

Figuras populares no documentário silencioso brasileiro

por Flávia Cesarino Costa *

Resumo: Este artigo pretende examinar aspectos de documentários brasileiros do período silencioso, especialmente aqueles que envolvem representações de figuras populares. Trata-se de discutir as implicações históricas dos padrões visuais utilizados nos filmes das primeiras décadas do século 20 e avaliar em que medida esta cinematografia relaciona-se visualmente com as ideias de nacionalidade, povo, atraso e modernidade. A presença ou a ausência de figuras humanas populares, como negros, nativos e pobres, bem como a existência de precariedades técnicas ou opções estéticas nas imagens produzidas pelos cinegrafistas do cinema silencioso só faz sentido, entretanto, se discutida dentro dos marcos da recente crítica feita por vários pesquisadores à historiografia clássica do cinema brasileiro.

Palavras-chave: cinema brasileiro, silencioso, documentário, povo, nacionalidade.

Abstract: This article examines the representation of popular figures in silent Brazilian documentaries of the early 20th Century. It discusses the historical implications of visual patterns and assesses the extent to which they are related to the period's ideology on modernity and underdevelopment, the nation and its people. The representation of popular figures such as Black, indigenous, or poverty stricken people, as well as the technical and aesthetic choices of these pioneer cameramen, is contextualized within the recent critique of Brazilian cinema's classical historiography.

Keywords: Brazilian cinema, silent film, documentary, nationality.

Em sua clássica descrição dos documentários silenciosos brasileiros, que dividia os filmes entre aqueles que abordavam o que chamou de “rituais do poder” (eventos cívicos públicos que envolviam autoridades políticas, militares ou de integrantes das elites) e aqueles que falavam do “berço esplêndido” (aqueles que exibiam as belezas naturais do país), Paulo Emílio Salles Gomes reclamava do aspecto repetitivo e pouco refinado destas produções, o que atestaria a distância desses “toscos” exemplares fílmicos em relação ao padrão internacional -- uma melancólica distância criada por décadas de dominação dos filmes estrangeiros sobre o mercado nacional (Gomes, 1986: 324-325).

Havia duas ideias contidas nessa argumentação. A primeira delas era a de que os filmes brasileiros dos primórdios eram, por diversas razões, tecnicamente mal realizados. Esses filmes revelavam, para Salles Gomes, uma incômoda reiteração visual de motivos que denunciava uma flagrante ausência de preocupação, por parte dos documentaristas brasileiros, em relação ao estilo e à linguagem. Estes problemas podiam ser constatados, por exemplo, na curiosa discrepância entre imagens monótonas e reiterativas e os intertítulos, bem mais dinâmicos (cada vez mais frequentes a partir de 1910), que as acompanham.

A segunda ideia era a de que o divórcio entre estes filmes documentários brasileiros e o público brasileiro era resultado da ação de influências externas, as quais haviam degradado uma comunhão original entre a produção de filmes e seu público que tinha vigorado numa “era de ouro” entre 1908 e 1912. Como consequência, estes filmes passaram a ser exibidos fora do eixo comercial dominado pelos filmes estrangeiros. Suas precariedades técnicas decorreriam do fato de serem filmes feitos por encomenda de políticos, potentados e autoridades a cinegrafistas autônomos, de origem estrangeira e, muitas vezes, humilde. Estavam, assim, destinados a uma repercussão local, mostravam os banais e repetitivos rituais das elites e não estavam comprometidos com ideias mais abrangentes como a questão da nacionalidade ou da construção de um

cinema de apelo mais popular que pudesse financiar a continuidade da produção e a ocupação do mercado pelo cinema brasileiro.

A despeito de sua importância, as ideias de Salles Gomes e de outros estudiosos do cinema brasileiro como Alex Vianny e Vicente de Paula Araújo, que integram a chamada “historiografia clássica do cinema brasileiro”, vêm sendo há anos proveitosamente rediscutidas por diversos historiadores do cinema brasileiro, tais como Jean-Claude Bernardet (1995), José Inácio de Melo Souza (2004), Hernani Heffner (2005a, 2005b, 2005c, 2005d, 2006) e Eduardo Morettin (2005).

Em *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*, Jean-Claude Bernardet já insistia que o vasto desconhecimento do primeiro período do cinema no Brasil tinha levado pensadores como Salles Gomes a uma idealização do cinema deste período, pela suposição – condicionada por suas convicções políticas – de que teria havido uma grande produção de filmes até 1912, de que esta produção teria circulação nacional e que era apreciada por um público popular – mas que foi abafada pelos exibidores, mais interessados na lucrativa produção estrangeira. Seria um “‘complexo’ de vítima muito entranhado em parte da intelectualidade brasileira” (1995: 108).

Na verdade, segundo Bernardet, era possível pensar, diferentemente, que os primeiros produtores e filmes não tinham o cinema como atividade principal, e que para eles a atividade de exibição de filmes, fossem eles estrangeiros ou brasileiros, era tão importante quanto a atividade da produção, e que talvez o público alcançado pelos empresários desses espetáculos nem fosse tão popular assim. Mas era necessário pesquisar estas possibilidades.

José Inácio de Melo Souza e Hernani Heffner, historiadores ligados à atividade silenciosa de pesquisa primária nas cinematecas e arquivos, vieram a contribuir

enormemente no esclarecimento destas lacunas e na discussão dos mitos de origem sobre o cinema no Brasil.

Em seu livro *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*, José Inácio de Melo Souza (2004) desmonta um destes mitos: o que diz que o cinema brasileiro ocupou o mercado exibidor entre 1907 e 1911. Souza analisa o mercado exibidor nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro e conclui que a produção brasileira de filmes “tinha uma participação medíocre no conjunto total do mercado cinematográfico”. Em São Paulo, por exemplo, foram exibidos 19 filmes brasileiros e 1006 estrangeiros entre 1896 e 1907 (Souza, 2004: 179-181).

Hernani Heffner afirma que o público brasileiro esteve, desde o início, acostumado ao filme estrangeiro. Para ele, a maneira de Salles Gomes pensar os “defeitos” ou “fraquezas” dos filmes feitos no Brasil denota a presença de um arcabouço político-ideológico e de uma conceitualização histórica que são bem posteriores à existência destes filmes – que, em seu tempo, muitas vezes não se viam exatamente como “brasileiros”, e nem projetavam “refletir o real” no sentido de retratar fielmente a situação econômica ou demográfica do país. Há que lembrar, além disso, que como República recente, com a maior parte de sua população pobre analfabeta, o Brasil inicialmente exibia espetáculos cinematográficos apenas para uma seleta parcela de sua população, uma classe média que podia pagá-los (Heffner, 2005b). Só a partir de 1908 foram aparecendo salas de exibição mais distantes e precárias destinadas a um público mais popular. A proposta de Heffner é abandonar a valoração destes filmes por seu acabamento e distância em relação à produção estrangeira, e entendê-los como um discurso a ser analisado.

Como ocorria nos outros países do mundo, a maioria da produção dominante era composta de imagens documentais – chamadas no Brasil de “naturais” em oposição aos filmes “posados”, aqueles de ficção. A totalidade dos filmes

produzidos no Brasil entre 1898 e 1908 está perdida, mas isso não invalida a hipótese de Heffner (2005b), para quem estes filmes “naturais” se diferenciavam dos estrangeiros porque tinham consciência de sua relação com este público, ainda que não se apresentassem como “nacionais”. E a maneira pela qual estes filmes naturais eram construídos, e representavam (ou escondiam) as figuras populares, revela muito sobre esta consciência.

É certo que, a partir dos anos 1920, alguns “naturais” começam a ser criticados não apenas por suas supostas fragilidades técnicas, mas porque faziam “uma exposição involuntária de nossos problemas sociais ou daquilo que se considerava atrasado, rural ou anti-higiênico” como negros descalços, soldados mestiços e precariedades habitacionais por trás de signos de modernidade cidadina. A aparição ocasional de figuras populares revelava a distância entre a realidade econômica colonial do país e as imagens de pujança e avanço que se queria associar ao Brasil. Assim, as imagens sem controle dos filmes “naturais” eram combatidas por críticos como Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, que escreviam nas páginas das revistas *Para Todos*, *Seleta* e posteriormente *Cinearte* em defesa de um cinema que fosse comprometido com uma imagem do Brasil associada às ideias de progresso e modernidade.

O comentário que pretendo fazer sobre as representações de elementos populares nos filmes silenciosos só pode ter sentido, assim, se referido às discussões propostas por estes historiadores, que passarei a comentar analisando exemplos de filmes. A maneira pela qual acontece a presença ou a ausência de figuras humanas populares, como negros, nativos e pobres, bem como de precariedades nas imagens produzidas pelos cinegrafistas do cinema silencioso, deve, nesse sentido, ser entendida dentro de um contexto histórico mais amplo.

Um cinema nacional?

A primeira ideia a comentar é a não-coincidência entre os primeiros documentários silenciosos feitos no Brasil e a ideia de um cinema nacional, que é uma construção ideológica posterior a estes filmes. Hernani Heffner lembra-nos que a categoria “cinema brasileiro” demorou 20 anos para ser formada e o que entendemos como cultura brasileira era algo que ainda estava em formação na virada do século XX, quando a atividade cinematográfica começou no Brasil:

Não há nenhuma identidade entre a maior parte dos produtores que realizavam filmes no Brasil entre 1898 e aproximadamente 1915 e essa ideia de cinema brasileiro. A maioria dos produtores não se considerava “produtor brasileiro” e grande parte dos filmes não se considerava expressão de uma cultura brasileira. (...) Nesse momento original, portanto, não havia uma coloração nacionalista dentro da atividade cinematográfica no Brasil (Heffner, 2005a).

O perigo, assim, é tentar adequar a ideia de uma “natureza da cultura brasileira” a um contexto externo ou anterior a ela, introjetando nestes documentários perguntas que eles ainda não faziam, sobre “quem são os brasileiros” ou sobre “o que é o Brasil”, da maneira polarizadora que veio a se configurar a partir dos anos 1920.

Entretanto, na década de 1920 já vai aumentando a aproximação entre os filmes e a discussão da construção da nacionalidade. Um exemplo são os inúmeros filmes sobre as visitas de autoridades estrangeiras, que funcionavam como encenações do reconhecimento da importância e mesmo da existência do Brasil como nação, uma tradição que vinha do século XIX. Estas visitas envolviam a presença de autoridades militares, já que no Brasil a construção da ideia de nacionalidade tendeu a associar-se à ação dos militares (Heffner, 2005a). Assim, não surpreende que um navio de guerra brasileiro, o

Encouraçado São Paulo, apareça em vários silenciosos, transportando autoridades estrangeiras.



Intertítulo anuncia o encontro de chanceler brasileiro e do embaixador italiano a bordo do Encouraçado São Paulo.

O Ministro das Relações Exteriores Félix Pacheco e o Embaixador italiano a bordo do Encouraçado São Paulo, que partira do Rio de Janeiro a caminho de Salvador, Bahia, onde encontrariam o príncipe italiano. Entre os dois vemos, de paletó escuro, o Secretário Particular do Presidente da república, Dr. Arthur Bernardes Filho. Fotogramas de *O príncipe herdeiro da Itália em terras do Brasil*, Botelho Film, 1924.



Hernani Heffner discute o exemplo da visita, em 1920, do Rei Alberto da Bélgica, que o governo brasileiro foi buscar na Bélgica com o Encouraçado São

Paulo. O percurso do rei foi filmado pelos cinegrafistas do serviço fotográfico e cinematográfico do exército belga e, também, pelo cinegrafista italiano Igino Bonfioli, que vivia em Belo Horizonte. Segundo Heffner, todas as filmagens feitas por Bonfioli desapareceram, mas os restos de montagem sobreviveram e mostram que a encenação da visita foi bastante rígida. “É possível notar que o ‘povão’ foi isolado e afastado quilômetros do local onde o Rei se apresentaria e que havia um ‘povo escolhido’ para figurar dentro desta imagem”. Houve uma preparação dos lugares onde os soberanos iam passar, uma construção dos espaços de interação. “Não se tentou apresentar como nós somos, mas como gostaríamos de ser” (Heffner, 2005a).

Outro filme de visita de autoridade estrangeira repete esta lógica em seus 40 minutos. Trata-se de *O príncipe herdeiro da Itália em terras do Brasil*, produzido pela Botelho Film em 1924. O secretário do presidente da república, Arthur Bernardes Filho, embarca no Rio de Janeiro a bordo do Encouraçado São Paulo, na companhia do ministro das relações exteriores e do embaixador da Itália no Brasil em direção a Salvador, onde dão as boas vindas ao príncipe italiano. O príncipe Humberto chega no cruzador San Giorgio e desembarca com pompas, circulando por vários pontos da cidade acompanhado de membros da elite local. Vai a vários eventos, incluindo um jogo de futebol entre o time do Encouraçado São Paulo e a seleção baiana. Depois, imagens fixas mostram os aposentos do visitante e uma série de estojos feito de pedras preciosas nativas oferecido pelas autoridades brasileiras, para ressaltar a capacidade dos brasileiros em elaborar presentes sofisticados. A sequência das fotos revela o exagero servil do presente: são demasiadas caixas de joias. Durante todos os momentos de aparição do príncipe em locais públicos os populares ficam à distância, a não ser aqueles que ocupam posições servisais, como o chofer do automóvel da comitiva. Uma curiosa banda de marinheiros negros do Encouraçado São Paulo aparece comentada pelo intertítulo: “O ‘jazz band’ que tanto distraiu a comitiva em viagem”.



A banda musical do navio em *O príncipe herdeiro da Itália em terras do Brasil* (Botelho Film, 1924).

Chama a atenção como todos encenam sua aparição para a câmera durante o filme, desde os marinheiros do encouraçado, muitos negros, até as famílias da elite que seguem e reverenciam o príncipe em seu périplo. Ainda que os militares apareçam em formações organizadas, eles se permitem pequenas atitudes de irreverência. Aqui há de se destacar que a encenação comporta dois estilos: hieráticos para os empregados e marinheiros em suas manobras, e mais descontraídos para os políticos, autoridades e oficiais. É possível ver nessas diferenças que, se o elemento popular tem aqui uma rara aparição, há também a explicitação de duas linhas de força: a do militarismo reafirmando-se como “uma das forças constitutivas do ideal nacional” e da República e a da exclusão sistemática do elemento popular da encenação (Heffner, 2005a) que, quando aparece, está presente em posições de seriedade servil ou bem afastado e quase imperceptível.



Os oficiais do Encouraçado São Paulo posam descontraidamente para a câmera em *O príncipe herdeiro da Itália em terras do Brasil* (Botelho Film, 1924).

Há, entretanto, um momento em que o popular, na pessoa de um militar negro, é visualizado pelo cinegrafista que, por erro, tira o foco das autoridades e joga o foco no homem. Por apresentarem visualmente as tropas, estes filmes com militares colocam em cena algo que não costuma aparecer: o elemento popular na pele de trabalhadores e militares de baixa patente. Fora destas funções, as figuras populares estarão excluídas da representação e, quando inadvertidamente entram na imagem, destacam-se.

No início dos anos 1920, o cinema é uma diversão cara, com um público alvo formado por uma ainda pequena classe média. Em filmes como estes, os militares usam o cinema para fixar sua posição frente a uma plateia que não é popular, mas é importante como destinatária de um projeto ideológico que associa a figura do militar às bases que sustentam a República. Nesse sentido, Heffner defende que há nesses filmes algo diferente da “banalidade e recorrência” que Salles Gomes vê nos documentos de rituais do poder. Por sua encenação planejada, eles mostram que “num primeiro momento os militares receberam essa investidura do que seria a encarnação do nacional”. Nesses

filmes feitos por encomenda, os cinegrafistas tentavam interpretar e representar a “autoimagem” destas elites (Heffner, 2005a). Diante deste público, a imagem do que seria o Brasil se fazia a partir de referências externas, que não incluíam nada que mencionasse paisagens ou elementos humanos locais, tais como o homem comum, o soldado comum, o trabalhador. Se apareciam como parte do público que assiste aos eventos, era de longe, ou logo eram afastados da imagem.

O filme mistura registros de frontalidade fotográfica, associados à fotografia fixa, e planos bastante dinâmicos de deslocamento no espaço. Em repetidas ocasiões as pessoas filmadas se comportam como se posassem para uma fotografia fixa, ficando imóveis como se esperassem um “clique”. Ao mesmo tempo, a facilidade com que o cinegrafista se desloca no espaço, produzindo panorâmicas ou colocando a câmera dentro de automóveis em movimento, mostra que há uma preocupação estética que não é ingênua. Numa destas tomadas, entretanto, a cidade de Salvador se mostra absolutamente deserta, indicando que houve o preparo da paisagem urbana, esvaziada de suas figuras humanas populares, para ser filmada .



Os membros da elite posam para a câmera em *O príncipe herdeiro da Itália em terras do Brasil* (Botelho Film, 1924). O príncipe está à direita.



O ponto de vista móvel do automóvel com a câmera mostra a rua vazia de Salvador em *O príncipe herdeiro da Itália em terras do Brasil* (Botelho Film, 1924).

Salles Gomes se queixava de que os documentários silenciosos brasileiros tinham pouco refinamento formal, além de serem repetitivos. Quanto a isso, Heffner observa que boa parte desses filmes tinha uma boa qualidade de captação fotográfica, similar aos filmes estrangeiros, apesar de terem construção pouco elaborada, o que permite perguntar até que ponto estes filmes refletiam uma lógica de produção e de pensamento muito particular e local e quais eram exatamente os cinegrafistas que fabricavam estas imagens. Sabemos que até 1912 os filmes são produzidos por empresários do ramo das diversões que também se envolvem com atividades ilícitas como o jogo do bicho, pelo menos nas cidades maiores: Afonso Segreto, Giuseppe Labanca, Jácomo Staffa. Estes produtores contratam cinegrafistas de origem estrangeira mas que vivem há bastante tempo no Brasil, para produzir filmes “naturais” que completem sessões de filmes estrangeiros (Heffner 2005b e 2005c).

Por volta de 1912, a prática da venda de filmes é substituída pela locação, os filmes de ficção ocupam o mercado e os empresários passam a trabalhar com filmes estrangeiros ou migram para outras diversões. Diminui o interesse pela produção de naturais brasileiros, que serão produzidos por cinegrafistas contratados que, a partir daí, se tornam produtores autônomos (Heffner 2005b). Esta segunda geração de cinegrafistas será formada por fotógrafos que trabalhavam em revistas ilustradas, tais como Antonio Leal, Paulino Botelho, Alberto Botelho, e trabalhadores manuais como pintores, carpinteiros e pedreiros, muitos deles analfabetos, que encontrarão muita dificuldade para inserir seus filmes num mercado crescentemente direcionado ao lucrativo filme estrangeiro (Heffner, 2005c).

A partir desse momento, a produção de “naturais” brasileiros passa a depender muito mais da “cavação” (a produção por encomenda) e adquire uma grande irregularidade, conforme as circunstâncias de produção em cada oportunidade. Famílias ricas, autoridades e empresários vão contratar estes cinegrafistas pouco sofisticados para documentar suas atividades, mas estes filmes revelarão, involuntariamente, diferenças de perspectiva entre cinegrafistas e retratados, e deixarão irromper nas imagens figuras populares não previstas.

A partir de 1912, estes filmes utilizarão intertítulos que muitas vezes falam de coisas que não se veem na imagem: seja porque não se pôde estar presente nos acontecimentos, seja porque são palavras mais ligadas às intenções do cliente do que à realidade captada. Heffner chama a atenção para o fato de que estes letrados empolados e cheios de adjetivos, que tentam dar um significado maior àquilo que se vê, mostram claramente o contraste entre o grupo dos cinegrafistas, em grande parte analfabeto, e os jornalistas que eles contratavam para redigirem os textos. Os filmes anunciam fatos que não aparecem nas imagens, ou aparecem lateralmente, com todos os percalços de produção: “Esse jornalismo não só identifica essa dicção parnasiana como o ápice da criação literária quanto utiliza isso para uma construção do nosso olhar sobre o Brasil que, na verdade, procura suprir aquilo que nós não temos: justamente estes adjetivos. Enfim, procura suprir aquilo que as próprias

imagens não apresentam” (Heffner, 2005d) ou parece contradizer as evidências das imagens.

A prosódia “ornamental e parnasiana” dos intertítulos não seria apenas uma moda literária, mas indica a penetração de um projeto ideológico sobre o funcionamento do país: “Não se trata de uma incapacidade de filmar ou de efetivamente flagrar o acontecimento, mas, ao contrário, é uma dispensa dessa estratégia, seja porque não há (...) recursos para ficar esperando estes acontecimentos, seja porque a própria construção de uma ideia de nação e de seus acontecimentos passa por esse estilo parnasiano de ornamentação dos fatos” (Heffner, 2005d).

“Na Avenida Oceânica, S. Alteza deixa o automóvel para admirar o Monumento ao Christo Redemptor”, diz o intertítulo. Vemos que sua alteza desce do carro, mas fica de costas para o Cristo, mais interessado em conversar com o secretário do presidente da república, Arthur Bernardes Filho, e olhar a paisagem na direção oposta. É apenas um dos momentos em que a encenação mais descontraída não concorda com a objetividade dos intertítulos.



Intertítulo anuncia a visita do príncipe a uma das atrações de Salvador, a estátua do Cristo, em *O príncipe herdeiro da Itália em terras do Brasil* (Botelho Film, 1924).



O príncipe italiano conversa com Arthur Bernardes Filho e olha a paisagem na direção oposta em *O príncipe herdeiro da Itália em terras do Brasil* (Botelho Film, 1924).

Um carnaval

Os filmes sobre o carnaval produzidos nos anos 1920 estavam muito longe de escolas de sambas ou qualquer outra manifestação realmente popular. Mostravam os desfiles de carros enfeitados, os corsos, que ocorriam em todo o país. A filmagem destes desfiles serve claramente para mostrar os donos dos automóveis e como eles ostentam estas posses na arena pública, fosse este espaço urbano ou mais rural. Um filme de 1926 produzido na pequena cidade do sul do estado de Minas Gerais pelo Club Carnavalesco dos Desassombrados mostra o seu corso passando pela cidade no carnaval. Há um tom de irreverência nas imagens de *O carnaval de 1926 em Ouro Fino*, que exibem um a um todos os membros da diretoria do clube, em atitudes bem humoradas diante do cinegrafista, como que se burlando da forma como são apresentados. O secretário geral aparece com sua família, e depois vemos os dois sócios da Empresa Cinematográfica Santa Cruz, que produziu o filme:

Arthur Leal e Brasília Carpentiere. Parecem ser, portanto, imagens dos cinegrafistas, mas não há outras informações que confirmem isto.



Arthur Leal, sócio da Empresa Cinematográfica Santa Cruz em *O carnaval de 1926 em Ouro Fino*.

Antes de mostrar o corso, o filme exhibe sua versão do que chama “o despertar da população” para as festividades. Curiosamente, depois deste letreiro explicativo pouco se vê além de explosões que soltam uma fumaça branca que ocupa todo o quadro, num plano brevíssimo. Em seguida, uma longa série de mais de 20 planos exhibe uma esquina por onde passam mais de 15 automóveis, mas onde não vemos nenhum público. De fato, só quando o corso atinge a Avenida Miranda Júnior é possível ver alguns observadores. Um menino entra em campo e encara a câmera, para logo ser afastado. Vemos algumas imagens de moças e rapazes fantasiados e, em seguida, um grupo de pessoas diante do desfile.

Se o corso normalmente é a exibição dos mais ricos em atitudes de irreverência, isso se repete nas imagens de *O carnaval de 1926 em Ouro Fino*. O que nos chama a atenção, no entanto, é contraponto desta longa sequência

com o breve plano da fumaça branca, que pode aludir tanto à anarquia universal associada ao festejo, quanto a uma ideia algo indeterminada de uma presença popular.



O “despertar da população” em *O carnaval de 1926 em Ouro Fino* (E. C. Santa Cruz, 1926).



Um menino entra em campo e encara a câmera, para logo ser afastado em *O carnaval de 1926 em Ouro Fino* (E. C. Santa Cruz, 1926).

A elite e o teatro do poder

O filme *Caça à raposa* (1913), de Antonio Campos, mostra um grupo de pessoas da oligarquia cafeicultora paulista numa atividade de lazer de elite. Um grupo de cerca de quarenta homens e mulheres vestidos com trajes de equitação participam de uma cavalgada na qual um cavaleiro parte na frente e é perseguido pelos outros. O grupo parte do Palacete Prates (pertencente a uma das famílias e desfila por locais públicos da cidade de São Paulo) e, depois, almoça.

Em sua detalhada análise deste filme, o historiador Eduardo Morettin resalta o caráter de ostentação deste evento, realizado como forma de construção de uma identidade deste grupo burguês diante do público e da população da cidade (Morettin, 2005: 142-148). Há pouca articulação entre os vários planos que vão mostrando as etapas do cortejo, mas o sentido da performance não é produzir uma narrativa, e sim reforçar a distância entre estas pessoas e o resto da população. Aqui se faz um teatro do poder, para definir um aspecto ao mesmo tempo aristocrático e moderno desta elite, identificada com os primeiros bandeirantes mas também com uma sintonia cosmopolita.

O elemento popular está assim excluído, a não ser no momento em que a comitiva deixa o palácio e vai para a rua, onde um pequeno grupo de pessoas observa surpreso o grupo filmado e a equipe de filmagem. O filme não está relacionado, portanto, a nenhuma realidade social explícita, mas revela “a necessidade das elites paulistas ligadas à cafeicultura de ocupar o espaço da cidade a fim de corroborar um determinada imagem de si, representação simbólica ampliada pelas fotografias espalhadas em um periódico da época” (Morettin, 2005: 148).

Um outro filme parece aludir a este teatro do poder, mas desta vez como uma brincadeira. Trata-se da encenação da peça *Um sarau no Paço de São*

Cristóvão, de Paulo Setúbal, no Teatro Municipal de São Paulo em 11 de dezembro de 1926, filmada pela Rossi Filme. Pessoas da alta sociedade encarnam figuras da realeza brasileira, encenando para a câmera uma espécie de rememoração dos rituais do tempo do império. Antonieta Penteado Prado interpreta a Imperatriz Leopoldina, Marcel Telles interpreta o imperador e uma menina, Cleonice Serêa da Motta, interpreta a princesa Maria da Glória. Não há nenhuma sofisticação na interpretação que, inicialmente, se parece a um quadro vivo e, depois, acaba numa dança de origem europeia, em que a “corte” se junta à família real. Aqui, há ausência completa de qualquer figura popular.



Pessoas da alta sociedade encarnam figuras da realeza brasileira em evento beneficente em *Rossi Atualidades* nº 126 (Rossi Filme, 1926).

Doentes e nativos

Um pequeno grupo de filmes exhibe os elementos populares como figuras folclóricas, muito afastadas da autoimagem do público, portadoras de certa brasilidade, mas afastadas de qualquer modernidade, objetificadas como representante da parte selvagem da nação, mais próximos de uma comunhão com a natureza do que com uma civilidade brasileira moderna e, por isso, bastante criticados em seu tempo: são os filmes do escritor Cornélio Pires. Um deles, *Brasil Pitoresco: Viagens de Cornélio Pires* (1925), dirigido por Cornélio Pires e José Palácios, apresenta-se como filme de viagem e invoca a retórica de similares europeus, procurando provocar no público uma fascinação com o exótico. Como ocorria frequentemente nos *travelogues*, Pires aparece diante das câmeras interagindo com seus documentados, o que provocou o horror de alguns críticos.

A trajetória de Pires é bastante particular. Como explica Sheila Schvarzman, o folclorista se tornou conhecido por seus estudos da cultura caipira do interior de São Paulo, que divulgava em jornais e palestras, auxiliadas por filmes. Sua literatura coletava histórias da cultura oral regional e vai produzir filmes dentro deste interesse pelo mundo rural tradicional. Em *Brasil Pitoresco*, as paisagens emolduram suas explicações e mostram a interação do narrador com pessoas cujo trabalho está praticamente fora da dinâmica capitalista: são pescadores, agricultores, catadores de coco, plantadores de fumo, todos extremamente humildes.

Aqui, o elemento popular está bastante presente, mas objetificado pelo véu da pobreza. Negros, caboclos, pobres estão presentes na imagem porque estão transformados em assunto antropológico. Schvarzman nota que Pires, ao documentar essas pessoas, “tende a destacar a atividade, não o trabalhador” (Schvarzman, 2011: 58). As atividades braçais aparecem portanto como domínio de negros e mestiços, muito distantes das atividades do Brasil capitalista.



Cornélio Pires entre pescadores baianos em *Brasil Pitoresco: Viagens de Cornélio Pires* (1925).

Tanta pobreza não deixava esquecer a herança escravocrata do país e irritou Adhemar Gonzaga, editor da revista *Cinearte*, que produziu uma conhecida crítica de condenação ao filme de Cornélio Pires na edição de 28 de abril de 1926, escondido na coluna “Cartas para o operador” atrás do pseudônimo Jack Birk:

Quando deixaremos, Sr. Operador, desta mania de mostrar indios, caboclos, negros, bichos e outras “avis rara” desta infeliz terra, aos olhos do espectador cinematographico? Vamos que por um acaso um detes films vá parar no exterior? Além de não ter arte, não haver technica nelle, deixará o estrangeiro mais convencido do que elle pensa que nós somos; uma terra igual ou peor á Angola, ao Congo ou cousa que o valha (Birk, 1926: 2).¹

¹ Mantive aqui a grafia original de 1926.

Aqui estão em disputa vontades opostas de esquecer ou reconhecer a pesada herança escravocrata brasileira.

Há, ainda, certos filmes que se permitem falar de pobres e desvalidos apenas com a distância desumanizadora da doença. *As curas do Professor Mozart* foi produzido pela Botelho Film em 1924 para registrar as curas milagrosas de um médium espírita que atendia na cidade de Recreio, em Minas Gerais. Estruturado como uma reportagem, o filme evidencia uma desconfortável discrepância entre imagem e intertítulos, como já comentei em outro artigo. Os textos têm tom sensacionalista, usado por certa imprensa de então, e ressaltam o fato de que as imagens provam as curas, porque mostram o antes e o depois. No entanto, à medida que o filme se desenrola, os alegados poderes do médium chocam-se com as evidências visuais. Os doentes não mostram sinais de cura, e os únicos seres que parecem motivados são o próprio Dr. Mozart e a comitiva de jornalistas que acompanham a equipe de filmagem.

Parece-me que, neste filme, o caráter de encomenda do filme empreende um desvio tão grande entre imagem e texto que acaba por desnudar o caráter pouco autêntico das performances, porque o discurso da superação não é corroborado pela atuação dos doentes. Algumas pessoas bem vestidas e educadas acompanham as encenações, o que sugere ter havido um consenso de que a realização do filme era um fato mais importante do que a veracidade das curas. Assim, aqui as figuras populares, pobres e extremamente debilitadas, tornam-se visíveis em troca de sua dignidade e colocam em dúvida as promessas de modernização do país.

Os filmes aqui comentados não esgotam todos os exemplos possíveis de filmes em que há a presença de figuras populares. Há toda a cinematografia etnográfica produzida no interior do país na década de 1920 por Silvino Santos e pelo cinegrafista da Comissão Rondon, Major Luis Thomas Reis. Mas estes

filmes têm particularidades que demandam uma análise detalhada em outro momento.

De qualquer forma, há que lembrar que a diversidade de projetos de representação do Brasil característica dos anos silenciosos encontrou um forte ponto de inflexão na década de 1930, quando o governo de Getúlio Vargas passou a estimular a construção de uma face única do Brasil e dos brasileiros, que incorporava a diversidade racial em troca do estabelecimento de uma tutela cultural que, ao mesmo tempo, daria voz à diversidade cultural do país, mas disciplinaria fortemente a expressão desta mesma diversidade.

Bibliografia

Bernardet, Jean-Claude (1995). *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, São Paulo: Annablume.

Birk, Jack (1926). "Cartas para o operador", *Cinearte*, 28 abr. 1926, p. 2.

Gomes, Paulo Emílio Salles (1986). "A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930)" [1974], em Calil, C. A. e Machado, M. T. (eds.), *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*, São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense/Embrafilme.

Heffner, Hernani (2005a). *Introdução a uma história dos filmes brasileiros* (Aula 1 do Curso de História do Cinema Brasileiro, 25 jun. 2005), Rio de Janeiro: Associação Cultural Tela Brasilis. Disponível em: <http://www.vivacine.org.br/site/textos/ver/?id=5>. Acesso em 29 jul. 2013.

____ (2005b). *O início do cinema no Brasil: que país e que filmes eram estes?* (Aula 2 do Curso de História do Cinema Brasileiro, 02 jul. 2005), Rio de Janeiro: Associação Cultural Tela Brasilis. Disponível em: <http://www.vivacine.org.br/site/textos/ver/?id=45>. Acesso em 29 jul. 2013.

____ (2005c). *Lazer e sociedade nos primórdios da república brasileira: a inserção do cinema* (Aula 3 do Curso de História do Cinema Brasileiro, 09 jul. 2005), Rio de Janeiro: Associação Cultural Tela Brasilis. Disponível em: <http://www.vivacine.org.br/site/textos/ver/?id=46>. Acesso em 29 jul. 2013.

____ (2005d). *O retrato da elite quando morta* (Aula 4 do Curso de História do Cinema Brasileiro, 16 jul. 2005), Rio de Janeiro: Associação Cultural Tela Brasilis. Disponível em: <http://www.vivacine.org.br/site/textos/ver/?id=95>. Acesso em 30 jul. 2013.

____ (2006). *Vagas impressões de um objeto fantasmático*, texto do Curso de História do Documentário Brasileiro promovido pela Associação Cultural Tela Brasilis, Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.telabrasilis.org.br/chdb_hernani.html. Acesso em 30 jul. 2013.

Morettin, Eduardo (2005). "Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso", *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 25, nº 49, pp.125-152.

Souza, José Inácio Melo (2004). *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*, São Paulo: Senac.

* Flávia Cesarino Costa é pesquisadora de história do cinema e professora no Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Entre outros trabalhos, publicou o livro *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação* (Rio de Janeiro: Azougue, 2005) e o artigo "Dois filmes de cura do período silencioso: as imagens como arena de ambiguidades" no livro *Viagem ao cinema silencioso no Brasil* (Rio de Janeiro, Azougue, 2011). E-mail: flavia.cesarino@uol.com.br.