entre si e a “cidade dos sonhos” que lhe torna possível o olhar em perspectiva: “Meu estonteamento [...] transformou-se em imensa emoção, quando, perto a mim, com um lindo sorriso a cantar-lhe à flor dos lábios rubros de vida e... *rouge*, encontrei a esplêndida silhueta de... Gloria Swanson!” (JACK, 1920c, n.p.). Da análise crítica brota a ironia: ao vislumbrar aquela que era uma das mais notórias atrizes da época, o cronista não deixa de perceber que uma parcela de sua substância era oriunda da maquiagem.

Ilusão impregnada de verdade. Percorrendo mentalmente os cenários descritos por certo cronista contemporâneo seu, Jack estaca diante da Catedral de São Patrício, ou dos luxuosos salões da Quinta Avenida duplicados em estúdio, cuja “ilusão de realidade” emanada levava certa atriz a constatar: “Fere-me o coração ver estas encantadoras habitações arrasadas apenas terminados os trabalhos de *pose*. E no entanto, eu desejava imensamente passar os meus dias, toda a minha vida, morando numa delas.” (Idem, 1920b, n.p.) Década e meia após o repúdio de Olavo Bilac frente às encenações da guerra russo-japonesa, o cinema mereceria destaque pela justa mescla de realidade e utopia que o constituía.

Jack é um sucedâneo cronístico do cinema. Flerta todo o tempo com a zona limítrofe que separa ficção e realidade. Percorre

nomeadamente os logradouros cariocas, da Avenida Rio Branco (antiga Avenida Central) a Ipanema, passando pelos palacetes aristocráticos de Botafogo e a orla da zona sul<sup>11</sup>. Perpassa a porção elegante da cidade decantada por Figueiredo Pimentel como antes este o fizera; no entanto, transforma os “pesados *tramways* da Light” (JACK, 1920d, n.p.) em veículos de passagem do dia a dia comezinho a um mundo de quimeras que nada deviam àquelas saídas das telas. Numa dessas viagens, a interlocutora do cronista – a “linda, chic, *melindrosa*” (Ibidem) Noemy – torna-se reflexo da diva das fitas de aventura Pearl White, enquanto Jack imbui-se do *éthos* de mistério dos elegantes cavalheiros que com ela privaram em certa viagem de Roma a Paris.

A narrativa de Jack, altamente tributária dos enredos criados pela cinematografia, não passa ao largo da ironia que era aproximar-se o bonde carioca do *chic* “*wagon*” da locomotiva europeia. Porém, nem por isso se furta ao paralelismo temático: do encontro entre ele e a interlocutora desconhecida à intimidade crescente e, enfim, ao *gran finale* – marcado pelo “sorriso magnífico” da jovem, que o deixara “ver as *pérolas* dos dentes” (Ibidem, grifo nosso) –, tudo na história do cronista configura-se como uma versão micro do original estrangeiro, metáfora da distância existente entre o Rio

de Janeiro e as grandes capitais que ele historicamente buscava imitar. Ao criarem contrapartes “reais” para as figuras das telas – mesmo que tal realidade apenas se manifestasse enquanto objeto cronístico –, as crônicas de Jack materializam o incontornável encantamento que as imagens em movimento geravam nos espectadores.

Às primeiras assertivas entusiasmadas citadas no início deste texto, que antecedem ou são contemporâneas às vistas kinetoscópicas, somam-se aquelas de cronistas da capital influentes em maior ou menor escala. Arthur Azevedo, por exemplo, principia por aludir à “entontecedora variedade” apresentada pelo Animatógrafo Super Lumière, destacando as vistas coloridas, em especial “as danças serpentinas da Loie Fuller, ou do diabo por ela” (A. A., 1897, p. 1). Dois anos mais tarde, sublinhará a “extraordinária impressão” que lhe causara “a figura napoleônica de MacKinley num club de corridas”, e as vistas concernentes ao enterro do presidente francês Félix Faure, sobre as quais constata: “Aquilo é como se a gente estivesse em Paris, vendo desfilarem lentamente o préstito”, ou ainda, a possibilidade de se reconhecerem os membros da elite que saltavam da barca recém-chegada de Petrópolis (A. A., 1899, p. 1). Já em abril de 1903, deleita-se diante da célebre *Viagem à lua*, de Georges Méliès (1902), apresentada concomitantemente no teatro S. Pedro

de Alcântara (durante o espetáculo de uma companhia acrobática que lá aportara) e no Parque Fluminense<sup>12</sup>: “Não há quem resista à careta da lua quando um obus, levando no bojo meia dúzia de astrônomos, penetra e fica encravado num dos olhos daquela cara. Tem, realmente, muita graça” (Idem, 1903, p. 3).

A frequência constante dos programas do primeiro cinema faz Arthur Azevedo frisar, com a mesma pertinácia, ambas as facetas documental e ficcional do cinema da época, além de lançar luzes sobre aspectos da fruição cinematográfica, a partir do ponto de vista do espectador: do documento à ficção, no cinema, tudo ganhava contornos análogos de entretenimento. As crônicas de Arthur Azevedo testemunham os primeiros passos da cinematografia: das vistas curtas apresentadas nos Salões de Novidades da Rua do Ouvidor até a opção do cinema pela narrativa ficcional; do divertimento mambembe à construção das salas fixas de exibição, na europeizada Avenida Central. Antes de a curiosidade do cronista transformar-se em temor, frente à crescente preferência do público pelo cinematógrafo em detrimento do teatro, ele abre-se à compreensão das especificidades do aparato. O último de seus textos nesse sentido data de dezembro de 1906 e é oriundo de suas impressões diante de uma sessão privada de cinema, que tivera lugar numa fábrica de chocolates carioca.

Das fitas apresentadas então, o cronista destaca três, duas dramáticas e uma cômica, todas da Pathé Frères: *O desertor* (*Le déserteur*, 1906), *Ladrões de Crianças* (*Les voleurs d'enfants*, 1905) e *Cães contrabandistas* (*Chiens contrebandiers*, 1906). Azevedo aplaude o conjunto devido a uma característica eminentemente teatral que depreende dali: “Não é que este [cinematógrafo] seja muito superior aos outros pelo aparelho, senão pelas vistas, algumas das quais são verdadeiros dramas, com exposição, catástrofe e desenlace” (A. A., 1906, p. 1). O encorpamento do trecho dramático leva o cronista a salientar a inédita “impressão de arte” que, aos seus olhos, emergira daquele *medium*. A segunda das fitas, que ele assemelha a um drama de D’Ennery, teria motivado em si e na plateia uma análoga e surpreendente reação: “[...] muitos espectadores choraram. Em mim não passou a coisa do famoso nó na garganta, mas estive quase, quase... Comovido por um cinematógrafo! Quem me diria!...” (Ibidem, p. 1).

## A PROSA CRONÍSTICA CARIOCA FRENTE À SEDENTARIZAÇÃO DO CINEMA

A comoção narrada na crônica de Arthur Azevedo testemunha um ponto de inflexão do cinema da época. O *boom* cinematográfico ocorrido no Rio de Janeiro no decurso de 1907 fizera o botequineiro Arnaldo incrementar a exploração do divertimento, abrindo, em paralelo ao cinematógrafo que administrava no Passeio público, uma sala de exibições nos números 147-149 da Avenida Central: o Cinematógrafo Pathé, um dos primeiros da Avenida. A família Ferrez se associa a ele. Detentora dos direitos de representação da Pathé Frères no Brasil a partir dessa época, capitalizaria consideravelmente com a mudança do espetáculo, da informalidade e do burburinho do bar rumo ao recolhimento possibilitado pela sala escura<sup>13</sup>.

A transição é testemunhada por duas crônicas, as quais patenteariam que o deslocamento geográfico do cinematógrafo determinara *paripassu* um câmbio em sua fruição estética. A primeira é datada de março de 1907 e é de autoria, novamente, de Arthur Azevedo; a segunda, de março de 1909, é redigida por João do Rio. A temática igualmente se aproxima. No entanto, enquanto no botequim do Passeio público a fita dos martírios inquisitoriais presididos

por Torquemada enchia o *animatógrafo* de *animação*, nas palavras jocosas de Azevedo – “O espectador tranquilamente sentado diante do seu copo de cerveja ou da sua limonada, vendo passar diante dos olhos todos aqueles horrores [...]” (A. A., 1907a, p. 1)<sup>14</sup> –, João do Rio documenta um público religiosamente recolhido diante do Jesus Cristo que desfilava, “num pano branco impalpável e mudo” de um dos cinematógrafos do centro da cidade, durante a Semana Santa daquele ano: “As caras [...] arfavam de religiosidade, de emoção, e quando a luz de novo se fez, ao fim do martírio de Cristo, na claridade havia olhos de mulheres molhados de lágrimas e faces empastadas d’homens cheios de emoção...” (JOÃO DO RIO, 1909, p. 1).

João do Rio tece um público participativo do espetáculo desenrolado sobre a tela. Trajada de negro, a população carioca deixara as igrejas rumo aos cinematógrafos. Vivia a Paixão de Cristo agora pelo viés da arte – não mais envolta no véu das simbologias cristãs, mas viva e fremente, como se, ao pé de si, o Cristo das escrituras novamente cumprisse a sua Via-Sacra: “No cinematógrafo, logo, imediatamente, a multidão se sente presa ao fato visível, a multidão vê a agonia, a multidão sofre a tremenda injustiça, e chora, e freme, e melhora” (Ibidem, p. 1). Edgar Morin discorre sobre o quanto o ambiente da sala de cinema favorece a imersão da audiência no espetáculo. A semipenumbra deflagra o devaneio,

individualizando-se a participação do espectador no filme – sonho particular que ele frui de olhos abertos. O espectador cinematográfico envolve-se, segundo o ensaísta, numa “situação espectral particularmente pura” (MORIN, 2008 [1983], p. 155), por dá-se conta, no transcurso do filme, de que se encontra fora do espaço da ação. Impossibilitado de tomar parte dela, sua participação no espetáculo se interioriza, multiplicando-se a sua participação afetiva.

Nesse momento, Arthur Azevedo já estava morto. Saído repentinamente de cena em fins de 1908, não veria se realizar aquilo que renunciara em certo folhetim d’*O teatro*, publicado em dezembro de 1907: “o que não posso compreender, é que numa terra onde o teatro foi sempre a diversão por excelência, ele seja aniquilado assim, por um brinquedo mecânico” (A. A., 1907b, p. 2). A arte de Dionísio não sofreria a temível aniquilação. O histórico que o cronista redige da cena cinematográfica da capital é, no entanto, pertinente, pois vislumbra que os seus futuros contornos – os quais ele não chegaria a assistir – estavam indissociados do ambiente da sala fixa de exibição, malgrado ele afirmasse preferir o cinematógrafo do Passeio público, fruído às claras, entre as libações vendidas pelo Sr. Arnaldo e os passantes do jardim. Homem de teatro que era,

Azevedo não renega os gêneros que o popularizaram. Autor de incontáveis sucessos no âmbito do teatro cômico musicado, de cunho popular – revistas de ano, burletas, farsas –, demonstrava preferir o *brouhaha* das multidões ao recolhimento das salas escuras.

João do Rio, por sua vez, anuncia certamente uma revolução em curso. “A revolução dos *Films*”, que dá título à sua crônica, toma para debate os *films d’art* produzidos pela Pathé Frères desde fins de 1908, os quais foram exibidos em première no carioca Teatro Lírico a partir de janeiro de 1909, numa temporada que nada devia aos eventos congêneres teatrais. O destaque dado pelo cronista coadunava-se à modificação que a indústria do cinema procurava realizar no valor simbólico de seu objeto, de entretenimento despretensioso a “arte”. Poucos anos mais tarde, já impregnado no imaginário coletivo, o cinema motivaria a comoção do público por meio de temáticas muito menos metafísicas do que aquela da qual trata o cronista.

Se, em 1915, um cronista da *Fon-Fon* ironiza a “verdadeira paixão” que certo carioca nutre pela atriz italiana Francesca Bertini – “Amar uma mulher que está ausente ou que não corresponde ao nosso afeto, é coisa muito comum, mas amar uma criatura só pelo fato de vê-la representar nos *films*, já é um tanto original”

(TREPADOR, 1915, n.p.) –, no princípio de 1920 já era corrente substituírem-se os *santinhos* católicos pelas fotografias dos artistas de cinema; a fé manifestando-se diante do altar mundano da cinematografia: “À minha cabeceira, como um padroeiro de freguesia, está o elegante norte-americano [Wallace Reid] para quem sorrio e olho apaixonadamente” (JACK, 1920a, n.p.). Por obra da indústria do cinema, que fomentava o mergulho do público no universo diegético do filme, convidando-o a viver as histórias que desfilavam pelo pano branco<sup>15</sup>, no espaço de um decênio os espectadores-crentes observados furtivamente por João do Rio desdobrar-se-iam nas melindrosas e nos almofadinhas de Jack, a desfilarem pela cidade vidas que pareciam saídas das telas de cinema.

## TESSITURAS DA CRÔNICA CINEMATOGRÁFICA

Se nos propomos, neste artigo, a explicitar o percurso que transformou as figurinhas matreiras apresentadas no Kinetoscópio de Edisonina nos intangíveis ídolos da Sétima Arte amados com devoção pelas leitoras de Jack, procuramos igualmente estender os olhos para além do âmbito das personagens – resquícios da cena

teatral –, atentando aos textos que se debruçam sobre o aparato cinematográfico e refletem a acerca da máquina enquanto espaço de engendramento de uma nova sensibilidade. Um dos pontos de chegada indiscutíveis nesse sentido é a produção cronística de João do Rio publicada na imprensa carioca nos primeiros anos de 1900 e depois compilada, em parte, no volume *Cinematógrafo* (1909). O cronista encontra, na azáfama encenada pelos programas do “cinema de atrações”, o símile da vivência numa cidade como o Rio, à qual a reforma urbana dera contornos de grande metrópole:

O pano, a sala escura, uma projeção, o operador tocando a manivela e aí temos ruas, miseráveis, políticos, atrizes, loucuras, pagodes, agonias, divórcios, fomes, festas, triunfos, derrotas, um bando de gente, a cidade inteira, uma torrente humana – que apenas deixa indicados os seus gestos e passa leve sem deixar marca.

Aos demais, se a vida é um cinematógrafo colossal, cada homem tem no crânio um cinematógrafo de que o operador é a imaginação. Basta fechar os olhos e as fitas correm no cortical com uma velocidade inacreditável. (JOÃO DO RIO, 1909, pp. V-XI)

João do Rio faz migrar este excerto por vários textos seus antes de imprimi-lo no notório *Cinematógrafo*. O protagonismo

da questão, no interior de sua prosa, ao mesmo tempo que serve de atestado da presença incontornável do cinema naquela sociedade, ecoa as ponderações suscitadas aqui e no além mar, nos primeiros anos do século XX. Em fins de 1907, o italiano Edmondo Di Amicis publica o conto “Cinematografo celebrale”<sup>16</sup>, o qual toma como tema o homem que decide, pela primeira vez, empregar seu tempo livre para “dar um espetáculo de sua própria mente a si próprio” (AMICIS, 1996, p. 589). Pelo seu cérebro, imagens e sons deslizam, então, vertiginosamente: as notas da “Marselhesa” anunciam homens feridos, sangue, generais uniformizados e regimentos a passarem no horizonte; o rosto da operária vista em certo cortejo popular “surpreendentemente” antecipa a porção inferior do rosto de seu colega de colégio; a eles se seguindo a unha roída do mesmo garoto (Ibidem, p. 591). A mente da personagem compõe as memórias em planos curtos, a partir de distanciamentos variados, os quais se alternam por meio de expedientes cinematográficos como a justaposição e a fusão. O cérebro do criado parece projetar menos um conjunto de fitas tributárias do cinema de atrações e mais um único filme, cuja decupagem serrada anunciava o burilamento da linguagem cinematográfica que então se dava.

À parte essa diferença, e a presença mais palpável de vocábulos oriundos do campo semântico do cinematógrafo nos textos de João do Rio (cujos períodos sintéticos procuram mimetizar a agilidade com que as imagens passam pela tela, tomando o fazer cronístico como sucedâneo escrito de um programa cinematográfico)<sup>17</sup>, nas crônicas do escritor brasileiro e do italiano, o aparato mecânico é compreendido como meio de acesso ao novo mundo que se abria com o nascer do século, atravessado pela técnica (SÜSSEKIND, 2006).

O fazer cronístico dá, assim, mãos ao cinematográfico: ambos a unirem o fato e a ficção. A dinâmica contemporânea encontra seu reflexo na sala de cinema. Para acompanhá-la, o cronista deveria voltar à cidade olhos de operador cinematográfico, para finalmente dar à polifonia social forma verbal. Não é nosso objetivo, aqui, aprofundarmo-nos acerca do modo como ele o faz, mas sim perceber quais as implicações disso para o ofício do cronista, no âmbito jornalístico do período de que nos ocupamos. O fecho da citada crônica de Fantásio sintetiza uma preocupação corrente aos cronistas cariocas contemporâneos ao surgimento do aparato:

Ah! Isto é o fim de um mundo, meus amigos! Ide ver o *kinetoscópio*! Ide ver uma briga de galos, uma dança serpentina, uma briga entre yankees, pilhadas em flagrante, fixadas fotograficamente para toda a eternidade, – e dizei-me se ainda tendes ilusões que vos povoem um sonho, e rimas que vos enfeitem um soneto. (FANTÁSIO, 1894, p. 1)

O caráter indicial do registro fotográfico – e, por extensão, cinematográfico – obrigava os literatos a colocar em perspectiva o seu ofício. Como apontava Fantásio, tratava-se efetivamente do “fim de um mundo”. A personagem lê com receio o horizonte que se descortinava. Devaneia sobre a reação do pobre amante frente à reprodução *ad eternum* da amada noiva morta: a fria realidade transformaria a dor em riso, e o temário amoroso tecido em prosa e verso ao longo dos séculos se tornaria pó. Embora tal receio não viesse a se concretizar (ao invés de se findarem os sonetos, o cinema aliou-se fortemente à poesia), ele assinala um ponto de inflexão no que se refere à produção artística dali por diante.

Inaugura-se o esforço de se encontrar uma escrita que faça frente ao cinema, especialmente no que tocava ao gênero cronístico, impresso num veículo que tinha como primado a agilidade,

garantindo-se a sobrevida do texto impresso para além do papel de “letra ao pé da imagem”, como diria Flora Süssekind (2006, p. 104). Um dos resultados mais conhecidos do esforço é a prosa literária dos jovens modernistas paulistanos, a exemplo de António de Alcântara Machado: autor, em 1925, dos folhetins da *Pathé Baby*, logo publicados em volume. Antes da Semana de Arte Moderna de 1922, uma série cronística como “A fita da semana” já se estruturava a partir de cortes secos e de uma montagem que lembravam a decupagem cinematográfica: “Lucinda, criança adorada pelos seus pais... § Seus pais, velhos burgueses. § A casinha, onde decorrera a sua infância. § Lucinda amava imensamente a sua égua malhada, presente do seu tio João Bacurau” (A FITA DA SEMANA, 1921, n.p.).

Diante de uma sociedade cujo culto à imagem paulatinamente suplantava o culto à escrita – sociedade constantemente espreitada pela quimera do “jornal falado” (O. B., 1904, n.p.) –, era preciso que a pena fosse levada a caminhar, temática ou formalmente, pelas mesmas paragens do cinema. Surgem do encontro crônicas como o “Diálogo” publicado por Figueiredo Coimbra ainda em fins do XIX, no qual o então conhecido cronista e teatrólogo popular dá ao seu casal de protagonistas voz para exacerbarem um incômodo que era, na verdade, seu:

- Muito divertido o tal aparelho. Senta-se a gente numa cadeira e sem se mexer pode apreciar as cinco partes do mundo.
- Viste bem essa rua de Londres?
- Vi!... É uma fotografia. Mas notei pouca animação, apesar das carruagens.
- Havia mais povo do outro lado.
- Que lado?
- O lado que se não via.
- Eu tinha desejo de ir lá, quando de repente a rua acabou. (F. C., 1897, p. 1)

Coimbra apropria-se da estrutura teatral do sainete para investigar a técnica que permitia a realização das imagens cinematográficas. Frente à fragmentariedade das vistas apresentadas pelo aparelho, o cronista imbui-se do *éthos* de teatrólogo, procurando, por meio do diálogo, fornecer as lacunas inerentes às vistas e construir os elos coesivos a decuparem-nas. Ao destacar a dificuldade de imersão proporcionada pelo espetáculo cinematográfico, sublinha a relevância do texto teatral e cronístico – acabando por preannunciar, sem se dar conta, uma estratégia corrente da indústria do cinema europeia e, depois, norte-americana: a apresentação de resumos circunstanciados dos filmes, que educavam os olhos dos espectadores à montagem cinematográfica e/ou guiavam a interpretação das

obras em direção a um determinado sentido.

A ponderação conviveria com visadas mais amigáveis com relação à *mise-en-scène* cinematográfica. A exemplo da crônica de Lima Campos em que figura a personagem fictícia de Clarimundo: “criatura mecânica” que se dividia entre os expedientes de projetorista de cinematógrafo e de datilógrafo. Modelando-se à máquina, o jovem redigiria à *Fon-Fon*, em 1910, uma crônica, segundo a revista, repleta de “períodos incisivos, súbitos, arquivando, de brusco, como a passagem rápida de uma *fita*, a sucessão intensa dos fatos e das suas impressões, datilografadas em meia dúzia de tiras, por teclado sólido nervosamente batido” (L. C., 1910, n.p.). O resultado da empreitada é ainda uma prosa túrgida. No entanto, destaque-se, aqui, o esforço encetado. Ao contrário do que ocorre na crônica de Coimbra, no caso de Clarimundo, a letra procura dobrar-se à imagem cinematográfica.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A distância de pouco mais de uma década que separa a crônica de Figueiredo Coimbra daquela escrita por Lima Campos não

determina, todavia, uma curva ascendente na aceitação do cinematógrafo pelos cronistas da Capital Federal. O endosso ao aparato conviveu com o repúdio ao longo de todo o espaço de tempo sobre o qual esta pesquisa se debruça, o que se patenteia em duas crônicas de 1922, escritas respectivamente por Raymundo Magalhães e Henrique Pongetti: uma a vituperar a “paixão doentia e imbecil pelos artistas da tela” por parte dos “almofadinhas” da capital (MAGALHÃES, 1922, n.p.), outra a clamar pela sobrevida das musas inatingíveis da Sétima Arte, que despencavam do céu estelar rumo ao prosaísmo da vida doméstica: “Há pouco”, lamentava-se Pongetti, “Lyda Borelli e Francesca Bertini casaram [...]. Invadiram a crônica mundana, como burguesas sociais, sedentas de maternidade e de preocupações domésticas. Quebraram o sonho. Mataram a ilusão.” (PONGETTI, 1922, pp. 69-72).

As crônicas contemporâneas às primeiras duas décadas e meia da cinematografia dão a ver a vasta gama de reflexões aberta pela nova arte. O recorte geográfico aqui proposto busca atentar às especificidades nacionais da recepção das imagens em movimento. Nesse contexto, é fundamental o vínculo que o cinema estabeleceu com a cidade. Do salão da Rua do Ouvidor – palco em que os interlocutores de Figueiredo Coimbra questionavam a qualidade do

novo espetáculo<sup>18</sup> – aos palácios cinematográficos da Avenida Central; dos receios gerados pela sala escura – pouco recomendada às jovens, uma vez que os “bolinas” eram uma preocupação constante<sup>19</sup> – à transformação do cinema em espaço de congregação social franqueado às mulheres desacompanhadas, paulatinamente emancipadas do jugo masculino<sup>20</sup>. A crônica de fins do XIX e primeiras duas décadas do XX a um só tempo testemunha a transformação do Rio de Janeiro de cidade recém-saída da monarquia e escravidão em capital cosmopolita, e forja em texto tal transformação. Tais escritos também patenteiam que, embora o cinema a princípio fosse tomado como ferramenta importante para a efetivação do programa político republicano, sobre o qual fala Rosa Araújo (1993), à medida que se forjava o imaginário inerente a essa arte, seus sentidos extrapolariam os cerceamentos que a crônica objetivava lhe impor.

O encantamento que brotara da trivial vista *At the Barber Shop* (1894) se desdobraria, ainda que por veredas diversas, no encantamento gerado pelos ídolos das telas, que convidavam o público a viver vidas de película nas ruas da cidade. O lado inescapável do fascínio era, no entanto, o enredamento das moçoilas incautas pelos namorados de cinematógrafo (L. B., 1920, n.p.) – ou dos moçoilos incautos pelas vamps cariocas, mimeses de Napierkowska

e demais criaturas ondulantes das telas<sup>21</sup>; as moléstias físicas ou psíquicas desencadeadas pelo espetáculo; a transformação do cinema no principal entretenimento da capital, para a angústia dos homens de teatro e de imprensa... A investigação da crônica publicada na imprensa periódica carioca de 1894 a 1922 permite-nos acompanhar, no calor da hora, a inescapável penetração do cinema na sociedade, bem como o forjamento de caminhos literários no intuito de debelá-la.

## NOTAS

- 1.** A música ficaria a cargo do compositor francês Jacques Offenbach, admirado tanto no Brasil quanto no além-mar.
- 2.** As crônicas da série comporiam, em 1896, um volume impresso (a cujo acesso eu devo muito a Rosario Lázaro Igoa) que coleta a colaboração de Elvira Gama na imprensa carioca e paulistana do século XIX. Cf. GAMA, 1896.
- 3.** Figueiredo Pimentel cunha nesta época o bordão “O Rio civiliza-se”. Cf. SOUZA (2003).
- 4.** Os programas cinematográficos de então consistiam na apresentação de fitas breves cujo objetivo era, mais que a construção narrativa linear, a apresentação de objetos/atrações vários, dissociados uns dos outros. Cf. COSTA (2005).
- 5.** A respeito da trajetória de Pimentel, conferir MENDES (2015, p. 12) e SOUZA (2003, p. 155).
- 6.** Exemplo: “apanha esta senhora...”, diz Madureira ao operador, referindo-se à sogra, que replica: — Eu apanho, seu cachorro!... Apanho de quem?... De você não há de ser, que é muito baixo, seu atrevido!...”. Cf. FOCA (1907b, p. 3).
- 7.** Para que se tenha uma ideia, o assento mais caro dos cinematógrafos da capital – 1000 réis – custava o mesmo preço da entrada mais barata (sem direito a assento) de um teatro como o Lucinda, no qual os assentos variavam de 2000 a 5000 réis. Cf. TEATRO LUCINDA (1907, p. 16).
- 8.** Agradeço à Miriam Gárate, graças a quem tive o primeiro contato com a crônica.
- 9.** O cinematógrafo do Passeio público situava-se, desde 1905, no bar do recinto, administrado por Arnaldo Souza. Nesse mesmo ano, o comerciante se associaria à família Ferrez, que se transformara, em 1907, na detentora dos direitos de representação da Pathé Frères no Brasil. Cf. GONZAGA (1996, pp. 72-73).

**10.** No que toca ao contexto estrangeiro, conferir o artigo de Giuseppe D’Abundo “Sur quelques effets particuliers des projections cinématographiques sur les névrosés” em BANDA; MOURE (2008, pp. 288-295).

**11.** Conferir as três crônicas de Jack citadas a seguir: JACK (1920b, 1920c, 1920d).

**12.** Situado no número 13 do Largo do Machado, o Parque Fluminense era arrendado, à época, aos irmãos Segreto. O espaço apresentaria, ao longo dos anos de 1900, um conjunto variado de atividades de entretenimento, como bandas de música, pista de patinação, fogos de artifício, lanterna mágica e cinematógrafo.

**13.** O contrato de ambas as partes visando à exploração do cinematógrafo em tal endereço data de 21 de outubro de 1907. Cf. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro: Fundo Firma Marc Ferrez, FF-FMF.2.0.1.

**14.** A fita em questão é *Les Martyrs de l’Inquisition* (Lucien Nonguet, Pathé Frères, 1905).

**15.** Ismail Xavier denomina “montagem da transparência” o esforço de escamotear-se a descontinuidade inerente ao cinema, favorecendo a imersão do público no objeto fílmico (em contraposição à “montagem da opacidade”, por meio da qual se deixavam claros os artifícios a partir dos quais o cinema era feito). Cf. XAVIER (1984).

**16.** Conto originalmente impresso em *L’Illustrazione Italiana*, em 1 dez. 1907, recolhido posteriormente no volume póstumo *Ultima pagine di Edmondo di Amicis* e, enfim, publicado, em parte, no já citado volume organizado por Banda e Moure. As citações no corpo do texto são nossas, a partir do original italiano. Cf. AMICIS (1996, pp. 587-600, 1190-1193), BANDA; MOURE (2008, pp. 127-130).

**17.** A esse respeito, conferir GÁRATE (2012).

**18.** Figueiredo Coimbra discorre sobre o Cinematógrafo Super-Lumière, instalado no Salão Paris no Rio, número 141 da Rua do Ouvidor, no mês de setembro de 1897. Cf. F. C. (1897, p.1).

**19.** A esse respeito, cf. PIMENTEL (1911, p. 3).

**20.** Cf., por exemplo, BARRETO/JOÃO DO RIO (1916, p. 1).

**21.** Em 1913, Elysio de Carvalho inicia na imprensa uma campanha contrária aos “filmes sensacionais”, procurando demonstrar o perigo da suposta imoralidade que reinaria nessas obras (“os gozos e os pecados amorosos”, por exemplo) para a sociedade que as consumia. Cf. CARVALHO (1913, p. 11).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABEL, Richard. Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano. In CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna** / Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac&Naif, 2004, pp. 215-218.

AMICIS, Edmondo de. Ultime pagine di Edmondo de Amicis – Cinematografo celebrato. In PORTINARI, Foïço; BALDISSONE, Giusi (curadoria). **Opere scelte**. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1996, pp. 587-600, 1190-1193.

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

ARQUIVO NACIONAL do Rio de Janeiro – Fundo Firma Marc Ferrez, FF-FMF.2.0.1.

BANDA, Daniel; MOURE, José (orgs.). **Le cinéma**: Naissance d'un art: Premiers écrits (1895-1920). Paris: Éditions Flammarion, 2008.

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

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema:** espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

DIMAS, Antonio. Ambiguidade da crônica: literatura ou jornalismo?, **Revista Littera**, Rio de Janeiro, n. 12, 1974, pp. 46-9.

GAMA, Elvira. **Cartas de Sinhá Miquelina e humorismos de Edisonina.** Rio de Janeiro: Oficinas de obras do Jornal do Brasil, 1896.

GÁRATE, Miriam V. Películas de papel/crônicas de celuloide: acerca de João do Rio, Alcântara Machado y Alberto Cavalcanti. In BONGERS, Wolfgang (org.). **Prismas del cine latinoamericano.** Santiago de Chile: CELICH: Editorial Cuarto Propio, 2012, pp. 65-90.

GONZAGA, Alice. **Palácios e poeiras:** 100 Anos de Cinemas no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Record: FUNARTE, 1996.

JOÃO DO RIO. **Cinematógrafo:** crônicas cariocas. Porto: Chardron, 1909.

MAGALHÃES, Raymundo. A decadência do cinema, **Revista Souza Cruz**, Rio de Janeiro, ano VII, n. 69-70, set.-out. 1922, n.p.

MENDES, Leonardo. O Zola da Praia Grande: Figueiredo Pimentel e o naturalismo. In PIMENTEL, Figueiredo. **O Aborto** / Estabelecimento de texto e organização

Leonardo Mendes e Pedro P. G. Ferreira Catharina. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2015, p. 12.

MICHAELIS. **Cinematógrafo**. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/busca?id=AklZ>>. Acesso em: 5 jan. 2021.

MORIN, Edgar. A alma do cinema. In **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2008 [1983], pp. 145-172.

PONGETTI, Henrique. Himeneu e Talia. In **Pan sem fruta**: prosas de Henrique Pongetti. Rio de Janeiro: Emp. Ind. Editora O Norte, 1922, pp. 69-72.

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. **Cinematógrafo de letras**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006 [1987].

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

ZANON, Maria Cecília. A sociedade carioca da Belle Époque nas páginas do Fon-Fon!, **Patrimônio e Memória**, UNESP–FCLAs–CEDAP, São Paulo, v. 4, n. 2, 2009, pp. 217-235.

## BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

AZEVEDO, Arthur. **O Theatro: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)** / Organização Larissa O. Neves e Orna M. Levin. Campinas, SP: UNICAMP, 2009.

CONDÉ, William. N. **Marc Ferrez & Filhos: Comércio, distribuição e exibição nos primórdios do cinema brasileiro (1905-1912)**. 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 166 p.

PIMENTEL, Figueiredo. **O Aborto** / Estabelecimento de texto e organização de Leonardo Mendes e Pedro P. G. Ferreira Catharina. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2015, p. 12.

## PERIÓDICOS

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

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

A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). O Teatro, **A notícia**, Rio de Janeiro, 9-10 abr. 1903, p. 3

A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). Palestra, **O país**, Rio de Janeiro, 3 dez. 1906, p. 1.

A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). Palestra, **O país**, Rio de Janeiro, 4 mar. 1907a, p. 1.

A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). O Teatro, **A notícia**, Rio de Janeiro, 12-13 dez. 1907b, p. 2.

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

A FITA DA SEMANA: A Dama da Égua Malhada, **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIV, n. 685, 6 ago. 1921, n.p.

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

BARRETO, Paulo /João do Rio. Aventura Imprevista..., **O país**, Rio de Janeiro, 27 jan. 1916, p. 1.

BEUDIN, Georges. Le Théâtre, **La Presse**, Paris, 13 jul. 1904, p. 3.

CARVALHO, Elysio de. Contra os Films Sensacionais, **O imparcial**, Rio de Janeiro, 29 ago. 1913, p. 11

CINEMA-PALACE, **Gazeta de notícias**, Rio de Janeiro, 28 ago. 1908, p. 6.

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

ELOY, O Herói (pseud. de Arthur Azevedo). Croniqueta, **A estação**, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 18, 30 set. 1888, pp. 70-72.

FANTÁSIO (pseud. de Olavo Bilac). Kinetoscópio, **Gazeta de notícias**, Rio de Janeiro, 17 dez. 1894, p. 1.

F. C. (pseud. de Figueiredo Coimbra). Diálogos, **A notícia**, Rio de Janeiro, 11-12 dez. 1897, p. 1.

FOCA, João (pseud. de Baptista Coelho). A cinematografomania, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 6 out. 1907a, p. 7.

FOCA, João (pseud. de Baptista Coelho). As fitas do Madureira. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 nov. 1907b, p. 3.

FOCA, João (pseud. de Baptista Coelho). O Madureira das fitas, **Jornal do**

**Brasil**, Rio de Janeiro, 8 dez. 1907c, p. 5.

G. (pseud. de Oscar Guanabara). Sem Rumor (crônica semanal), **Jornal do commercio**, Rio de Janeiro, 21 jun. 1896, p. 1.

JACK. A arte do silêncio, **Careta**, Rio de Janeiro, 24 jan. 1920a, n.p.

JACK. Arte do silêncio, **Careta**, Rio de Janeiro, 4 set. 1920b, n.p.

JACK. A arte do silêncio, **Careta**, Rio de Janeiro, 18 dez. 1920c, n.p.

JACK. Arte do silêncio, **Careta**, Rio de Janeiro, 25 dez. 1920d, n.p.

JOÃO DO RIO. O Velho Mercado: notícia sentida, **Gazeta de notícias**, Rio de Janeiro, 16 fev. 1908, p. 5.

JOÃO DO RIO. A revolução dos Filmes, **Gazeta de notícias**, Rio de Janeiro, 10 abr. 1909, p. 1.

JOE (pseud. de Paulo Barreto/João do Rio). Cinematógrafo, **Gazeta de notícias**, Rio de Janeiro, 29 set. 1907, p. 1.

L. B. (pseud. de Lima Barreto). Amor, cinema e telefone, **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, nº 605, 24 jan. 1920, n.p.

L. C. (pseud. de Lima Campos). Pelos sete dias, **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 45, 5 nov. 1910, n.p.

O. B. (pseud. de Olavo Bilac). Crônica, **Kosmos**, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, jan. 1904, n.p.

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

O KINETOSCÓPIO, **Gazeta de notícias**, Rio de Janeiro, 15 abr. 1894, p. 1.

PIMENTEL, Figueiredo. Binóculo, **Gazeta de notícias**, Rio de Janeiro, 17 fev. 1908, p. 2.

PIMENTEL, Figueiredo. Binóculo, **Gazeta de notícias**, Rio de Janeiro, 16 fev. 1911, p. 3.

TEATRO Lírico. Cinematógrafo Falante, **Gazeta de notícias**, Rio de Janeiro, 18 dez. 1904, p. 6.

TEATRO LUCINDA, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1 dez. 1907, p. 16.

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

## FILMES

**At the Barber Shop** (1894), William K. L. Dickson, William Heise, Edison Manufacturing Company, Estados Unidos.

**Cães contrabandistas/Chiens contrebandiers** (1906), Georges Hatot, Pathé Frères, França.

**O desertor/Le déserteur** (1906), Pathé Frères, França.

**Os Estranguladores do Rio** (1908), Antonio Leal, Photo-Cinematografia Brasileira, Brasil.

**Ladrões de Crianças/Les voleurs d'enfants** (1905), Pathé Frères, França.

**Sô Lotéro e Nhá Ofrasia com seus produtos à Exposição** (1908), Antonio Leal, Photo-Cinematographia Brasileira, Brasil.

**Les Martyrs de l'Inquisition** (1905), Lucien Nonguet, Pathé Frères, França.  
**Viagem à Lua/Le voyage dans la lune** (1902), Georges Méliès, Star-Film, França.

## SOBRE A AUTORA

**Danielle Crepaldi Carvalho** desenvolve, junto à Fundação Biblioteca Nacional, um projeto de pesquisa no âmbito do Programa Nacional de Apoio à Pesquisa (PNAP) a respeito da Exposição Internacional do Centenário da Independência (1922). É Pós-doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP, com pesquisa acerca dos usos dos sons no cinema silencioso, e doutora em Letras pelo Departamento de Teoria Literária da UNICAMP, com tese que investiga a relação que os cronistas brasileiros de 1894 a 1922 estabeleceram com o cinema – trabalhos realizados com apoio da FAPESP. Tem artigos e livros publicados nos âmbitos da literatura, do cinema e do teatro, seus três campos de interesse, procurando refletir sobre a sua inter-relação.

Artigo recebido em  
6 de janeiro de 2021 e  
aceito em 24 de fevereiro de 2022.