

1

O Rio em Fragmentos – quando o *cinematographo* narra a cidade

1.1

Em busca de uma premissa teórica

*A história é objeto de uma construção
cujo lugar não é o tempo homogêneo
e vazio, mas um tempo saturado de agora.*
Walter Benjamin, “Sobre o conceito de história”

Buscar compreender o presente em sua complexidade nos leva a revisar o passado. Foi tal premissa benjaminiana que me instigou a pesquisa pelas imagens da cidade captadas pelo cinema, no início do século XX, ponto de partida do trabalho.

A fim de vislumbrar, a partir da imagem cinematográfica, a maneira como o Rio de Janeiro é representado no furor do seu processo de modernização, traço, inicialmente, o contexto histórico em que um projeto modernizador foi pensado para o Brasil e para sua então capital.

Como é percebido no decorrer da análise, foi-me inevitável descrever os filmes a que assisti. Parti do pressuposto que interpretar algo desconhecido, as fitas remanescentes das primeiras décadas do cinema, – e de difícil acesso – não acrescentaria conhecimento, mas, talvez, um desconhecido ainda maior.

Ao olhar para a História e para a história que me chega através dessas imagens fui buscar em Walter Benjamin a base teórica que me permitisse traçar uma leitura a partir do ponto de vista atual a fim de não contar a história “como ela de fato ocorreu”, mas, sim, construir uma história dialética¹, verdadeiramente humana ao pensar a imagem cinematográfica do Rio de Janeiro.

¹ Segundo Michael Löwy, no livro *Walter Benjamin: aviso de incêndio* (2005), Benjamin estava preocupado com o uso que os porta-vozes do marxismo – ou seja, “os ideólogos da II e III Internacional” – vinham fazendo do *materialismo histórico*. A proposta da história dialética é romper com tal marxismo “mecânico”, propagado por “autômatos”: “Aos olhos de Benjamin, o materialismo histórico torna-se efetivamente, nas mãos desses porta-vozes, um método que percebe a história como um tipo de máquina que conduz ‘automaticamente’ ao triunfo do socialismo. Para esse materialismo mecânico, o desenvolvimento das forças produtivas, o progresso econômico e as ‘leis da indústria’ levam necessariamente à crise final do capitalismo e à

De acordo com a idéia de Walter Benjamin, a História clássica apresenta o mundo passado como “coisas petrificadas”, apontando sempre uma evolução no curso do tempo, pautado pelo progresso, natural e conseqüente do homem.

O urbanismo, a arquitetura, as habitações burguesas e o mercado encarregar-se-iam de criar “fantasmagorias” do passado como conseqüência de uma concepção da História linear, progressiva e evolutiva a que Benjamin chama de historicismo. Tal maneira de narrar corresponde à visão dos vencedores, segundo o autor. A História, pois, à que estamos habituados, representa a história dos que vencem, suprimindo, assim, a narrativa originária dos vencidos:

Como se sabe, Benjamin critica nas *Teses* o historicismo, que se limita a pesquisar no passado os fatos, desfiando-os como “as contas de um rosário”, para preencher um tempo visto como “vazio e homogêneo”, assim como a concepção do progresso, que está na raiz do historicismo, e a concepção da cultura, que é vista como um acúmulo de bens espirituais, sem levar em conta os sofrimentos necessários à acumulação desses bens. A essa concepção contínua e linear da história, que para ele é sempre a história dos vencedores, ele opõe uma história concebida na perspectiva dos vencidos, baseada na ruptura, e não na continuidade. (ROUANET: 1987, 42-43)

A história, portanto, construída a partir do choque e da ruptura na qual o tempo não é vazio e homogêneo, mas, sim, o tempo da não-continuidade, de tempos desconexos, representa a história de um passado suprimido pelas vozes dos vencedores, já que:

A história, assim concebida, não é uma sucessão de fatos mudos, mas uma seqüência de passados oprimidos, que têm consigo um “índice misterioso”, que os impele para a redenção. Essa redenção só é possível se cada presente se reconhece como visado por esse passado que lhe é sincrônico. (ROUANET: 1987, 43)

O olhar do presente para esse “passado que lhe é sincrônico” deve fisgá-lo como uma “imagem relampejante”²; deve retirá-lo do seu contexto; deve

vitória do proletariado (versão comunista) ou às reformas que transformarão gradualmente a sociedade (versão socialdemocrata). Ora, esse autômato, esse manequim, esse boneco mecânico, não é capaz de ganhar a partida”. (LÖWY: 2005, 41)

² “A imagem relampejante” é descrita por Benjamin como uma *imagem dialética*, verdadeiro objeto da história a ser considerado, pois: “contra a atitude contemplativa do historiador tradicional, Benjamin enfatiza o engajamento ativo do adepto do materialismo histórico. Seu objetivo é descobrir a constelação crítica que um fragmento do passado forma precisamente com um momento presente. A dimensão política e ativa dessa relação com o passado é explicitada em uma das nossas notas preparatórias da tese: ‘Esse conceito (do presente) cria entre a escrita da

apropriar-se dele como uma reminiscência e, como imagem que relampeja, recordar-se dele, mas apontá-lo para o agora: reconhecer no passado, nas imagens remanescentes, as sincronias com o presente capaz de desvendá-lo.

Ao traçar essa ruptura, ao trazer o passado para o presente, libertamos aquele também de seu *continuum* histórico, da concepção linear e evolutiva do historicismo. Dessa forma, é tal “deslocamento temporal” a que aspiramos com as imagens cinematográficas remanescentes, capazes de representar a cidade do Rio de Janeiro, pois a possibilidade de lê-las no presente, retirando-as do seu curso histórico evolutivo, permite uma leitura dialética e “antiaurática” cuja função do materialismo histórico, segundo Benjamin, é fixar e re-interpretar essa imagem do passado que vislumbramos tão fugaz:

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja, no momento em que é reconhecido. “A verdade nunca nos escapará” – essa frase de Gottfried Keller caracteriza o ponto exato em que o historicismo se separa do materialismo histórico. Pois irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela. (BENJAMIN: 1985, 224)

No artigo “Sobre o conceito da história”, Walter Benjamin esclarece que narrar o passado a partir do presente não quer dizer “contá-lo como de fato ocorreu”, mas sim livrá-lo da força dos inimigos da história, os vencedores, a “classe dominante”:

Articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como as que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classe dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN: 1985, 224)

história e a política uma conexão, idêntica àquela, teológica, entre a rememoração e a redenção. Esse presente se traduz em imagens que podem ser chamadas de dialéticas. Elas representam uma intervenção salvadora (*rettenden Einfall*) da humanidade’.” (LÖWY: 2005, 62)

A luta, dessa forma, contra o *continuum* evolutivo da história é uma luta política contra o modelo narrativo dos vencedores – aqueles que detêm o poder de narrar – que suprime sempre a voz do oprimido.

A proposta do pensador alemão é, portanto, escrever “outra história”, condizente com o sofrimento e a opressão social, como afirma Michael Löwy:

O que lhe interessa, no passado, não é o desenvolvimento das forças produtivas, a contradição entre forças e relações produtivas, as formas de propriedade ou do Estado, a evolução dos modos de produção – temas essenciais da obra de Marx – mas a luta até a morte entre opressores e oprimidos, exploradores e explorados, dominantes e dominados. (LÖWY: 2005, 59)

Para tanto, é preciso articular o discurso acerca do passado no presente através do uso de uma “escrita alegórica”, capaz de negar a “aura” da narrativa da História hegemônica e trazer à tona o “outro da história”: “Para Benjamin, a alegoria é também o outro da história, isto é, a História que poderia ter sido e não foi. Daí o fato dele apresentar a Melancolia como principal figura alegórica”. (KOTHE: 1976, 36)

Na leitura de Benjamin, a arte barroca – citada na figura da Melancolia – conferiu um lugar para a alegoria onde antes estava representado somente o símbolo cujo caráter é homogêneo, totalizante e não apresenta contradições. Em sua vez, a alegoria é o “outro da história”; é aquele não-dito; é o reprimido da História dos vencedores. E assim: “Com efeito, lemos a reabilitação da alegoria, tal como Benjamin a empreende como uma reabilitação da temporalidade e da historicidade em oposição ao ideal de eternidade que o símbolo encarna”. (GAGNEBIN: 1994, 37)

O pensamento de Ismail Xavier, no artigo “A alegoria histórica” pode ser articulado com o pensamento de Jeanne Marie Gagnebin já que parte também das mesmas assertivas benjaminianas. Ismail nos define, mais claramente, a noção de alegoria:

Da tradição clássica herdamos a noção de alegoria – etimologicamente *allos* (outro) + *agoreuein* (falar em lugar público) – como um tipo de enunciação na qual alguém diz algo, mas quer dizer algo diferente, ou manifesta algo para aludir a uma outra coisa. Tal definição, entretanto, é bastante genérica. Ela identifica, de forma preliminar, a alegoria entre outras figuras de linguagem sistematizadas pelos retóricos antigos, e sua utilidade na

discussão contemporânea vem de um elemento essencial implícito nessa acepção genérica, ou seja, a idéia de uma lacuna entre o espírito (significado) e a letra (palavra). Vale já, nessa definição ampla, a concepção de que um enunciado ou uma imagem aponta para um significado oculto ou disfarçado, além do conteúdo aparente. Encontramos aqui a idéia de que as linguagens mobilizadas na vida social são sistemas transparentes, implicando convenções e processos contextualizados que efetuam a mediação entre palavras (ou imagens) e a experiência vivida. (XAVIER: 2005, 345)

Será tal conceito de alegoria que norteará a análise das imagens remanescentes do cinema, pois a alegoria torna-se também signo de uma nova consciência histórica, segundo Ismail Xavier, que é equivalente à concepção de história benjaminiana.

Por outro lado, foi no palco de uma Paris moderna do século XX que, ao observar a tradição que se diluía em meio a uma profusão do “novo”; a perda da aura da obra de arte num mundo povoado de cópias e reproduções, Benjamin reclama a arte alegórica como *promesse de bonheur*:

Voltar-se para o estudo do passado é, então, essencial não só pelo fato dele constituir o presente, pois a Benjamin importa basicamente como o presente reconstrói o passado, mas porque o presente, não concretizando o futuro, é capaz, contudo de lamentar a felicidade perdida no passado. Sua realização poderia não trazer a felicidade almejada, mas sua frustração dá a dimensão da felicidade possível. E a obra literária seria o registro disso correspondendo, portanto, às “ruínas” das potencialidades não construídas na História. (KOTHE: 1976, 42)

É dessa forma também que vislumbramos as imagens remanescentes do cinema: como “ruínas” de uma potencialidade não-expressa na História; como a “ruína” de um mundo que já foi e que prometia a emancipação do homem, a nossa felicidade³.

Para completar esse conceito da história, Benjamin propõe a teoria das imagens dialéticas⁴. O verdadeiro objeto da história, segundo o autor, são exatamente essas imagens dialéticas que surgem como “imagens relampejantes”,

³ O projeto Republicano e seus traçados progressistas e modernos fizeram do Rio de Janeiro não só a capital, mas uma cidade consagrada como *cidade maravilhosa*. A promessa da felicidade para nós brasileiros viria a cargo principalmente na imagem dessa cidade prometida.

⁴ Michael Löwy esclarece (2005,63): “O conceito de ‘dialética’ é, aqui, extraído por Benjamin da linguagem hegeliana-marxista: ele tenta dar conta da natureza de uma imagem ‘salvadora’ que se propõe à superação – *Aufhebung* – das contradições entre o passado e o presente, a teoria e a prática”.

ou seja, “as imagens dialéticas são aquelas em que o passado aparece no ‘agora da conhecibilidade’(...) redimindo o passado oprimido”. (ROUANET: 1987, 83)

Foi durante o projeto das Passagens de Paris (1927-1929) que Benjamin, ao analisar aquelas construções arquitetônicas como “universos em miniatura” e “lugares de sonhar”, percebe que são espaços tais como aqueles que dão origem às mitologias da modernidade:

O sonho da modernidade – ancorado nas passagens, cujos últimos vestígios Benjamin, em meados de 1920, ainda pôde testemunhar – leva o sujeito de volta à época dos pais e avós, transpondo o limiar do século XX para o século XIX, e dela, através da imagem do “embrião”, até os tempos arcaicos de uma mítica proto-história. O sonho se torna modelo da mitologia moderna, na medida em que Benjamin analisa “sonhos da coletividade”. (BOLLE: 1994, 62)

O papel da história seria, assim, interpretar esses sonhos levando-os ao seu “momento de despertar”. A imagem dialética desafia a história tradicional linear porque impõe um rompimento com esse padrão, trazendo imagens recortadas bruscamente do passado que servem como análise do presente⁵. Ao surgir como uma imagem que relampeja numa fração de segundo, o historiador precisa estar atento para pôr em prática seu “dom mimético”, a sua capacidade de produzir e observar semelhanças. E, é por isso que as imagens dialéticas se reconhecem no seu agora, já que é o presente que nutre o passado de significações elaboradas a partir de relações construídas através dos resquícios, das ruínas, dos resíduos do passado.

Em sua vez, a imagem dialética, além de próxima a uma imagem onírica, como nos explica melhor Willi Bolle na passagem seguinte, ela também é próxima a uma figura alegórica cuja ambigüidade é a sua característica principal – entre uma imagem de desejo e utopia, fantasmagoria e fetichismo de mercadoria - e guarda a influência principal de Benjamin: o conceito surrealista de sonho:

⁵ Segundo Willi Bolle, no livro *Fisiognomia da metrópole moderna*, o método historiográfico de Benjamin se baseia num modelo onírico-mnemônico de inspiração freudiana (BOLLE: 1994, 65): “Para Freud, o período entre 0 a 5 anos vivemos uma fase onde não organizamos a memória de modo contínuo e acessamos o passado de modo fragmentado, ou através de sonhos ou de um ‘repentino despertar’. São as imagens características a esse período de ‘proto-história’, por exemplo, que Benjamin nomeia de imagens dialéticas surgindo-nos como revelação no momento de um despertar”.

Resumindo a primeira etapa de elaboração do conceito de imagem dialética, vimos que prevaleceu a vinculação de Benjamin ao Surrealismo e ao conceito central de sonho. Nos “sonhos coletivos do século XIX – que se materializam em construções como as passagens, nas modas e na produção de imagens – expressa-se a mitologia da Modernidade. A esse depósito de saber inconsciente, fundador de identidade do século XX, o historiador tem acesso, na medida em que sabe decifrar não aqueles sonhos em si, mas o seu próprio presente. As imagens oníricas só se tornam legíveis na medida em que o presente é percebido como um “despertar” num “agora da conhecibilidade”, ao qual os sonhos se referem. (...) Há um notável acréscimo teórico, na medida em que a imagem dialética, além de ser trabalhada com base em materiais históricos mais ricos, é definida em relação a outras imagens imagéticas: imagem de desejo e utopia, fantasmagoria e fetichismo da mercadoria, imagem onírica e alegoria.(BOLLE: 1994, 64 – 65)

Assim, diante das imagens remanescentes captadas pelo cinema no início do século XX quero olhá-las como tal “ruína alegórica” afirmada por Benjamin como uma possibilidade de dizer o “outro”, aquilo que não foi dito pela História oficial⁶; ver como “imagens relampejantes” que, como um raio, traduz o corte e a ruptura numa proposta de leitura para a história; entre uma imagem de desejo e utopia, fantasmagoria e fetiche de mercadoria, buscando as ambigüidades e contradições.

Parto do contexto histórico, da história evolutiva e linear, mas é através da imagem cinematográfica que vou buscar o choque, a ruptura como uma imagem de sonho para construir o “outro da história”.

⁶ No livro de Löwy, Jeanne Marie Gagnebin comenta a “história aberta” do crítico da Escola de Frankfurt (LÖWY: 2005, 63): “Benjamin compartilhava com Proust a ‘preocupação de salvar o passado no presente, graças à percepção de uma semelhança que transforma os dois. Transforma o passado porque este assume uma nova forma, que poderia ter desaparecido no esquecimento; transforma o presente porque este revela como a realização possível da promessa anterior - uma promessa que poderia se perder para sempre, que ainda pode ser perdida se não for descoberta inscrita nas linhas atuais’”.

1.2

O Rio de Janeiro na *Belle Époque* – tudo novo, tudo civilização?

*A lagarta feia colonial após o estágio de crisálida imperial rompeu
e virou a borboleta republicana ultravisível.
Carlos Lessa, “O Rio de Todos os Brasis”*

Durante o século XIX, o Império de D. Pedro II estava enfraquecendo-se. A campanha política que tinha por objetivo implantar a República, seguindo os moldes das revoluções burguesas que aconteceram na Europa do século XVIII e XIX, foi ficando cada vez mais forte. Com a solidificação de uma imprensa de cunho político republicano, a idéia de uma República – cidadãos livres, desenvolvimento do comércio, etc. – foi disseminada na sociedade carioca. Segundo Carla Vieira da Siqueira em sua dissertação de mestrado: “O *Paiz*, a *Gazeta de Noticias*, o *Diário de Notícias* e a *Revista Illustrada* são parte desta imprensa republicana carioca que, após anos ocupada em atear fogo ao trono, torna-se situação”. (SIQUEIRA: 1995, 21)

Torna-se situação, evidentemente, com a proclamação da República. Além dos citados, a criação do jornal *A República* em 1870, que trazia em suas páginas o *Manifesto Republicano*, também representa um forte indício do movimento que estava sendo pautado pelos intelectuais. Estes foram influenciados pelas correntes filosóficas européias que pensaram a modernidade: Iluminismo, Liberalismo, Positivismo, Cientificismo e Materialismo, que modificaram a sociedade na Europa durante os séculos XVIII e XIX, e que também serviram aqui para transformar a antiga sociedade colonial e escravocrata brasileira, dando lugar à valorização da ciência, do progresso, da profusão da técnica e da cidade moderna.

A crença na ciência e na técnica fez dos intelectuais e da imprensa o lugar onde se construiria o saber coletivo da nação. Já que “a imprensa é a vista da nação”, como disse Ruy Barbosa e “a verdadeira forma de república do pensamento”, conforme Machado de Assis, (ambos citados por Carla Vieira da Siqueira), o espaço eleito e legítimo para a “construção” da República eram os jornais. Dessa forma, em paralelo à “cidade real”, o teórico Angel Rama afirma

existir a “cidade letrada”, onde os organizadores e construtores dessa cidade serão os escritores, os cronistas dos jornais:

Pensar os cronistas como construtores da cidade, num sentido metafórico, significa pensar que a cidade produz significados que estão além da sua dimensão física, como propõe Angel Rama. A cidade está imersa numa rede de significados físicos e simbólicos. O urbano remete para um universo representacional que deve ser decifrado. É possível então estabelecer uma relação entre a cidade do cronista e cidade do arquiteto na medida em que a cidade simbólica se relaciona muitas vezes de forma complementar e outras vezes de forma tensa, com a cidade funcional planejada pelo arquiteto. (DIOGO: 1999, 46)

Entretanto, apesar de uma imprensa em expansão com alguns jornais capazes de tratar dessa “cidade simbólica”, da *cidade letrada* como o jornal *A República*, de tiragem de 10 mil exemplares, a sociedade era predominantemente composta de analfabetos, haja vista o número de escravos no Brasil durante esse período. Assim, tanto a Abolição da Escravatura, em 1888, e a Proclamação da República em 1889, foram acompanhados por um *povo bestializado*⁷, alheio às transformações sociais e políticas que aconteciam na “cidade real” – (e mais ainda na “cidade simbólica”). Carla Vieira da Siqueira esclarece com dados o perfil da população:

Esta circulação mais abrangente, apresentada pelos jornais, reforça sua importância como formadores de opinião. Um obstáculo evidente a esta potencialidade pedagógica da imprensa é o alto nível de analfabetismo no país. Segundo o censo de 1890, só 18,5% da população brasileira, que então totalizava 11.444.891 habitantes, sabiam ler. (SIQUEIRA: 1995, 43)

A implantação da República serviu aos interesses de poucos. Evidentemente que a conquista da liberdade obtida através da Abolição da Escravatura, conquistada um ano antes do golpe de Estado, foi um dado positivo. Entretanto, os escravos não receberam nenhuma ajuda governamental, nem foi

⁷ José Murilo de Carvalho retoma a frase de Aristides Lobo, entusiasta da República, no livro *Os Bestializados* e, segundo aquele autor: “Aristides Lobo, o propagandista da República, manifestou seu desapontamento com a maneira pela qual foi proclamado o novo regime. Segundo ele, o povo, que pelo ideário republicano deveria ter sido protagonista dos acontecimentos, assistira a tudo bestializado, sem compreender o que se passava, julgando ser uma parada militar”. (CARVALHO: 1987, 9)

planejada a inserção social dos mesmos, restando-lhes povoar os cortiços e ocupar *sub-empregos*, tentando a sorte de sobreviver.

Assim, a República era apenas o início do projeto modernizador do Brasil. O desejo de tomar para si como referência maior a França do século XIX, sobretudo Paris, como modelo de desenvolvimento, faz do Rio de Janeiro, além de capital da República, a *Paris dos Trópicos*.

A Paris do início do século XIX era primitiva, insalubre, de ruas estreitas e tortas. Até 1828, não dispunha sequer de qualquer transporte público, como nos explica Renato Ortiz no livro *Cultura e Modernidade – A França no século XIX*. A partir da metade daquele século, o XIX, é que cada vez mais a prefeitura começa a incorporar elementos de racionalização do espaço urbano e de planejamento da cidade em suas obras, interligando os espaços, construindo esgotos e levando água encanada. Essas mudanças na velha Paris, executadas pelo Barão Haussmann, em pouco tempo, a transformaram de vez numa cidade urbanizada e imponente, como esclarece Ortiz:

A execução das diversas operações não exigiu mais do que cinco anos. Era o estripamento da velha Paris, dos bairros dos motins, das barricadas, como uma longa via central furando de um lado a outro este labirinto impraticável, ladeado por comunicações transversais. (ORTIZ: 1991, 201)

Segundo o autor, um dos “múltiplos interesses” em urbanizar a cidade está na higienização urbana, ligada também a um cunho estratégico, já que “as ruas devem dar passagens às tropas”. (ORTIZ: 1991, 202). A antiga Paris de ruas estreitas possibilitava as barricadas e manifestações populares, dificultando a ação do exército. Por isso Hausmann inventa o *boulevard* (ruas largas), atribuindo um novo sentido para a rua, que passa a ser não mais o domínio da habitação, mas sim o espaço da mobilidade dos passantes e dos veículos. Dessa forma, as noções de circulação e do planejamento urbano adaptam a cidade ao espírito de uma época em que o controle se incorpora cada vez mais ao traçado geométrico da cidade. Renato Ortiz resume o projeto de urbanização: “Mobilidade, sistema, funcionalidade. A rua é um ponto de circulação: é uma região, um traço integrado no interior de um todo; uma moradia, a representação social de uma função particular”. (ORTIZ: 1991, 21)

O *boulevard*, portanto, serve para narrar, para o Poder narrar-se. Com o fim do poder centralizado na figura onipresente do Rei a partir implantação da República, é necessário criar ícones e signos que narrem este novo poder e o tornem tão grande e onipotente quanto foi o primeiro.

O Rio, ao importar o pensamento europeu e o molde de sua sociedade, adaptou para cá as profundas transformações urbanas que construíram as grandes metrópoles modernas, como Paris e Buenos Aires. A reforma Pereira Passos exemplifica essa mudança radical que a capital presenciou com a construção da Avenida Central (hoje, Avenida Rio Branco), rasgando de uma ponta a outra o antigo centro da cidade colonial.

Portanto, a Proclamação da República, o desejo de modernizar o país, instaura um espírito novo no Brasil. O Rio de Janeiro, por ser sua capital, representa com excelência tal espírito. A antiga economia “emperrada” e lenta do Império cede lugar à instabilidade, ao espírito do arrivismo e da grande penetração do capital estrangeiro no Brasil. Segundo Nicolau Sevcenko, as mudanças velozes na economia do Brasil também tiveram reflexos equivalentes no campo social, pois:

Era a consagração olímpica do arrivismo agressivo sob o pretexto da democracia e o triunfo da corrupção destemperada em nome da igualdade de oportunidades. O próprio compasso frenético com que se definiram as mudanças sociais, políticas e econômicas nesse período concorreu para a aceleração em escala sem precedentes do ritmo de vida da sociedade carioca. A penetração intensiva de capital estrangeiro, ativando energicamente a cadência dos negócios e a oscilação das fortunas, vem corroborar e precipitar esse ritmo, alastrando-o numa amplitude que arrebatava a todos os setores da sociedade. (SEVCENKO: 1983, 27)

Dessa forma, a capital do Brasil chega, pois, ao século XX impondo aos habitantes da cidade uma *vida vertiginosa*. Como lugar da sede do Banco do Brasil, da Bolsa de Valores e de grande parte dos bancos nacionais e estrangeiros, o Rio de Janeiro atrai boa parte dos estrangeiros e consagra-se como o maior centro populacional do país.

Entretanto, a imagem do Rio ainda era condizente com sua “realidade”: uma cidade pestilenta, de grandes epidemias, insalubre, de ruas tortas. Assim como Paris, o Rio deseja construir para si uma nova identidade, já que: “Somente

oferecendo ao mundo uma imagem de plena credibilidade era possível drenar para o Brasil uma parcela proporcional da fartura, conforto e prosperidade em que já chafurdava o mundo civilizado”. (SEVCENKO: 1983, 29)

Essa imagem é construída principalmente através da Reforma Pereira Passos. A construção da Avenida Central compõe todo um imaginário e, conseqüentemente, representa a demolição de outro. O passado colonial e atrasado que se queria esquecer é, em parte, apagado da cidade. A população pobre que envergonha é despejada dos cortiços que por ali existiam, e vai se acumular no subúrbio, longe do centro, e nas primeiras favelas, distantes das luzes da cidade.

Portanto, segundo Carlos Lessa, a consolidação da República via pela frente um grande trabalho, já que tinha como objetivo desfazer-se de anos de escravidão e regime monárquico:

Para os republicanos, o Brasil teria que superar um imenso atraso histórico. A longevidade do instituto do escravagismo, apenas abolido quase ao findar do século XIX; a insólita opção monárquica, num processo de independência não republicano, único nas Américas; a ausência do democrático pela centralização imperial, disfarçada em Poder Moderador implicaram num retardo histórico. A certeza do atraso brasileiro alimentaria, pelo olhar republicano, um certo complexo de inferioridade e a suspeita de fundamento na “maldição”. (LESSA: 2001, 185)

Tal complexo de inferioridade era necessário chegar ao fim. Era preciso afirmar o Rio como lugar do moderno e do progresso a fim de consolidar a República como instituição política. Na crônica “Quando o brasileiro descobrirá o Brasil?”, de João do Rio, publicado no livro *Cinematographo*, o sentimento de inferioridade também é posto em pauta:

Esta interessante palestra, que pode ser considerada um exemplo de progresso e a demonstração de um mau, era na sua essência, o estado exato do brasileiro, desde que o brasileiro é brasileiro. O nosso patriotismo limita-se ao estridente espalhafato, sempre que nos julgamos ofendidos por qualquer país, seja a Inglaterra, seja a Itália, seja a Argentina. No fundo, porém, temos a idéia de que somos fenomenalmente inferiores, porque não somos tal qual os outros, e ignoramo-nos por completo. (RIO: 1909, 277)

A medida tomada para minimizar essa baixa auto-estima do brasileiro está representada no remanejamento da cidade, na urbanização e no seu saneamento e limpeza. Somente limpa e urbanizada é que o Rio ingressaria na civilização e conquistaria elevada auto-estima:

Para ser cosmopolita é preciso sanear, é preciso acabar com a fama de pestilenta. Por isso é preciso sanear. A razão central não é a melhoria da vida do povo, mas a mudança da imagem. O presidente deseja um fluxo imigratório, apesar da existência, no país e na cidade, de um abundante povo livre e pobre. (LESSA: 2001, 192)

O fluxo imigratório, segundo Carlos Lessa, serviria para “branquear” a população. Não bastava somente inspirar-se em Paris, era necessário tornar-nos iguais a eles, os europeus. O escravo, negro e pobre, assim como o índio, eram vistos como sintomas dessa inferioridade. O ideal era tornar-se civilizado de acordo com o molde europeu representado por Paris. E, enfatizando o caráter das reformas, para atrair esse estrangeiro, era preciso sanear a cidade, tendo em vista que:

O Rio apresentava focos permanentes de difteria, malária, tuberculose, lepra, tifo, mas suas ameaças mais aflitivas eram a varíola e a febre amarela, que todo verão se espalhava pela cidade como uma maldição. Por isso a cidade tinha, desde o século XIX, a indesejável reputação de “túmulo do estrangeiro”. (SEVCENKO: 1998, 22)

Por isso, para livrar-se do estigma de “túmulo do estrangeiro” o então Presidente, Rodrigues Alves, nomeou para as reformas na cidade: o engenheiro Lauro Muller, encarregado da reforma no porto, o médico sanitaria Oswaldo Cruz para eliminar as doenças e promover o saneamento e o engenheiro urbanista Pereira Passos, cuja função era modernizar a capital.

Na região central do Rio, estava acumulada a grande parte da população pobre e foi a essa região que os três inicialmente se dedicaram. Logo de início, foi necessário demolir os casarões, remover aquelas pessoas. A imprensa chamou esse período de “Regeneração”, mas também ficou conhecido como o “bota-abaixo”⁸.

Para a erradicação das doenças, Oswaldo Cruz determinou que todo cidadão deveria ser obrigatoriamente vacinado e, para tanto, as casas eram

⁸ Em *A vida literária no Brasil – 1900*, Brito Broca comenta a expressão “bota-abaixo” (2004:35): “Pereira Passos vai tornar-se barão Haussmann do Rio de Janeiro, modernizando a velha cidade colonial de ruas estreitas e tortuosas. Com uma diferença: Haussmann remodelou Paris tendo em vista objetivos político-militares, dando aos bulevares um traçado estratégico, a fim de evitar as barricadas das revoluções liberais de 1830 e 1848; enquanto o plano de Pereira Passos se orientava pelos fins exclusivamente progressistas de emprestar ao Rio uma fisionomia parisiense, um aspecto de cidade européia. Foi o período do “bota-abaixo”.

invadidas e, sob a suspeita de qualquer contaminação, demolidas. A população revoltou-se contra a medida e o episódio que resultou daí ficou conhecido com a Revolta da Vacina, quando tropas da Guarda Nacional e até de Estados vizinhos lutaram para reprimir a população e acabar com o motim.

O símbolo da “Regeneração” foi a Avenida Central. Nela estava então reunido o mais fino comércio do Rio de Janeiro: os cafés, os bares, as lojas de roupas, as chapelarias, etc. Na Avenida, estava proibido, inclusive, transitar em mangas de camisa por ordens do prefeito, assim como realizar toda e qualquer manifestação popular que contrariasse os ideais da modernidade e do progresso da “nova” cidade. Aquilo que não se encaixasse no projeto da modernização era reprimido severamente, devendo permanecer, portanto, “fora de cena”, fora do espetáculo da cidade que a burguesia acabava de aplaudir com a chegada da recém-inaugurada avenida. Carlos Lessa comenta as implicações das reformas na auto-estima da cidade em *O Rio de todos os Brasis*:

A cirurgia urbana básica de Pereira Passos, que marca o Rio e apaga a velha cidade colonial, consistiu na implantação dos 1.800 metros da Avenida Central, com 33 metros de calha viária. A avenida articula-se, pela Praça Mauá, com a Avenida Rodrigues Alves, traçada sobre o mar aterrado e paralelo ao novo porto. Na outra extremidade, dá início à Avenida Beira-Mar, com 5.200 metros, que se estende pela Praia do Flamengo e se liga à Praia de Botafogo, com o término no Pavilhão do Mourisco, hoje demolido. Este foi o percurso do Rio para a modernidade e sua principal carteira de identidade. Este trajeto cancelou no carioca a sensação de inferioridade que tinha ao percorrer a Avenida Trece de Mayo, em Buenos Aires. (LESSA: 2001, 201)

Portanto, com as reformas, o “Rio civiliza-se”⁹. Agora é possível nos afirmar como civilização e até nos encantarmos com a *cidade maravilhosa* capaz de afirmar que: “somos uma cidade européia com os benefícios da modernidade. O Rio é a Paris dos Trópicos. O Rio é até superior a Buenos Aires, que está numa faixa temperada”. (LESSA: 2001, 208)

⁹ A expressão “O Rio civiliza-se” é de Figueiredo Pimentel publicado na coluna “Binóculo” do jornal Gazeta de Notícias, segundo Brito Broca em *A vida literária no Brasil – 1900* (2004:37). Já em *Imagens do passado. São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*, de José Inácio de Melo Souza, Mário Pederneiras aplaude a civilização advinda com a inauguração da Avenida Central ainda em 1906: “Tudo moderno: tudo civilização. São os autos que passam na inconstância vertiginosa do seu mecanismo, no seu desgracioso feito de fogões... a gasolina. É o engenho humano vencendo a elegância animal (...) Tudo novo, tudo Civilização”.

Entretanto, isso não significa que houve melhoria nas condições de vida para boa parte da população que foi alijada das benfeitorias trazidas pelo progresso. Da cidade colonial, e suas ruínas, surgiu a *cidade maravilhosa*, que, entretanto, era de bem poucos eleitos. E, ao reconhecer o Rio de Janeiro como uma cidade excludente, hierarquizante, podemos questionar: como prever que “os mutilados da *Belle époque*” pudessem “vir à cena”, mostrar seu rosto, surgindo nas imagens? Como prever que os excluídos escondidos atrás das belas fachadas da Avenida Central poderiam romper com as normas da modernização e apontar para as suas próprias contradições, surgindo em quadro na imagem da cidade do Rio de Janeiro? E também, como pensar a representação dessa cidade através da imagem, num momento em que se queria afirmá-la como moderna e, ao mesmo tempo, tentar buscar o *elemento excluído* que “borra” a cena e constrói a verdadeira história humana, *antiaurática* e dialética? É tal reflexão o objetivo que cerca a análise das imagens captadas pelo *cinematographo*.

A invenção do *cinematographo*, segundo Vicente de Paula Araújo, em *A Bela Época do Cinema Brasileiro* (1976)¹⁰, apesar de ter sido realizada em diversos países simultaneamente, foi patenteada pelos irmãos Lumière, na França. Antes do *cinematographo*, porém, vários equipamentos similares foram responsáveis pelos experimentos que estavam sendo realizados, como por exemplo: *kinetographo*, *omniographo*, *animatographo*, entre outros.

O *cinematographo*, como parte dos avanços tecnológicos e das pesquisas que vinham sendo desenvolvidas a partir da câmera fotográfica, tendo em vista captar o movimento, foi trazido para o Brasil no final do século XIX, pouco depois das primeiras exhibições em Paris. Usado para “flagrar” aspectos da cidade, assim como era função da fotografia e das crônicas dos jornais, o cinema, em seus primórdios, no Brasil, tratou de delimitar para si também um espaço e função social ao narrar, ao representar a cidade que nascia com as reformas urbanas. Portanto, é observando de que forma também uma “cidade cinematográfica” (e por que não?) estava sendo “construída”, em paralelo à *cidade letrada*, que se

¹⁰ Segundo José Inácio de Melo e Souza (2004:233): “A razão para a eleição dos quatro anos de glória devia-se ao fim do período de ‘estagnação’ ocorrido entre 1896 e 1907, suplantado finalmente pelo harmonioso desenvolvimento do mercado cinematográfico com os importadores/exibidores atuando também na forma de produtores dos mais variados gêneros de ficção e não-ficção”.

orienta a interpretação das imagens captadas no início do século XX. Já que a *cidade letrada* impunha muitas vezes contradições que os representantes do poder político republicano não queriam ver, o lugar de partida do presente trabalho é perceber a *cidade cinematográfica* que está sendo pautada e questionar a negociação dessas forças políticas no cinema a fim de construir uma imagem para o Rio. Tal cidade, “cinematográfica”, no início do século XX, no Brasil, ainda estava bastante ligada ao papel que a fotografia exercia ao documentar a cidade.

Em sua vez, a fotografia, com a função de representar a “realidade”, dominou grande parte do século XIX. O início do uso da fotografia no Brasil, segundo Flora Sussekind, no livro *Cinematógrafo de letras*, foi em 1833, mas só a partir da década de 60 do século XIX é que a fotografia vai se popularizar por aqui. Com o avanço da técnica fotográfica e o desejo de impressão de realidade cada vez mais fiel ao movimento, a “vida real” foi sendo capaz de ser representada pelo advento do *cinematographo* já que “por fim, o cinematógrafo irá conquistar definitivamente a sensação de mobilidade”. (ORTIZ: 1991, 223)

A primeira sessão de cinema foi realizada em 1886, na Rua do Ouvidor, centro comercial do Rio antes da inauguração da Avenida Central. Flora Sussekind comenta a recepção: “É, pois, com um misto de cautela e deslumbramento diante da técnica da ‘magnífica impressão da vida real’ que se reage inicialmente ao cinematógrafo por aqui”. (SUSSEKIND: 1987, 41) Por outro lado, José Inácio de Melo Souza, em *Imagens do passado. São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*, descreve a chegada do cinema no Brasil desconstruindo a tese da platéia ingênua: “O contato com a imagem em movimento e o processo de aprendizado acontecido nos dez anos seguintes à chegada do cinema prepararam o terreno para a explosiva expansão de 1907.” (SOUZA: 2004, 239)

Nesse período de “explosiva expansão”, o grande entusiasmo estava em apresentar aqui, no Brasil, as ‘vistas’ das cidades européias através dessa maravilhosa técnica que se havia “descoberto”, o *cinematographo*. Das salas inauguradas, destaco o *Salão de Novidades*, de propriedade de Paschoal Segreto e do Dr. José Roberto Cunha Sales. Vicente de Paula Araújo cita em seu livro:

SALÃO DE NOVIDADES – Rua do Ouvidor nº 141. ANIMATOGRAPHO LUMIÈRE, a última palavra do engenho humano! A mais sublime maravilha de todos os séculos! Pinturas moverem-se, andarem, trabalharem, sorriem, chorarem, morrerem, com tanta perfeição e nitidez, como se homens, animais e cousas naturais fossem; é o assombro dos assombros! Salve Lumière! O ANIMATOGRAPHO LUMIÈRE é invento tão majestoso, soberbo e imponente, que a própria natureza, que privilegiou o seu autor, conserva-se estática diante da sua pasmosa contemplação! (ARAÚJO: 1976, 93)

O *Salão de Novidades* também é conhecido como *Salão de novidades Paris no Rio*. Era comum nessa fase inicial do cinema, em que se tratava realmente de uma novidade, os donos da casa inaugurarem sessões do *cinematographo* exclusivamente para a imprensa, o que garantiria a visibilidade. Mas, segundo Vicente de Paula Araújo o cinema adquiria cada vez mais um caráter popular que interessava não somente o público especializado dos jornais:

Este novo tipo de diversão tornava-se tão popular a ponto de seu proprietário, Paschoal Segreto, enviar um emissário ao Velho Mundo para trazer novas fitas ou quadros, como se dizia na época: “Partiu ontem para a Europa o sr. Esperidião Paulo, que ali vai fazer aquisição de importante material para o Animatographo do sr. Paschoal Segreto”. (ARAÚJO: 1976, 5)

Com a popularidade da sua sala de exibição, Paschoal Segreto se tornara o único dono do Animatographo Lumière do Salão Paris no Rio. A relevância e a popularidade de Paschoal Segreto eram tamanhas que recebera da imprensa até mesmo o título de “Ministro das Diversões”. (ARAÚJO: 1976, 123)

O responsável, porém, por realizar a primeira filmagem em solo brasileiro foi Afonso Segreto, irmão de Paschoal, que filmou a Baía de Guanabara no dia 19 de junho de 1898. Entretanto, há controvérsias em relação à origem do cinema brasileiro conforme é explícito em *Cem anos de cinema brasileiro* de Guido Bilharinho:

Ademar Gonzaga, citado por Alex Viani (*Introdução ao Cinema Brasileiro*, p. 25), afirma “que em 1898 já se realizavam filmagens no Brasil”, constituídas de filmes de um rolo, fixando paisagens e acontecimentos sociais. Não se sabe ao certo quem lhes dá início. Primeiramente, julga-se que é o português Aurélio da Paz dos Reis, hipótese que, segundo Viani, Ademar Gonzaga destrói, trazendo à baila o nome do italiano Vittorio de Maio, que teria realizado *Bailado de crianças no colégio, no Andaraí* (1897) e *Chegada do trem* em Petrópolis, mas, que Gonzaga julga serem filmes

estrangeiros com títulos mudados para português. Contudo, até há pouco, prevalece a hipótese de que a primazia pertence ao também italiano Afonso Segreto, que a efetua em 19 de junho de 1898, tendo com objeto, ao chegar de navio da Europa, a baía de Guanabara e a cidade do Rio. (BILHARINHO: 1997, 16)

De qualquer forma, distante das discussões acerca da origem do cinema brasileiro, um desastre acometeu os irmãos Segreto inesperadamente: um incêndio destruiu por completo as fitas, instalações, materiais e equipamentos do *Salão de Novidades*:

Mas, diz o ditado popular: o que é bom dura pouco... E foi o que aconteceu no dia 8 de agosto de 1898, uma data aziaga para os irmãos Segreto. Um terrível incêndio destruiu por completo o salão Paris no Rio e a capital ficou algum tempo sem sua diversão preferida. (ARAÚJO: 1976, 109)

Mas, mesmo com o salão destruído, os irmãos Segreto trataram de logo reabrir uma nova sala. Eles se firmaram como os pioneiros do cinema mais estáveis na projeção de filmes em salas próprias, realizando até mesmo diversas filmagens, segundo Vicente de Paula Araújo em *A bela época do cinema brasileiro*:

O cinematógrafo Paris no Rio já entrava em seu segundo ano de existência. Inaugurado em 31 de julho de 1897, era o cinema mais antigo do Rio de Janeiro e provavelmente do Brasil, isto porque os cinemas anteriores foram ambulantes e instáveis. (ARAÚJO: 1976, 117)

Até 1907, inauguraram-se inúmeras salas de cinema no Rio de Janeiro. É dessa época: *O Parisiense*, *Pathé*, *Odeon*, *Avenida*, *Ideal* entre muitas outras. Algumas revistas para interessados em cinema também são criadas, como: *A Fita*, *Palcos e Telas*, *Paratodos*, *Scena Muda*, *A Tela*. Como símbolo da modernidade, o cinema ilustra e representa um novo estágio da representação da realidade que é vista em movimento e expande-se no compasso frenético da modernização.

Por outro lado, as conquistas técnicas modificaram também profundamente a experiência do tempo. O passeio de carro, por exemplo, em que tudo é visto de forma fugaz e fragmentada, serve como metáfora para pensar exatamente a nova experiência do tempo na modernidade. Segundo filósofos

como Walter Benjamin e Martin Heidegger (citados no livro *Cinema e a invenção da vida moderna*), a velocidade e a fragmentação das imagens experimentadas intensamente num presente momentâneo são vividos necessariamente na categoria do instante, já que o presente é esvaziado pela fugacidade. Flora Sussekind completa o raciocínio dos autores e afirma que o próprio deslocar-se pela cidade de automóvel conferiu uma nova percepção da realidade, já que: “Ver o mundo passar de dentro de um carro confirma, pois, no dia-a-dia, as mudanças nas formas de percepção incentivadas pela difusão da fotografia e do cinematógrafo”. (SUSSEKIND: 1987, 51)

Dessa forma, o cinema é uma arte que nasceu no bojo da experiência moderna do tempo, pois “a essência do cinema residia não em suas capacidades narrativas, mas nos momentos evanescentes de sensações fortes que certas imagens forneciam.” (CHARNEY: 2001, 395). E, assim, se deu no início do cinema, primeiramente não preocupado em contar histórias, mas interessado em seduzir o espectador com imagens estimulantes e que suscitasse a curiosidade. Mais até do que contemplar as imagens, ia-se para “ver” a técnica, para admirar-se com os avanços do progresso, com a possibilidade de representar o movimento, impossível para a fotografia. O escritor João do Rio resume a experiência do cinema no prefácio do livro intitulado *Cinematographo* (1909, 5):

(...) Com pouco tens a agregação de vários factos, a história do anno, a vida da cidade numa sessão de cinematographo, documento excellente com a excellente qualidade a mais de não obrigar a pensar, senão quando o cavalheiro teima mesmo em querer ter idéias.

João do Rio, ao afirmar que o cinema não obriga a pensar, refere-se a essa fugacidade e rapidez dos fatos que nos são apresentados pela técnica cinematográfica, “uma fita, outra fita, mais outra” (RIO: 1909, 5) sem permitir que haja tempo para uma reflexão mais apurada das imagens. A velocidade é tema constante de suas crônicas em que fala dessa nova *vida vertiginosa*, em que se afirmava um novo tempo para o país sincronizado com o “relógio” das capitais modernas da Europa. No Brasil, o cinema estava, dessa forma, associado ao projeto de modernização, ao avanço tecnológico e ao progresso. Com tal quantidade de salas de exibição na cidade, assim como as revistas de interesse cinematográfico e um breve surto de produção, o cinema teve, entre os anos de

1907 e 1911, a fase que ficou conhecida como a *Belle Époque* do cinema brasileiro, segundo Vicente de Paula Araújo. Momento este, equivalente ao intenso período de interesse político pelas conquistas da modernidade que vieram a reboque da República.

Diante de tal reflexão inicial com vistas a traçar, da perspectiva atual, o perfil da sociedade brasileira do início do século XX, os interesses políticos, o desejo de modernizar-se tendo como início a Proclamação da República, os avanços, o molde europeu, etc., pretendo investigar de que forma o cinema, arte-técnica fruto do projeto da modernidade, tratou de representar a cidade do Rio de Janeiro nos anos 10 e 20 do século XX.

O objetivo de tal análise é perceber o que é privilegiado, que cidade nos é apresentada, enfim, de que forma essa técnica é usada como artifício para construção dessa nova “identidade”, que se queria agora moderna e vinculada ao progresso. Para tanto, me foi necessário assistir aos filmes, por isso descartei diversos títulos que aparecem citados na história do cinema brasileiro, mas que não se encontram disponíveis. Limitei-me, então, ao acervo disponível na Cinemateca Brasileira de São Paulo, na cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e no acervo do CTAV-Centro Técnico do Audiovisual/Funarte.

1.3

Trechos de um Brasil maravilhoso – as décadas 10 e 20 no cinema brasileiro

O mais antigo filme a que tive acesso, *Despedida do 19º Batalhão – Tiro Rio Branco*, foi filmado na cidade do Rio de Janeiro em 1910¹¹. Na recém inaugurada e grandiosa Avenida Central (1906), o filme tem início com o desfile

¹¹ Segundo José Inácio de Melo Souza, no livro *Imagens do passado* (2004:54): “fatos urbanos de qualidade diversa – o corso, as partidas de futebol, desastre com vítimas, autoridades em visita, inaugurações – embora rendessem mais tarde o desprezo de uma elite bem pensante instalada na revista Cinearte na década de 1920, eram respaldados pela população e pela imprensa, fato salientado por Leal, seguindo-se um modelo cujas origens pertenciam ao começo do cinema, aos primeiros experimentos de Lumière”. O filme *Despedida do 19º Batalhão – Tiro Rio Branco*, assim como outros que o sucederam, pode ser considerado como um filme que segue esse modelo ditado pelos Lumière, captando fragmentos da vida urbana, de interesse pontual e, às vezes, jornalístico.

de tropas do exército. Bondes e carros atravessam a paisagem, demarcando o cenário moderno da cidade.

Três elementos desta imagem são ressaltados: a avenida, o bonde e o carro. O cinema inaugura com esses elementos uma imagem cinematográfica que o discurso da República já propagava. Longe de um Rio antigo, colonial, a imagem agora cedia lugar à velocidade, à imponência da avenida, à modernização. Na imagem mais antiga¹² da cidade, prevalece a ordem e o progresso.

Os anos 10 do século XX contem alguns títulos mencionados pela historiografia do cinema brasileiro, todavia tivemos acesso a dois filmes apenas: *Despedida do 19º Batalhão – Tiro Rio Branco* e *Barão do Rio Branco – A nação em luto – Os Funerais* (1912). O último será analisado com outros dois títulos também sobre pompas fúnebres realizados nos anos 20.

Durante a década de vinte, há uma quantidade maior de títulos disponíveis. Já no primeiro ano da década foi realizado *O que foi o carnaval de 1920!*, que, segundo os créditos, foi feito através da produtora Carioca Film. O primeiro letreiro do filme afirma: “O Rio de Janeiro, nos dias de carnaval, é o verdadeiro reinado de Momo” e, logo em seguida, apresenta o curso na Avenida Rio Branco que consistia num desfile de carros pelas ruas da cidade com foliões fantasiados atirando confetes e serpentinas uns nos outros.

O carnaval, por conter fortes traços populares, foi “adaptado” ao clima de modernização da nova cidade que se queria construir no Rio de Janeiro. Segundo Giovanna Ferreira Dealtry, no artigo “Crônicas de uma cidade em mutação” (2004), o então prefeito, Pereira Passos, proibiu diversas manifestações no centro da cidade, incluindo aí o entrudo: festa portuguesa que consistia em arremessar barro, água, etc. uns nos outros e que seria a origem do carnaval, segundo a autora. O curso mostrado na Avenida Rio Branco em *O que foi o carnaval de 1920!* apresentou um carnaval organizado com o desfile de carros, dos foliões, passando sempre por pontos nobres da cidade, como a Avenida Central e a Avenida Beira-Mar.

A proibição do entrudo pelo prefeito reflete bem o tom arbitrário e autoritário em que se deu a modernização no Brasil. Não bastava demolir a cidade

¹² Considero a imagem mais antiga a partir dos acervos das cinematecas mencionadas nessa pesquisa.

colonial para construir a *Paris dos Trópicos*, era preciso também criar novos valores. O carnaval devia seguir do mesmo modo um parâmetro europeu a fim de se tornar condizente com o projeto da modernidade.

No filme, os foliões, os carros e o bonde dividem o mesmo espaço na cidade. E, da rua, adentramos o “Baile à fantasia no Hotel Santa Rita Mendes” onde casais dançam e divertem-se. Em seguida, o letreiro nos apresenta o “Baile infantil do Theatro da República”¹³, que se tratava de um pequeno concurso infantil de fantasias.

Após os bailes, o filme volta para a rua dando continuidade ao desfile de carros alegóricos pela Avenida Rio Branco. Os blocos consistiam em: Tenentes! Fenianos! e Democráticos! O carro dos Democráticos! foi o mais celebrado, como sugere letreiros do filme tais como: “Os invencíveis democráticos a caminho da avenida”. No carro abre-alas do desfile dos Democráticos!, bonecos de madeira vestiam faixas com o preceito republicano: “Ordem e Progresso”. Observa-se aí um forte interesse político em representar o “carnaval ideal”, distante do tom bárbaro e grotesco que caracterizava o entrudo e os cordões para as elites aburguesadas do Rio, além de conter forte propaganda ideológica a favor da República. Nicolau Sevcenko observa que:

...as tradicionais festas e hábitos populares, congregando gentes dos arrabaldes, foram reprimidos e mesmo o Carnaval tolerado não seria mais o entrudo, dos blocos, das máscaras e dos sambas populares, mas os dos corsos de carros abertos, das batalhas de flores e dos pierrôs e columbinas bem-comportados, típicos do Carnaval de Veneza, tal como era imitado em Paris. (SEVCENKO: 1998, 26-27)

No ano do centenário da Independência (1922), o governo republicano investiu bastante nas comemorações e atrações. No ano anterior, a nomeação para o futuro Presidente da República envolveu as atenções do mundo político. A crise que atravessava a oligarquia do “café-com-leite” era impossível de ser disfarçada. A República brasileira era contaminada de contradições, reunindo elementos de uma sociedade aristocrática, patriarcal e escravocrata no contexto da “democracia” e de uma sociedade que se queria moderna a partir da República. A

¹³ Como se observa ao longo do texto, optei por preservar a grafia da época, mantendo-me fiel ao conteúdo contido nos letreiros dos filmes aqui analisados.

indicação dos republicanos naquele ano de 1921 foi para o então Presidente do Estado de Minas Gerais: Dr. Arthur Bernardes. Entretanto, os monarquistas opositores do regime republicano não aceitaram essa vitória, que culminou com a revolta do Forte de Copacabana em 1922, acontecendo em paralelo às “comemorações” do centenário da independência, como comenta Carla Vieira da Siqueira:

A comemoração do Centenário da Independência e, em especial, a inauguração da Exposição, acontecem em meio a uma grave crise política, detonada a partir da não aceitação da vitória do candidato oficial Arthur Bernardes, nas eleições de março de 1922, contra o candidato da Reação Republicana, Nilo Peçanha. O clima de agitação que marcou todo o primeiro semestre de 1922 culminou com a revolta do Forte de Copacabana, em 5 de julho. Imediatamente o estado de sítio foi decretado, jornais de oposição foram fechados, jornalistas presos e deputados ameaçados de processo. (SIQUEIRA: 1995, 131)

Com a crise da velha oligarquia aristocrática no poder era preciso conquistar a simpatia da população de alguma forma. A Exposição Nacional do Centenário da Independência que foi montada no Rio de Janeiro a fim de apresentar as conquistas da modernização no Brasil – e foi filmada com o título *Exposição Nacional do Centenário da Independência* – tinha exatamente tal intento: desviar a atenção da população para com as crises políticas realçando o brilho da técnica conquistado pela República. Segundo os créditos, o filme foi realizado pela produtora Brasília Film de Macedo & Oliveira. Margarida de Souza Neves discorre a cerca das Exposições realizadas no Brasil e afirma que:

...a cidade do Rio de Janeiro abriga e promove, a partir de 1861, as *Exposições Nacionais*, entendidas como verdadeiras sínteses do progresso do país, ao mesmo tempo em que se constituirão em certames de cujo resultado dependerá do Brasil nas grandiosas *Exposições Universais*. (NEVES: 1986, 17-18)

A Exposição do Centenário da Independência que deu origem ao filme aqui comentado é uma das *Exposições Universais*, comentadas por Margarida de Souza Neves, o que justifica a grandiosidade do evento e o interesse em divulgá-lo.

O primeiro letreiro do filme apresenta: “Pavilhão das Indústrias Norte – Americanas – Praça Mauá”. E, em seguida, revela uma grande quantidade de visitantes curiosos nas salas da Exposição, que consistia basicamente em apresentar as engrenagens das mais variadas máquinas em funcionamento para “desnudar” a técnica, enfatizar suas benfeitorias e melhorias na vida da cidade. No filme, é possível ver os *stands* das indústrias Koehring, Gold Medal, entre outras. O trem ocupa também uma posição de grande destaque na Exposição.

Em outra cena, diz o letreiro “no bar do Pavilhão” homens bebem e se divertem. O bar é elegante e muitos tomam *chopp*, apontado por João do Rio, no livro *Cinematographo*, como característica ímpar da *vida vertiginosa* da cidade moderna, proliferando-se por toda parte no Rio de Janeiro: “Onde não havia um *chopp*? Na Rua da Carioca contei uma vez dez. Na Rua do Lavradio era de um lado e de outro, às vezes, a seguir um estabelecimento atrás do outro, e a praga invadira pela rua do Riachuelo a Cidade Nova”. (RIO: 1909, 132)

Dessa forma o *chopp* – tal epidemia que proliferava na boêmia carioca – explicita a proposta da Exposição cujo intuito era não só ludibriar a população e afastá-los dos acontecimentos políticos, mas também atrair o maior número de visitantes exibindo os programas de entretenimento. Na exposição, havia bares, restaurantes, cafés, cinemas, entre outras atividades.

O filme também mostra o brinde que foi promovido para o Sr. J.W.Finch, que era o diretor do Pavilhão e, como veremos em outro filme da década de 20, dono de grande parte das terras do que hoje é conhecido como o bairro Recreio dos Bandeirantes.

Na cena seguinte, “O Concerto no Pavilhão e a selecta assistência”, costureiras são apresentadas trabalhando e executando bordados na máquina SINGER e também utilizando as “máquinas BANNER” para fabricação de meias. As próximas cenas revelam máquinas fabricantes de gelo, locomotivas, motocicletas Harley-Davidson, máquinas de escrever, carros. Em suma, a Exposição desejava revelar as “vísceras” da máquina, mostrando ao mundo as técnicas que o Brasil já tinha conquistado. Ao comparar com outras exposições realizadas no Brasil, a Exposição do Centenário continha um caráter de novidade:

A novidade da Exposição do Centenário, para além do fato de ser a primeira mostra internacional realizada no Brasil é de superar a tudo o que fora realizado anteriormente em grandiosidade e luxo, consiste em que o conteúdo específico da modernidade brasileira aparecia claramente expresso: as tônicas da Exposição são também as notas essenciais deste projeto de modernidade que o Estado, expressão de um novo pacto entre as elites, orquestra magistralmente por ocasião da celebração do centenário. (NEVES: 1986, 64)

Portanto, a celebração do centenário da Independência e as atrações que compuseram a Exposição Nacional são transformadas através da imagem cinematográfica num culto à técnica cujo maestro é o Estado republicano que exhibia, orgulhoso, as conquistas trazidas pelo projeto de modernização do Brasil.

À vida racionalizada, instrumentalizada, moderna, trazida pela técnica, somam-se o prazer e a fruição (simbolizados pelo *chopp*), momento de consumir tudo aquilo que a técnica é capaz de produzir. A Exposição nos mostra, nas sugestões do filme, a organização social do trabalho e do lazer, do negócio e do ócio, núcleo do cotidiano do homem moderno que deve trabalhar para consumir, consumir para trabalhar.

Em outra película, a vinda do Dr. Arthur Bernardes ao Rio de Janeiro para anunciar sua candidatura e para ler sua plataforma de governo foi o tema do filme *Viagem do EXMO. Dr. Arthur Bernardes à capital da República*, realizada pela produtora América Cine Film. O cartaz inicial do filme nos indica que “na Avenida Rio Branco multidão espera impaciente a passagem de S.Exc.” e, de fato, havia mesmo uma grande quantidade de transeuntes. O filme acompanha também a viagem de trem de Arthur Bernardes pelo Brasil a fora em campanha política, trazendo-o de volta ao Rio de Janeiro momento em que o povo o aguarda na Praça da República com cartazes afirmativos: “Salve o Dr. Arthur Bernardes, o futuro Presidente da República”. Num outro letreiro do filme lê-se também: “O povo carioca presta ao candidato da Convenção Nacional, o benemérito brasileiro Dr. Arthur Bernardes, a mais entusiástica homenagem de que há notícia em nossa capital”. Na próxima cena, na Praça da República, chegam os Srs. Vice-Presidente, ministros, chefes de Associações Comerciais, Republicanos, entre outras autoridades.

O filme indica que, realmente, o Presidente Arthur Bernardes foi uma opção do povo, já que sua recepção foi calorosa e afirmativa, sendo acolhido de

uma forma empolgante pela multidão, segundo os letreiros do filme, como por exemplo, o que dizia que: “O cortejo entra na Avenida Rio Branco por entre aclamações populares”. Note-se o fato de que mais uma vez a Avenida é usada para o poder desfilar e para servir à manutenção da República. *Viagem do EXMO. Dr. Arthur Bernardes à capital da República* trata-se quase de uma campanha política, a meu ver. Realizado com um forte discurso em benefício do “candidato”, o filme poderia até mesmo ter sido intitulado também como a “Posse do EXMO.”, imposição dos republicanos que, na época, balançavam no poder.

Numa proto-sociedade do espetáculo em que a televisão ainda não existia, o cinema assume, portanto, o papel de “espaço” político e, no início da República, foi instrumento de difusão de imagens em consonância com os objetivos republicanos. O filme representa a comemoração e a afirmação do regime republicano distante das contradições e das forças que queriam derrubá-la.

Mas, nem só de conspirações políticas vivia a República. A capital era feita de grandiosas festas também. O conhecido clube de *football* Fluminense, localizado em área nobre da cidade, ao lado do Palácio Guanabara, antiga residência da Princesa Isabel, realizou no ano de 1925 uma grande festa de Réveillon que foi registrada no filme: *Fluminense Football Club: Reveillon de 1925*. Evidentemente, era uma festa suntuosa onde se reunia a “mais fina flor da sociedade carioca”. O letreiro inicial do filme indicava: “O Fluminense além de proporcionar aos seus associados os elementos necessários à cultura physica, oferece-lhes também reuniões sociaes, cujo encanto e requintado bom gosto fiquem para sempre gravado”. O filme marca a chegada dos convidados filmados em destaque (primeiro plano) e depois, durante o baile, casais que dançam e se divertem. Para a festa, “A diretoria promoveu um ‘réveillon’ com farta distribuição de artístico e luxuoso COTILLON”, segundo outro letreiro do filme. Destaque para o luxo das vestimentas e a maneira de dançar “elegante” (distante do samba popular, por exemplo).

Também realizada no Fluminense Football Club, a eleição para Miss Brasil no ano de 1929 rendeu um interessante filme e relato da sociedade carioca da época. Com o título *Florões de Uma Raça – A Eleição de Miss Brazil*, realizada pelos irmãos Botelho, o filme tem início com a quarta colocada, a senhorita Laura Soarez (Miss Ipanema) em trajes de banho. Em seguida, o filme

nos apresenta outras quatro belas senhoritas à beira da praia Vermelha, na Urca, também em trajes de banhos. As misses tomam banho de mar e sorriem. Cada uma é apresentada individualmente: a Senhorita Ruth Gama e Silva, 2º lugar de Botafogo e 3º lugar do concurso de Miss Brazil, a senhorita Consuelo Galvão (Miss Tijuca), 2º lugar do concurso, a senhorita Alandina Nunes, 2º lugar da Glória, e a senhorita Ady Rocha, Miss Flamengo.

O concurso propriamente se deu no estádio de futebol do Fluminense, onde a platéia vestida de maneira refinada revelava tratar-se de um público da alta sociedade. Alguns exibem seus binóculos e aguardam, ansiosos, a entrada das misses. Porém, o mais surpreendente é que o filme nos aponta para o fato de que do lado de fora do estádio uma multidão também desejava presenciar o evento. Tal multidão, inesperadamente, acaba por romper os portões do Fluminense, invadindo o campo, no decorrer do evento. A polícia os repreende severamente. Há um corte brusco, e o filme termina com a entrada das misses no campo de futebol e seus sorrisos em primeiro plano.

A fundação de clubes esportivos, tendo em vista facilitar a prática dos mais variados esportes, indica esse novo papel que era atribuído ao corpo, que deveria ser “modelado” pelo homem moderno. O concurso de Miss também pode ser lido nesse sentido. Dessa forma, a construção de uma cidade moderna com a abertura das avenidas largas, como a Avenida Central, representou não só uma mudança visual na cidade, mas também a mudança nos padrões e costumes privados, como afirma Nicolau Sevcenko em *História da vida privada no Brasil* (1998). A modernidade, de agora em diante, pressupunha além do saneamento urbano, de uma cidade planejada, organizada e limpa, um corpo também sadio, vigoroso e atlético, capaz de adaptar-se ao novo ritmo da vida que agora se impunha frenética com os bondes movidos a energia elétrica e depois com a euforia da velocidade dos automóveis, e assim:

A educação física se torna obrigatória nas escolas, mas as pessoas se exercitam voluntariamente em academias, associações atléticas e na sua própria casa. Vicejam os filmes de ação e aventura, os thrillers, os westerns, as histórias em quadrinhos, os desenhos animados, os livros de bolso com histórias de detetive, de espionagem e de guerra. Os clubes pululam, com o destaque para o futebol, mas envolvendo todos os esportes. As modas mudam para se tornar esportivas, leves, curtas, coladas ao corpo, expondo

amplas áreas para a respiração e a insolação, exibindo os músculos e formas torneadas do físico. A modelação e o condicionamento do corpo e da mente se tornam uma obsessão, um culto. (SEVCENKO: 1998, 569)

Nesse diapasão, o concurso de Miss Brazil (com z) sugere essa apreciação dos padrões de beleza de um corpo moderno, bonito e sadio. Representa o ideal de beleza republicano que se deve buscar e revela também a competitividade presente não só no mundo dos negócios, mas também, até mesmo entre as mulheres que concorrem ao título de Miss Brasil. Da mesma forma, no filme *Fluminense Football Club: Reveillon de 1925*, o esporte aparece vinculado (como indica o letreiro citado na página 29), não só como lazer, como também espaço de representação do corpo da alta sociedade.

A elite do Rio de Janeiro do início do século (assim como a de hoje) preocupava-se intensamente com padrões de beleza e regras da moda. O lugar do lazer é também o lugar do culto ao corpo, de ver e de ser visto, de representar, como se estivesse num palco. Richard Sennett, ao observar os trajes de palco e de passeio que eram usados nas ruas de Paris em 1750 constatou que as roupas eram bastante similares, e díspares das vestimentas apropriadas para a vida privada, o que o levou a essa conclusão sobre o corpo em público:

Numa sociedade com uma vida pública forte, deveria haver afinidades entre os domínios do palco e da rua; deveria haver algo comparável em experiência expressiva que as multidões vêm tendo em ambos os domínios (...) O cenário lógico para estudarmos a relação palco-rua é a grande cidade. É nesse meio que a vida entre estranhos está em evidência e que as transações entre estranhos adquirem uma importância especial. Em suma, o assunto da mudança de valorização atribuída à vida pública e à vida íntima deve ser esclarecido por um estudo histórico comparativo das mudanças de papéis no palco e na rua, em um cenário no qual a vida pública moderna, baseada em uma sociedade secular, burguesa, impessoal, se afirmou em primeiro lugar: a cosmópolis. (SENNETT: 1998, 56)

O Rio de Janeiro no início do século XX transformava-se exatamente em uma “cosmópolis” a partir das reformas, do saneamento urbano, da iluminação das ruas, e a vida pública carioca ganhava, a partir daí, seus primeiros traços cujos os filmes que vem sendo relatos nesse trabalho visam contar.

Assim, também referente à vida pública da cidade foi realizado o filme *Excursões dos Bandeirantes*, de 1928, produzido pela Victor Film, que consistiu em filmar os associados do clube bandeirantes em uma excursão até a Praia do

Pontal, onde, segundo o letreiro do filme, “deverá ser construída a futura sede campestre da brilhante sociedade”. Partindo do edifício ODEON, no quarteirão Serrador, onde também se localizava, nas proximidades, a sede social do clube, seguem os carros, que passam pela Avenida Rio Branco, onde “tomaram parte mais de 200 automóveis, dos quais cerca de 140 foram postos à disposição dos bandeirantes pelo Snr. Finch, o proprietário de vasta extensão de terras na ‘Praia do Pontal’ denominada ‘Jardim Recreio dos Bandeirantes’”, segundo letreiro. O Sr. Finch citado é o mesmo que foi agraciado com brinde durante a *Exposição Nacional do Centenário da Exposição da Independência*, conforme já mencionado.

Daí em diante, o filme mostra a chegada dos bandeirantes à Praia do Pontal, lugar onde, supostamente, irá ser construída uma cidade balneária. Na Praia, o Sr. Finch oferece uma feijoada e enquanto uns comem, outros dançam “ao som estridente do JAZZ”, como indica o letreiro: “Este recanto pitoresco e lindo das nossas praias, desperta para os surtos do progresso ao som estridente do ‘JAZZ’ e ao rythmo dolente das danças”, o que nos sugere a peculiaridade da nossa modernização que reúne a beleza selvagem à beira-mar com o compasso das máquinas.

Segundo Carlos Lessa, após o intenso período de demolições e construções de um “novo” Rio de Janeiro, condizente com o projeto modernista da República, a cidade do Rio de Janeiro passou a orgulhar-se de si mesma e querer mostrar-se ao mundo. Tem início a fase da dita “Cidade maravilhosa” de beleza natural, belas praias e grandes parques verdes, mas organizados num cenário projetado nos moldes da civilização burguesa européia:

A cidade, faceira, procurou se embelezar. Após o agigantamento urbanístico, nas grandes cidades passou-se a valorizar a idéia de parques e grandes áreas verdes (...) É eletrificada a estrada de ferro para o Corcovado em 1920. O interesse dos brasileiros em olhar o Rio de Janeiro leva à instalação do bondinho do Pão de Açúcar, em 1913 (...) O bulevar da Avenida Beira-Mar, no início do século, principia o movimento de ocupação da orla marítima (...) É a cidade organizando o espetáculo de sua orla marítima. (LESSA: 2001, 209)

Tal desejo de ver as vistas belas do Rio e suas áreas naturais é notável em *Excursões dos Bandeirantes*. O Sr. Finch revela-se um visionário, prevendo construir ali um balneário para a elite carioca. Para tanto, seduziu os associados do clube numa viagem ao “paraíso”, longe da agitação urbana da metrópole a fim de promover ali o espaço para uma segunda residência nos fins-de-semana, voltado para a fruição e para o lazer ao ar livre e em contato com a natureza.

Dessa forma, a civilização e o progresso foram promessas da República. Para isso, foi buscar-se na Europa inspiração para construir aqui a *Paris dos Trópicos*. Porém, o Rio passou a orgulhar-se não só de suas avenidas largas, mas também de suas paisagens pitorescas, de suas praias, de suas florestas, de suas “vistas”, como é claro em *Excursões dos Bandeirantes*. Metonímia do Brasil, capital da República, sede da economia, da cultura e da indústria, o Rio foi solidificando cada vez mais a imagem da *cidade-maravilhosa*. E, os filmes, aqui citados, estavam em consonância com esse projeto.

O símbolo da *cidade maravilhosa* é vista em *Fragmentos da Terra Encantada*, do ano de 1923, realizado pelo cineasta Silvino Santos. O filme mostra a beleza e a sofisticação do Rio, cidade encantada e “éden do mundo” com formosas praias. A “digna capital” apresenta a Avenida do Mangue, a “linda Avenida Central”, bem como Copacabana, lugar onde se realiza o *footing* elegante da alta sociedade entre a paisagem selvagem da beira-mar e as primeiras edificações do outro lado da avenida. Apresenta-nos também: a Avenida Payssandu, que termina no suntuoso Palácio Guanabara, a Rua do Ouvidor, rua “chique e elegante”, bem como a pitoresca Ilha Fiscal, lugar do último baile da monarquia e o Fluminense Football Club, onde se realizam inúmeros esportes, tais como: “basquete, tênis, futebol, este último atrai nos jogos de lindas tardes a mais fina flor da sociedade”, afirma um dos letreiros. A síntese é a de que o Rio traduz os encantos do Brasil tropical.

Também em *La Città di Rio de Janeiro – Seconda Parte*, dos irmãos Botelho, a cidade do Rio de Janeiro nos é representada como personagem principal. Partindo da Avenida Beira Mar, chega-se à Avenida Paysandu, onde carros atravessam a imagem, chegando, então, ao Palácio Guanabara. O filme apresenta os diversos cômodos do Palácio Guanabara, seus jardins, salas de estar e jantar, sala de bilhar, etc. com toda a sofisticação da decoração burguesa. Nos

arredores do Palácio, o filme nos mostra o hasteamento da bandeira da República e o desfile das tropas do exército.

Ao lado do Palácio Guanabara está localizado o Fluminense Football Club, como afirma a cena seguinte do filme, apresentando os lugares da cidade sempre de forma pitoresca. No campo de futebol, realiza-se uma espécie também de desfile, de manifestação esportiva, desta vez dos *sportsmen*, segundo o filme.

Além do Fluminense, apresenta-nos o Palácio do Catete, residência e sede do Presidente da República e suas autoridades, como o Presidente Arthur Bernardes, membros do ministério e um desfile das tropas do exército em frente ao Palácio filmados com ênfase. Num dos planos, uma das autoridades da Embaixada, acende um cigarro, prática de consumo que também foi importada da civilização européia como observa Nicolau Sevcenko:

Nesse início de século, o cigarro tinha, portanto, ainda uma conotação europeizada. Afinal ele havia sido celebrizado, juntamente com o café, pela juventude revolucionária nas agitações que assinalaram a passagem do século XVIII para o XIX, sendo ambos disseminados pelos exércitos de Napoleão, depois consagrados pela boêmia intelectual e artística da Paris do Segundo Império. Somente após a Primeira Guerra, sobretudo pela via do cinema, eles se tornariam os símbolos clássicos do modo de vida americano. (SEVCENKO: 1998, 529)

Dessa forma, o cigarro é também, símbolo de distinção social trazida pela modernidade e pelos hábitos individuais que foram se constituindo com o novo ritmo de vida da cidade. Em seguida, o filme aponta imagens do interior do “magnífico palácio do Itamaraty” e, do lado de fora, a cena é sempre atravessada por um bonde e por diversos carros velozes, assim como na cena do Jardim da Glória que apresenta seus monumentos, praças e aspectos urbanos, de uma forma geral. O monumento a Pedro Álvares Cabral, o “descobridor do Brasil”, é filmado com ênfase.

Em seguida, mais um jardim: o Passeio Público com seus passantes, carros, bondes cruzando a rua, descortinando uma cidade limpa, de áreas verdes, porém urbanizada. E, logo em frente, dois importantes prédios: o Instituto Nacional de Música e o Automóvel Club do Brasil. Os irmãos Botelho aproveitam o ensejo e apontam para o Theatro Municipal “que é um dos mais belos do

mundo”, segundo o filme, e para imagens da Avenida Rio Branco com fluxo de carros constante. O Theatro, conforme é sublinhado, está localizado em frente à Praça Marechal Floriano, “o grande consolidador da República”, e nos revela o monumento à República.

Na Avenida Rio Branco, estão localizados os prédios dos influentes: *Jornal do Commercio*, *O Paiz* e *Jornal do Brasil*. Na Avenida Rio Branco, há um grande fluxo de pedestres e um trânsito confuso entre carros e bondes. O andar é apressado, há um imenso cuidado na avenida com as vestimentas, sobretudo com os chapéus femininos e, num plano mais próximo, observa-se o uso de maquiagem intensa por uma passante.

O filme nos mostra bairro por bairro (Laranjeiras, Botafogo, Catete, Santa Teresa, Lapa), através de imagens obtidas à distância, privilegiando a paisagem urbana. A Baía de Guanabara, quase sempre, é o pano de fundo.

Em *La Città di Rio de Janeiro – Seconda Parte*, o objetivo, claramente, é apresentar as belezas da cidade do Rio de Janeiro, capital da República e também suas atrações naturais. A cidade exhibe, com orgulho, depois das transformações ocorridas durante as reformas urbanas, seus recantos pitorescos que contam a história ainda recente da República e sua natureza selvagem, domesticada pela urbanização. O conteúdo é de um ufanismo exibicionista que, mais uma vez, remete ao teor propagandístico.

Assim como nos dois filmes antecedentes citados, no título *Trechos de Brasil Maravilhoso*, de 1928, realizado também pelos irmãos Botelho, a ênfase está em mostrar as belezas do Rio de Janeiro, metonímia do Brasil. A partir de imagens obtidas em vôos aéreos num zepellin, vê-se o Corcovado, a baía de Guanabara, o Pão de Açúcar e tomadas de paisagens da zona sul, em geral. O título do filme *Trechos* revela posteriormente que apenas parte das imagens captadas foi possível de ser restaurada pela Cinemateca Brasileira de São Paulo. Assim ocorreu também com *Fragmentos*, restaurado pela Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro.

O filme *Chegada ao Rio de Janeiro do Rei da Bélgica* nos mostra belas paisagens do morro do Pão de Açúcar, a Enseada de Botafogo, o Jockey Club, a Lagoa Rodrigo de Freitas, provavelmente captadas de cima de um avião, como sugere o subtítulo (*ou o Brasil já tem azas*). O filme, possivelmente, faz parte dos

preparativos da chegada do Rei Alberto ao Brasil, onde se pretendia mostrar as riquezas, o progresso e a beleza da nossa terra. Lima Barreto, na crônica *Estupendo Melhoramento*, publicado no jornal *Careta*, no dia 1º de outubro de 1921, nos lembra, entretanto, que:

As crianças do Rio de Janeiro, num instante, aprenderam-no e logo cantaram magnificamente o hino belga, em côro, caindo de inanição, de sede e insolação, na Quinta da Boa Vista. Contam que o Rei Alberto, que recebia a estranha homenagem, dissera, ao ouvi-las:

- Quando cantado, o português se parece muito com o francês. (BARRETO: 1956, 265-266)

Outra seqüência curiosa de filmes são aqueles obtidos a partir de funerais de mortos ilustres. Pertencem a essa “safra” os títulos: *Barão do Rio Branco – A nação em luto – Os Funerais*, *Funeral Del Prete*, *Funerais de Ruy Barbosa*. O *Funeral Del Prete* consistiu na filmagem do cortejo fúnebre que atravessou a Avenida Rio Branco, onde também o exército prestou a “última homenagem”, segundo letreiro do filme, ao Major Del Prete. *Barão do Rio Branco – A nação em luto – Os Funerais* e *Funerais de Ruy Barbosa* são mais “instigantes”. O primeiro consiste na filmagem do Pallacio Itamaraty onde uma multidão de curiosos espera ver o corpo do Barão, figura ímpar no Império e na constituição da República. O filme mostra o desfile na Avenida Rio Branco até chegar ao cemitério São Francisco Xavier, como indica outro letreiro. O Sr. Hermes da Fonseca e outros representantes do poder têm presença sublinhada no filme, velando o corpo do Barão.

Funerais de Ruy Barbosa apresenta a chegada do trem conduzindo o esquife do Conselheiro Ruy Barbosa ao Rio de Janeiro. Segundo o filme, há um “grandioso acompanhamento” pela Avenida do Mangue. O cortejo segue pela cidade em direção a Avenida Rio Branco, na altura do Theatro Municipal, e, em seguida, percorre a Avenida Beira-Mar, revelando belas vistas da cidade, como *background*.

Dessa forma, com base nos filmes relacionados, aponto para o fato de que o cinema em seu momento inicial presta-se a narrar o Poder, presta-se a um depoimento oficial, apresentando a cidade (quase) sem contradições, sem contrastes, privilegiando realmente o discurso que interessava aos donos da

República. Discurso, este, com ênfase no progresso e na modernização da cidade. A “escrita” dos filmes apresenta-nos as imagens do Rio de Janeiro como símbolos (em contraposição à alegoria de Benjamin), como algo harmônico, totalizante e homogêneo. O cinema presta, assim, no início do século XX, serviço à escritura de uma História oficial, a história dos vencedores – para retomar a formulação de Benjamin.

Somado a isso, o cinema, por sua especificidade técnica pouco disponível a um número maior da população, foi posse de poucos. E a esses poucos foi entregue a missão de contar a História que interessava à República. A *cidade cinematográfica*, dos anos 10 e 20, é convergente com a “cidade oficial” ao narrar o Poder.

A sugestão é a de que os técnicos do cinema daquela época eram contratados para executar a tarefa de filmar eventos da República, ofício que a História do cinema brasileiro denomina como “cinema de cavação”¹⁴, que consiste no gênero dos documentários feitos sob encomenda. Isso fica mais evidente nos títulos: *Despedida do 19º Batalhão – Tiro Rio Branco*, *O que foi o carnaval de 1920!*, *Exposição Nacional do Centenário da Independência* e *Viagem do EXMO. Dr. Arthur Bernardes à capital da República*, todos ligados em essência a eventos oficiais do Brasil República.

O papel de intelectual, capaz de interferir na sociedade, estava reservado ao homem de letras, que tinha uma atuação mais constante nos jornais. O lugar de pensar a sociedade, no Brasil, e observar suas contradições não era o cinema. A euforia da técnica cinematográfica é celebrada juntamente com a República e com a sua capital, o Rio de Janeiro, transformada em *cidade maravilhosa*. O cinema, nesse recorte proposto, tratou de representar a cidade-fachada que a elite da República tentava impor à população.

Em pouco tempo, conforme a própria História nos conta, o Rio de Janeiro, assim como Paris, ganha uma nova forma, demolindo os traços do passado, transformando-se exatamente nessa cidade-fachada que os republicanos desejavam. Pereira Passos, que havia observado de perto a construção da capital parisiense, representou para nós uma espécie de Haussmann-brasileiro. Dessa

¹⁴ Ver www.abcine.org.br e www.meumundo.americaonline.com.br

forma, ao perceber as homologias históricas entre as figuras do Barão Hausmann e Pereira Passos, é possível descrever o caráter de personagem alegórico do ex-prefeito carioca. Assim como Benjamin trata Haussmann como uma “alegoria das ruínas”, Pereira Passos pode ser visto da mesma forma. Paris e Rio de Janeiro são modificadas “através de um choque dialético, brusco e imotivado.” (ROUANET: 1987, 90)

Assim, Pereira Passos é a “alegoria das ruínas”, que representa as demolições na capital da República brasileira; o “bota-abaixo”; a expulsão dos pobres do centro da cidade; mas também, a metrópole que surge a partir dos escombros: a *cidade maravilhosa*, das grandes avenidas, urbanizada e iluminada.

Todavia, as imagens remanescentes do cinema nos causam não somente o choque trazido pela alegoria de Pereira Passos, presente em cada traçado geométrico das avenidas filmadas exaustivamente, mas também outras duas imagens que considero “imagens relampejantes” do passado que nos chegam através desses filmes. São essas imagens relampejantes: 1) a cena em que um vendedor de batatas entra em quadro no momento em que o cortejo fúnebre do Barão do Rio Branco passa pela Avenida Central e 2) A cena da multidão que entra forçosamente pelos portões do Fluminense Football Club a fim de ver o concurso de Miss Brazil.

Para analisar tais imagens-relâmpago retomo as afirmações de Benjamin acerca do fazer histórico. Segundo esse autor, há um quadro de Klee chamado *Angelus Novus*, que representa o anjo da história. Para o crítico alemão, Amgelus Novus:

Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN: 1985, 226)

A visão da história linear e evolutiva nos impede de “acordar os mortos e juntar os fragmentos” fazendo-nos esquecer as vicissitudes do passado. Por isso, a verdadeira história humana, a história dialética, na perspectiva de Benjamin, é aquela em que os sofrimentos do homem são redimidos e trazidos para a narrativa, principalmente pelo choque, pela ruptura e não pelo *continuum*. A ruptura viria como imagens de um relâmpago; como “imagens relampejantes”, capazes de provocar o choque.

Portanto, na primeira imagem, a do vendedor de batatas que cruza a Avenida Central durante o cortejo fúnebre do Barão do Rio Branco, do filme *Barão do Rio Branco – A nação em luto – Os funerais*, quero apontar para as seguintes contradições. A própria figura do Barão representa o passado do Brasil ligado ao Império, a uma economia lenta e “emperrada” e, principalmente, a uma sociedade aristocrática e escravocrata. O desejo do Brasil República era apagar esses vestígios, alcançar o progresso das civilizações avançadas, tornando-se igual a elas. A imagem da morte do Barão, seu cortejo fúnebre, apinhado de autoridades, do Império e da República, revela que, na realidade, as contradições do Brasil não se findaram com o 15 de novembro e que há uma história que nos torna, de fato, diferente dos europeus.

Por outro lado, com a República, o ritmo da economia, das relações sociais e da vida, de uma forma geral, foi acelerado. É proclamado o tempo do progresso, da razão e da velocidade. O automóvel ilustra bem essa aceleração da vida. O cortejo do Barão, não por acaso se passa na Avenida Central (que, em sua homenagem, torna-se Avenida Rio Branco), usada em diversos momentos, como aqui foi pontuado através dos filmes, para narrar a história do Brasil República. O vendedor de batatas que a câmera capta representa o lado arcaico, “primitivo”, ligado a uma outra temporalidade, numa época em que o centro do Rio era repleto de vassoureiros, carroças, animais, vendedores ambulantes. O vendedor de batatas representa, enfim, o passado que o projeto da República desejava apagar, mas que, antes do inocente vendedor de batatas surgir, a imponente figura do Barão já não nos deixava esquecer.

A segunda imagem, a cena em que uma multidão entra forçosamente no campo do Fluminense Football Club, no filme *Florões de uma Raça – A eleição de Miss Brazil*, nos mostra também contradições.

A hierarquia social que predominava na sociedade aristocrática do Império modificou-se apenas superficialmente, proporcionando a uns poucos “emergentes” sociais, impulsionados pela euforia econômica da República, desfrutar dos mesmos bens culturais e sociais que pertenciam à elite tradicional. Assim, a sociedade carioca do Império para a República resguardou traços elitistas, excludentes, preconceituosos para com os menos abastados. Grande parte do “circuito cultural” da cidade, os salões da Laurinda Santos Lobo, em Santa Teresa, os salões de Coelho Neto, as óperas no Municipal, enfim, todos estes eram bens culturais que estavam destinados a poucos eleitos.

A eleição de Miss Brazil, com Z, em 1929, reunia no Fluminense Football Club a “mais fina flor da sociedade carioca”. No momento em que o Brasil atravessava uma crise especial na República, período que antecede o Golpe de Estado de 1930, o concurso de Miss representa a própria busca do país pela sua afirmação e pelo reconhecimento de que o projeto da modernidade deu certo. Deu tão certo que gerou bonitos frutos...

Entretanto, aqueles que foram alijados do projeto, excluídos social e culturalmente, banidos do Brasil oficial como se fossem estes, sim, os estrangeiros, rompem os portões que os impedem de entrar na “cena”¹⁵, afirmando também que há uma réplica, que há resistência, que o povo está insatisfeito com o lugar que lhe foi “predestinado” pela elite.

Apesar dessas manifestações não estarem presentes com a relevância que deveriam na história oficial do Brasil (relembrando os exemplos mais clássicos de Canudos e da Revolta da Vacina, muitas vezes, ainda hoje, incompreendidos), o povo “observou *bestializado*”, mas não por ser incapaz de reagir.

Sob a forma do choque, essas “imagens que relampejam” apontam para o passado e para o presente, para o “agora da conhecibilidade”, para o hoje que lhe possibilita a legibilidade e, assim, a redenção de um passado oprimido.

Assim, a curiosidade a cerca das imagens pitorescas captadas pelo cinema no início do século XX nos trazem as “imagens relampejantes” que vieram sem aviso no momento em que não se esperava encontrar elementos paradoxais que

¹⁵ Renato Cordeiro Gomes, em *Todas as cidades, a cidade*, trabalhou os conceitos de *cena* e *obscena*, para representar, respectivamente, aquilo que o espaço oficial mostrava e os excluídos da *Belle Époque*, escondidos por trás das belas fachadas ou descolados para longe da cidade, povoando o subúrbio carioca.

nos revelassem faces obscuras do processo de modernização no Rio de Janeiro. Foi dessa forma, portanto, que se despediu o cenário trazido pelas imagens cinematográficas das décadas 10 e 20: com sorrisos glamourosos, mas com dentes já cobertos de contradições.