



## Cinema e imprensa ilustrada nos anos de 1910: a vida passa e as imagens ficam

por Alice Dubina Trusz<sup>1</sup>

*Doutora em História pela UFRGS e pós-doutoranda na ECA/USP*

No momento em que surgiu e se afirmou o cinema, estava em formação uma nova experiência estética, um processo em que novas formas de organização do olhar vinham sendo exercitadas, paralelamente às transformações sociais que definiriam a vida urbana moderna. A experiência do cinema pode ser tomada como paradigma dessas mudanças, como seu ponto de condensação. O cinema, como outras manifestações da época, exprimiu as mudanças na sensibilidade e nas artes provocadas pelas técnicas modernas ao contribuir para a proliferação das imagens (do cotidiano) no cotidiano (urbano) e a consolidação da percepção do mundo como espetáculo.

Neste texto, darei início a uma análise interessada na caracterização desta experiência visual no contexto brasileiro, partindo do exame de dois cinejornais realizados em Porto Alegre e no Rio de Janeiro em 1912, em suas conexões com outras produções visuais suas contemporâneas, como as revistas ilustradas. Trata-se de identificar os sentidos das práticas que envolveram a produção e apropriação deste conjunto diversificado de imagens, percebidas como produtos das novas possibilidades técnicas de registro, representação e reprodução visuais e dos novos olhares, mais pontuais e perspectivados, lançados à realidade.

<sup>1</sup> alicetrusz@hotmail.com

## UMA HISTORIOGRAFIA RESTRITA E RESTRITIVA

A historiografia do cinema brasileiro vem lentamente corrigindo algumas de suas deficiências, relacionadas a preconceitos, falta de metodologia e periodização de fundo ideológico. Mas essa fragilidade e incompletude ainda trazem implicações negativas sobre o ensino universitário da história do cinema. Continua-se a enfatizar a produção, em detrimento de outros âmbitos do cinema, como a distribuição, a exibição e a sua apropriação pelo público; considerando-se a produção, segue o desinteresse pelo cinema silencioso e, nesse conjunto, o desinteresse pelos documentais.

No que respeita ao primeiro aspecto, Bernardet (1995) demonstrou tratar-se de uma tendência vinculada a uma tradição peculiar aos primeiros estudos brasileiros de caráter histórico sobre o cinema, os quais, diferentemente da historiografia clássica do cinema mundial, mas também latino-americana, afirmaram as origens do cinema no Brasil estabelecendo como marco uma filmagem e não uma projeção. Tal percepção foi reproduzida ao longo do século XX por sucessivos pesquisadores, ganhando maior elaboração nos anos de 1960, quando se vivia a afirmação do cinema de autor no país. Incorporada por um discurso histórico que expressava uma reação ao mercado, dominado pela produção estrangeira, e refletindo uma visão corporativista dos cineastas brasileiros sobre si próprios, ela foi eficiente naquele contexto, mas hoje é insuficiente.

A historiografia produzida em torno dessa perspectiva unilateral também mereceu uma retrospectiva crítica de Arthur Autran (2007), que destacou outros aspectos que têm limitado a compreensão da história do cinema brasileiro, como a ideia de ciclos regionais e uma

preocupação pontual sobre as origens e os auge da produção ficcional. O panorama traçado pelo autor demonstra que tais aspectos perderam a centralidade a partir da década de 1980, ganhando diversificação temática e novas abordagens. E que as pesquisas mais recentes, caracterizadas por maior rigor metodológico e fundamentação documental, têm permitido aprofundar a reflexão sobre o cinema no Brasil justamente por se mostrarem atentas à necessidade de problematizar o próprio fazer histórico.

Já o interesse pelo complexo universo do cinema silencioso é mundialmente recente, especialmente se considerada a filmografia produzida entre 1895 e 1914, hoje reconceituada como “primeiro cinema”. A sua desvalorização foi uma característica da historiografia do cinema mundial anterior à década de 1970, que percebeu esta fase da história do cinema como “primitiva”. O conceito foi problematizado por uma nova geração de pesquisadores, cujos trabalhos foram apresentados no Congresso de Brighton (ING, 1978). O diferencial foi que as discussões partiram do reexame da filmografia do período, deixando em segundo plano a bibliografia já produzida a respeito. O estudo daquela produção em sua totalidade, ultrapassando a delimitação aos “clássicos” e abarcando novos acervos de filmes descobertos e/ou restaurados, provocou uma revisão teórico-metodológica no campo dos estudos do cinema, salientando a potencialidade da imbricação entre história e estética e a necessidade de maior rigor investigativo. O acesso direto aos filmes permitiu o questionamento da naturalidade aparente da “linguagem cinematográfica”, constituída entre 1907 e 1917 e tomada como modelo a partir do qual foi julgada e depreciada como inferior e tosca a produção anterior.

Autores como Tom Gunning e André Gaudreault (1989)

foram os primeiros a demonstrar que as normas do cinema narrativo clássico não haviam existido desde sempre, mas eram um produto histórico e a expressão de um momento da codificação, constituindo-se essa enquanto processo dinâmico e não acabado. Por essa razão, romperam com a concepção teleológica e evolucionista da história do cinema, fundada na ideia de progresso das técnicas e das formas, e defenderam que o “cinema dos primeiros tempos” fosse analisado segundo as finalidades e códigos de sua época, considerando-se a sua especificidade histórica e cultural.

As pesquisas e discussões sobre o “primeiro cinema” acabaram motivando o retorno do diálogo entre teoria e história no campo dos estudos cinematográficos e estimularam uma problematização global de toda a historiografia do cinema. A recuperação da tensão entre continuidade e descontinuidade nas formas filmicas, assim como nas práticas de exibição e apropriação, sem decretar a superioridade de uma forma sobre a outra, mas priorizando o exame de suas interações, possibilitou novas formas de compreensão da emergência do espetáculo cinematográfico e do seu público espectador, igualmente abertas à diversidade e simultaneidade das soluções praticadas. Tal postura oportunizou uma percepção mais complexa da função social das imagens e das relações entre cinema, cultura, cotidiano e invenções técnicas.

Tal renovação historiográfica se revela profícua se a proposta é examinar a produção documental brasileira do início da década de 1910, caracterizada pelo crescimento e pela diversificação temática, segundo uma abordagem que extrapola o limite dos filmes para percebê-los como produtos culturais que mediam relações e são atribuídos de sentidos ao longo de suas trajetórias sociais. O exame dos vínculos entre os modos de produção cinematográfica

e outros âmbitos do cinema, como a exibição, assim como entre o cinema e a imprensa, também se torna promissor, oportunizando uma compreensão mais complexa da inscrição do cinema na dinâmica social mais ampla. Por exemplo, ao deixar de negar ou de avaliar como deficitárias a acumulação de funções e a multiplicidade de identidades que caracterizaram a atividade dos produtores de imagens naquele contexto para percebê-las em sua fertilidade.

### **O CINEMA SILENCIOSO BRASILEIRO DOCUMENTAL: UM DESCONHECIDO**

Do cinema silencioso brasileiro estão preservados atualmente cerca de 7% dos filmes produzidos, sendo que de muitos deles restam apenas fragmentos. A fragilidade dos filmes, em suporte nitrato, altamente inflamável, e a escassez de recursos para duplicá-los e acondicioná-los devidamente contribuíram para o seu desaparecimento, a sua raridade e, conseqüentemente, o seu desconhecimento. Por outro lado, a partir do final dos anos de 1970, novos acervos foram descobertos e projetos de restauro desenvolvidos, permitindo que parte dos títulos esteja hoje acessível aos interessados.

Paulo Emílio Salles Gomes foi um dos primeiros a se preocupar com o resgate, a preservação e o estudo do nosso cinema silencioso. Em 1974, procurando romper com a estagnação e estimular novas pesquisas e reflexões, ele apresentou uma análise dos documentários brasileiros produzidos até 1914 (GOMES, 1986). Segundo observou, a filmografia mais conhecida até então era aquela produzida entre 1896 e 1912 e no Rio de Janeiro, embora vários estados do País contassem com produção significativa. A prolífera produção documental realizada entre 1912 a 1922 permanecia ignorada pelos pesquisadores, interessados exclusivamente no arrolamento das ficções brasileiras,

raras nesta fase. Neste caso, as evidências contrariavam os interesses, pois se os filmes ficcionais tiveram picos de produção, a produção dos documentais e cinejornais caracterizou-se pela regularidade, não havendo dúvidas de que foram eles os responsáveis pela continuidade do cinema brasileiro durante todo o período silencioso (GOMES, 1986, p. 324, e BERNARDET, 1979, p. 24). Foi a produção documental que proporcionou acúmulo de experiência a cinegrafistas e públicos, garantindo retorno financeiro e estimulando a profissionalização da produção, paralelamente à transformação das demandas e à elevação do grau de exigência dos espectadores.

Por isso Paulo Emílio defendeu a necessidade de devolver à produção documental o seu lugar na história do cinema brasileiro. A fim de demonstrar as potencialidades do estudo daquela filmografia, ele sugeriu duas categorias de análise, identificadas a partir da recorrência, nos filmes produzidos até 1914, de duas temáticas e/ou abordagens. A primeira foi o culto das belezas naturais do País, fundado na necessidade de encontrar uma compensação contra o atraso de uma nação recém saída de um regime monárquico e escravocrata, a que denominou “berço esplêndido”. A segunda foi o registro das atividades dos dirigentes políticos da nação, entre outras manifestações destinadas a legitimar e estabilizar as instituições do novo regime, republicano, a que chamou “ritual do poder”.

Além de observar lucidamente que ambas as orientações haviam sido influenciadas pela tradição fotográfica anterior ao cinema, chamando a atenção para a ideia de processo e para a importância de considerar o contexto histórico e cultural de ocorrência das manifestações, adiantou que tais temas e enfoques se transformaram ao longo do período silencioso. De fato, a descoberta de novos acervos de filmes e a restauração de outros

permitiram o exame de materiais até então inacessíveis e a ampliação dos conhecimentos sobre a produção cinematográfica silenciosa brasileira, demonstrando a pertinência das observações de Paulo Emílio e da sua recomendação sobre a importância do exame atento da produção pós-1914, evitando-se a restrição da análise pelo uso generalizado e estanque dos conceitos.

Embora a proliferação e a diversificação temática sejam mais evidentes nos filmes da década de 1920, elas já começaram a ser delineadas na produção dos anos de 1910, orientada pela mesma demanda por variedade e atualidade que vinha dinamizando a modernização das principais cidades brasileiras. Já neste período, e nesta filmografia, o interesse pelas belezas naturais deslocou-se para as intervenções humanas, e urbanísticas, que as disciplinarão, expressas, por exemplo, na visão das vias asfaltadas à beira-mar carioca. Ou nas ressacas do mar, que ultrapassam as suas muradas e desestabilizam a civilização.

Da mesma forma, o registro dos rituais do poder estende-se para as diversas manifestações que agitam a vida cotidiana dos diferentes grupos sociais urbanos, além das elites. A ênfase sobre a urbanização das capitais, mesmo quando a apresenta como propiciadora de um novo cenário para o exercício das sociabilidades burguesas, ultrapassa a evocação das personalidades e autoridades, colocando em pauta as transformações que acabaram envolvendo, em crescente tensão, a totalidade da população.

Na década de 1910, a Capital Federal já apresenta uma fisionomia renovada, sobretudo na região central, sendo paralelamente instituídos novos modos de circulação, comportamentos e práticas culturais. Os esportes se afirmam, diversificam e popularizam, os automóveis se

multiplicam e a vida mundana se incrementa, estimulada pelos cronistas dos jornais e revistas. A fotografia instantânea facilita o registro visual dos acontecimentos e personalidades. Os progressos das artes gráficas viabilizam a reprodução destas imagens na imprensa periódica, correspondendo, assim, às expectativas de atualização e ao interesse crescente pelas imagens.

No entanto, caberia ao cinema o papel mais importante na intensificação deste processo. Ele viria transformar definitivamente as formas de comunicação e os padrões de referência estabelecidos, acelerando as trocas e substituições e alterando drasticamente um cenário até pouco tempo marcado pela hegemonia da imprensa escrita. O cinema ampliará e diversificará o acesso dos brasileiros, majoritariamente analfabetos, ao mundo, tornando-se cada vez mais valorizado socialmente como instrumento de cobertura jornalística dos acontecimentos.

## AS REVISTAS ILUSTRADAS E O CINEMATÓGRAFO

Nas primeiras décadas do século XX, a economia brasileira conheceu um incremento, motivada pela formação das camadas médias urbanas e pela diversificação das indústrias. A mesma demanda de mercado que se conformava para um novo consumo, mais diversificado e efêmero, constituiu um campo de expectativa e incentivo à renovação geral no perfil da imprensa. A dinamização das comunicações a partir de invenções como o telégrafo e o telefone e a conseqüente multiplicação da informação circulante transformariam o conteúdo temático e a apresentação dos jornais diários, conferindo-lhes um caráter mais noticioso.

O mesmo processo foi responsável pela proliferação e diversificação das revistas ilustradas.<sup>2</sup> Tributárias dos

aperfeiçoamentos da indústria e das artes gráficas, elas foram uma resposta à diversificação dos interesses e expectativas inscritos no processo de modernização social. Enquanto veículos de comunicação, as revistas propunham-se transitar entre o local e o universal, abrindo-se às novas tendências comportamentais. Assim, respondiam à expectativa de cosmopolitismo da parcela da população mais informada e de maior poder aquisitivo, que foi o seu público leitor. A diversidade temática dessas publicações lhes permitia uma aproximação ampla das mudanças que transfiguravam os espaços da cidade e das novas práticas sociais neles empreendidas. Essa sua integração ao espírito mundano da época traduziu-se formal e artisticamente no largo emprego das ilustrações de humor e sobretudo da fotografia (TRUSZ, 2002).

Foram as revistas que oportunizaram o incremento da prática e a afirmação profissional dos repórteres fotográficos, reproduzindo em suas páginas as imagens das sociabilidades públicas exercitadas no entorno e no interior dos cafés, confeitarias e cinemas, ao mesmo tempo em que procuravam contrastar essas e outras visões da modernidade urbana, incluindo os acidentes de automóveis e bondes elétricos, com imagens bucólicas e pitorescas da cidade antiga.

O interesse por tais assuntos foi compartilhado pelo cinema da época, caracterizando um “gênero documental” muito praticado entre 1908-1912, sobretudo no Rio de Janeiro (GOMES, 1986, p. 327), mas também em Porto Alegre. Trata-se da “filmagem de ocasião”, do registro das práticas cotidianas dos anônimos, que tornaria a presença dos cinegrafistas e repórteres fotográficos nas ruas (centrais) das grandes cidades brasileiras nos anos de 1910 tão comum e frequente a ponto de lançar aos transeuntes um desafio duplo: posar ou fugir. Mas este foi apenas um

<sup>2</sup> As revistas, embora não ilustradas, eram circuladas no Brasil desde o início do século XIX, mas provinham do estrangeiro. Já as revistas em língua pátria passaram a ser editadas no país em torno de 1830, ainda sem ilustrações. A primeira revista ilustrada nacional, a *Semana Illustrada*, seria lançada em 1869. Porto Alegre editou a sua primeira folha ilustrada, *A Sentinella do Sul*, em 1867. Este semanário trazia na capa e página dupla central litografias de crítica e humor, fazendo da sátira social sua principal orientação.

dos aspectos (en)focados nos filmes documentais do período, os quais registraram também posses, viagens e funerais presidenciais, visitas diplomáticas estrangeiras, paradas militares, ferrovias, aviação, diversões públicas, torneios desportivos, carnavais, festas cívicas e religiosas, progressos urbanos, o footing na avenida, modas, belezas e desastres naturais.<sup>3</sup>

## REPÓRTERES FOTOGRÁFICOS E CINEGRAFISTAS: UMA EXPERIÊNCIA MÚLTIPLA

Um dos primeiros cinegrafistas regulares do país foi Alberto Botelho (RJ, 1885-1973), que protagonizou uma longa e produtiva carreira, realizando mais de dois mil documentários e cinejornais. Alberto iniciou seu envolvimento com as imagens no início do século XX, auxiliando o irmão mais velho, Paulino, que era fotógrafo amador. Foi por seu intermédio que começou a trabalhar como repórter do Jornal do Brasil, transferindo-se, em 1903, para a revista O Malho, também carioca, onde permaneceu até 1921. No mesmo período, atuou como repórter fotográfico do jornal Gazeta de Notícias e das revistas Fon-Fon! e Revista da Semana, entre outras.

O seu interesse pelo cinema também surgiu no início do século. De espectador interessado passou a distribuidor e depois exibidor, mas sem sucesso. Em 1907, começou a realizar filmes para Francisco Serrador, em São Paulo, dando início à sua carreira de cinegrafista. Dedicou-se tanto à produção de filmes ficcionais quanto documentais, trabalhando em São Paulo e no Rio de Janeiro, além de assumir a representação do cine-jornal francês Pathé-Journal, com o qual colaborava filmando assuntos nacionais.

Paulino Botelho (RJ, 1879-1948) foi um dos primeiros

<sup>3</sup> Os aspectos relacionados caracterizam a filmografia de Alberto Botelho entre 1908 e 1916, conforme o catálogo virtual da Cinemateca Brasileira (SP).

fotógrafos da imprensa carioca, sobretudo da Gazeta de Notícias. Interessou-se por cinema a partir da influência do irmão, Alberto, com quem aprendeu a operar uma câmera cinematográfica. Faz seus primeiros filmes em 1908, destacando-se como realizador das primeiras imagens aéreas brasileiras, tomadas a partir de um balão. Em setembro de 1910, os irmãos Botelho realizaram o Bijou-Jornal, financiado por Serrador para exibição no seu cinema homônimo, em São Paulo. A produção teve vida curta. Em 1912, eles lançaram o Cinejornal Brasil, já no Rio de Janeiro e como produto da empresa P. Botelho & Cia. (RAMOS, 1997, p. 64 e 178).

Tais informações permitem constatar que os Botelho estiveram estreitamente vinculados, na formação e na profissão, à fotografia, à imprensa e ao cinema, atuando simultaneamente como repórteres fotográficos e cinegrafistas. O traço não foi uma particularidade sua, caracterizando a formação de outros contemporâneos, como Aníbal Requião, em Curitiba, e Emílio Guimarães, em Porto Alegre. Essa experiência múltipla é significativa quando se observa o forte caráter jornalístico dos documentários dos Botelho, sobretudo aqueles da década de 1920<sup>4</sup>, e também as características temáticas e formais dos cinejornais dos anos de 1910, que podem ser percebidos como revistas cinematográficas.

O carioca Emílio Guimarães transitou pelos mesmos campos, tanto no Rio de Janeiro quanto em Porto Alegre, onde fixou residência em meados de 1911. A capital gaúcha conheceu, na década de 1910, um processo de multiplicação das imagens técnicas de si própria, seus habitantes e práticas. No segundo semestre de 1912, foram lançados o seu primeiro cinejornal, o Recreio Ideal-Jornal, e a sua primeira revista ilustrada, a Kodak (1912-1920). Além de ter sido a pioneira na veiculação de abundante material

<sup>4</sup> Na caixa de DVDs lançada pela Cinemateca Brasileira como fecho do projeto Resgate do cinema silencioso brasileiro constam três títulos da Botelho Films: O novo governo da República (1922), As curas do professor Mozart (1924) e O príncipe herdeiro da Itália em terras do Brasil (1924). A caixa ainda traz dois filmes da produtora Botelho & Netto, de 1931.

fotográfico, a revista também foi a primeira a voltar a sua objetiva para o público dos cinemas locais, publicando tais fotografuras como conteúdos independentes e logo a seguir como ilustrações de anúncios publicitários de exibidores cinematográficos. Emílio Guimarães protagonizou tais iniciativas, tendo sido o responsável pela realização do cinejornal, entre julho e dezembro de 1912, e pela reportagem fotográfica e direção artística da Kodak, entre outubro de 1912 e abril de 1914.

Emílio possuía um invejável currículo como produtor de imagens quando chegou em Porto Alegre, vindo justamente do Rio de Janeiro, onde teria realizado filmes para Labanca & Leal e Paschoal Segreto. Ele era um experiente cinegrafista, cujos primeiros filmes teriam sido realizados em 1905, prosseguindo até 1909, após o que Emílio teria circulado pela Europa. De volta ao Brasil, esteve a serviço do Governo Federal, filmando no Paraná. Após percorrer vários países sul-americanos, estabeleceu-se na capital gaúcha, trabalhando para o cinema Variedades como cinegrafista em setembro de 1911.<sup>5</sup> Em meados de 1912, atuava como repórter fotográfico da Fon-Fon! no Rio Grande do Sul, tendo publicado na revista carioca imagens de paisagens do interior gaúcho, assim como de eventos públicos (II Exposição Estadual Agropecuária) e calamidades porto-alegrenses.<sup>6</sup>

A experiência de Emílio como cinegrafista foi destacada pela Kodak na ocasião do anúncio da sua integração à equipe da revista como repórter fotográfico, na segunda edição, de 05/10/1912. Em abril de 1913, durante a visita a Porto Alegre do caricaturista carioca Raul Pederneiras, Emílio Guimarães foi homenageado pelo antigo colega e pelos novos, sendo publicada na Kodak uma caricatura sua como repórter fotográfico, desenhada por Raul. (**Figura 1**) Desde julho de 1912, porém, Emílio já trabalhava para o



**Figura 1**  
Caricatura de Emílio Guimarães  
Título: "Phocando".  
Autor: Raul Pederneiras.  
Produção: Porto Alegre, abril, 1913.  
Fonte: Kodak, Porto Alegre, ano 1,  
nº 32, 24/05/1913.

<sup>5</sup> Correio do Povo, Porto Alegre, 16/07/1912, p. 1.

<sup>6</sup> As imagens produzidas por Emílio Guimarães sobre o Rio Grande do Sul eram publicadas na seção temática "Fon-Fon no RGS". Comprovam a sua colaboração para a revista carioca as edições de Fon-Fon: n. 23, 08/06/1912; n. 27, 06/07/1912 e n. 28, 13/07/1912.

cinema Recreio Ideal, da empresa Francisco Damasceno Ferreira & C., como "fotocinegrafista". Este seu perfil também seria promovido visualmente na Kodak por meio da veiculação de outra caricatura, também de autoria de Raul, mas representando Emílio como cinegrafista.

(**Figura 2**)

A partir de outubro de 1912, portanto, Emílio Guimarães acumulou as funções de cinegrafista e repórter fotográfico. Em fevereiro de 1913, ele se tornaria também diretor artístico da Kodak, ou seja, o responsável pela apresentação e conteúdos visuais da publicação. Foi justamente durante este período, que coincide com a instalação das oficinas tipográficas e de fotografura da revista, que nela foram veiculadas as fotografuras do público espectador cinematográfico local. Considerando-se o currículo de Emílio e suas funções na publicação, acredita-se ter sido ele o produtor dos instantâneos ao magnésio noturnos que focaram o público nos cinemas.

Em setembro de 1913, Emílio estreitou ainda mais os seus laços com a Kodak, tornando-se sócio da empresa. O seu desligamento ocorreu em abril de 1914, quando de sua partida para o Paraná, para a região da Guerra do Contestado, em "excursão photo-cinematographica". Na verdade, ele viajou como repórter fotográfico da revista e do jornal A Noite, ambos de Lourival Cunha, tendo produzido várias fotografias que foram publicadas na Kodak como reportagem suplementar e um filme, Os fanáticos do Taquaruçu, exibido com sucesso em Porto Alegre, Curitiba e São Paulo.

## OS CINEJORNAIS BRASIL E RECREIO IDEAL-JORNAL

No catálogo digital da Cinemateca Brasileira estão



**Figura 2**  
Caricatura de Emílio Guimarães  
Título: "Reminiscências de arte".  
Autor: Raul Pederneiras.  
Produção: RJ, c. 1909.  
Fonte: Kodak, Porto Alegre, ano 1,  
nº 30, 10/05/1913

relacionadas as edições de ns. 1 a 31 do Cinejornal Brasil, mas a lista está incompleta. A sua primeira edição foi lançada nos cinemas cariocas em janeiro de 1912, sendo exibida em fevereiro em São Paulo e em abril em Pelotas/RS, passando igualmente por Porto Alegre. Essa circulação caracterizou as edições seguintes do cinejornal.

Embora os nitratos originais não existam mais, sabe-se que a primeira edição compreendia imagens da Igreja da Glória, de um campeonato desportivo, uma caricatura de Raul Pederneiras sobre o momento político e uma reportagem sobre a 1ª Semana da Aviação do Rio de Janeiro. Esta mostrava a visita do presidente Hermes da Fonseca aos hangares e aviões e as manobras dos aviadores franceses, além de oportunizar aos espectadores a visão da Baía da Guanabara e de outros pontos da Capital Federal a partir do avião, em pleno vôo. Tais imagens, em particular, também teriam integrado uma edição do Pathé-Jornal.

Sobre as edições seguintes do Cinejornal Brasil são mais escassas ou indisponíveis as informações. De periodicidade semanal, elas privilegiaram, em regra, as “atualidades nacionais com os mais recentes acontecimentos do nosso País”, registrando visitas diplomáticas de autoridades estrangeiras, funerais de políticos, manobras aéreas, inaugurações presidenciais, vistas promocionais de casas exibidoras cariocas e demais eventos da cidade.

O Recreio Ideal-Jornal compreendeu cerca de 21 edições, que foram produzidas e exibidas com regularidade, entre julho e dezembro de 1912, no cinema Recreio Ideal.<sup>7</sup> Embora nenhum exemplar do cinejornal tenha sido preservado, é possível identificar, a partir da imprensa, os assuntos que apresentou como “atualidades porto-alegrenses”. Na primeira edição constavam: “Porto Alegre pitoresco”, “Grupo da imprensa”, filmado na tarde de 13/07, por ocasião

<sup>7</sup> O Recreio Ideal foi aberto em 1908, na rua dos Andradas, e já estava em seu segundo endereço e quarto proprietário. *Correio do Povo*, 19/07/1912, p. 2 e 21/12/1912, p. 10.

da inauguração oficial do “gabinete fotocinematográfico” do Recreio Ideal, “Aspectos do Mercado depois do incêndio”, uma charge de Nero<sup>8</sup> sobre o “Momento econômico”, o funeral de um militar e, por fim, um jogo de futebol (Grenal). O evento de lançamento do cinejornal mereceu nota do *Correio do Povo* no dia seguinte, sendo a iniciativa elogiada como um “melhoramento” que a empresa exibidora introduzia em sua “casa de diversões”. Além de informar que a imprensa havia sido convidada a prestigiá-lo, o jornal também confirmou que Emilio o filmou e fotografou, produzindo as imagens que acabaram promovendo a sala e o exibidor já neste primeiro filme.

Com relação ao incêndio, ocorreu em 05/07/1912 e destruiu as 48 bancas do Mercado Público local, produzindo sérios prejuízos aos seus proprietários. A importância da filmagem, mesmo que tardia, foi incontestável, visto ter respondido à expectativa dos contemporâneos, como o cronista do *Correio do Povo* Max Linder (pseudônimo de Emílio Kemp), que havia lamentado, dias antes, em sua seção “Fitas da semana”, que ainda não houvesse no meio local uma “indústria de fitas cinematográficas” para registrar o ocorrido. Caso contrário, “ficaria fixado no film todo o espetáculo desse incêndio voraz, mas belo.” Até então, só haviam sido circuladas imagens fotográficas do desastre, produzidas por Virgílio Calegari e reproduzidas no mesmo jornal.

A incorporação da ilustração de humor ao cinejornal porto-alegrense, reproduzindo a prática dos Botelho, que também integraram às edições do Cinejornal Brasil charges com temática política, assinalava a importância das imagens como formas de expressão e apropriação da realidade, além de evidenciar os estreitos vínculos entre cinema, imprensa, fotografia e artes gráficas e o potencial criativo de tais conexões. No caso do cinejornal carioca,

<sup>8</sup> Nero era o pseudônimo de Orzolino Martins, editor da revista crítica e humorística 606, publicada localmente há alguns anos e bastante popular. Ele se tornou o ilustrador oficial da revista Kodak a partir de 22/02/1913, assinando muitas de suas capas e publicando no periódico inúmeras charges e caricaturas durante todo aquele ano.

sabe-se das participações dos caricaturistas Calixto e Raul Pederneiras, mais assíduo, o autor das caricaturas de Emílio Guimarães publicadas na Kodak e colaborador da publicação local.

A edição n. 2 trouxe imagens de provas hípicas, outro jogo de futebol, o footing na rua da Praia, a promoção publicitária da casa de modas Providência, uma nova promoção da sala exibidora, com a filmagem do “balão do Recreio”, e trechos da “festa da igreja”. Tratava-se, provavelmente, da Festa do Divino Espírito Santo, da qual novas imagens seriam exibidas na terceira edição do Recreio Ideal-Jornal, juntamente com vistas da “visita do colégio Bom Conselho ao Recreio Ideal”, além do retorno das “seções” “Porto Alegre Pitoresco” e “Rua da Praia”. Observa-se, novamente, o caráter promocional da produção e exibição das imagens, inscrita na filmagem da saída das alunas do Bom Conselho da sessão gratuita que o exibidor lhes ofereceu na tarde de 30/07, já realizada com o intuito de incluir o registro no cinejornal.

A quarta edição compreendia imagens de uma enchente, da saída de um vapor do porto, “Porto Alegre pitoresco, progressivo, etc.”, confirmando o estabelecimento de algumas seções visuais temáticas. Elas também organizariam a distribuição das fotografias da cidade na Kodak logo a seguir, empregando-se inclusive os mesmos títulos. Na revista, denominava-se “pitorescos” aos aspectos campestres e antigos da capital, enquanto que o qualificativo “progressivo” ou “moderno” definia as vistas que evidenciavam a urbanização.

As edições seguintes continuariam enfocando acontecimentos cotidianos como festas populares, torneios esportivos, exercícios militares, a seção “Rua da Praia”, que na Kodak teria a sua correspondente seção

fotográfica “Fazendo rua da Praia”, e a última novidade, o recém inaugurado Jardim Zoológico Villa Diamela. As imagens do novo centro de diversões local foram largamente exploradas por Emílio Guimarães, sendo primeiro popularizadas na tela do Recreio Ideal (edições n. 6 e 7 do cinejornal) e depois, com maior intensidade, nas páginas da revista Kodak.

Frente a este quadro, é possível imaginar-se a popularidade de Emílio Guimarães na cidade na época, marcando presença regular e assídua nas ruas, filmando e fotografando as manifestações e eventos locais e assim integrando a prática da produção das imagens técnicas ao cotidiano dos contemporâneos, simpáticos ou não à atividade, perseguida por uns como oportunidade de romper com o anonimato e criticada por outros como invasão de privacidade.

## A IMPORTÂNCIA SOCIAL DOS DOCUMENTAIS

Ao contrário do que comumente dizem os estudos sobre o cinema no Brasil, a importância dos filmes não-ficcionais – atualidades, cinejornais e documentários – durante o período do cinema silencioso foi muito grande para os seus contemporâneos. Os documentais desempenharam um papel fundamental como “janela para o mundo” e foram muito valorizados pelos formadores de opinião pública pelo seu caráter informativo.<sup>9</sup>

A defesa dos documentais como meio de documentação e perpetuação dos acontecimentos fundava-se, na verdade, em uma percepção equivocada sobre a qualidade das imagens cinematográficas, consideradas objetivas em decorrência de sua natureza técnica, valendo o mesmo para a fotografia, percebida como documento fidedigno da realidade. Vide o comentário do cronista carioca João

<sup>9</sup> A exceção foi a crítica cinematográfica brasileira do final dos anos de 1920, que os depreciou, empenhada que estava na campanha pelo desenvolvimento de uma indústria cinematográfica no País, calcada no modelo norte-americano e na produção ficcional. Ela também reprovava certas visões do Brasil que os documentais fizeram emergir, por considerá-las prejudiciais à imagem do país no exterior.

do Rio em 1909: “Um rolo de 100 metros na caixa de um cinematografista vale muito mais que um volume de história, mesmo porque não tem comentários filosóficos.” (GOMES, 1986, p. 329).

Os documentais também concentravam a atenção dos jornalistas porto-alegrenses na época, que avaliavam os seus aspectos técnico e temático, a sua qualidade informativa e artística, pois alguns já eram colorizados. Tais filmes eram especialmente elogiados quando resultavam de excursões cinematográficas a lugares inóspitos e exóticos. Evocava-se então o cinema como instrumento de apropriação do mundo pelo homem, como meio de realização de uma viagem imaginária e de efetivação de uma experiência visual cognitiva.<sup>10</sup>

Tais considerações fundavam-se na larga experiência acumulada pelos espectadores locais no contato com os documentais. Embora tais filmes tenham se transformado ao longo do período silencioso, assim como os modos de exibí-los e assisti-los, eles tinham espaço garantido nos programas dos cinemas. Com a reordenação das práticas de exibição, a partir de 1908, foi estabelecido um modelo de composição que se manteve inalterado em seus aspectos gerais durante anos. Cada sessão deveria compreender filmes cômicos, dramáticos e documentais. Mudavam os títulos e a extensão dos filmes, mas não essa organização variada. Diversidade e atualidade da oferta eram os principais aspectos que alimentavam as expectativas do público e estimulavam as iniciativas de distinção dos empresários frente à concorrência.

Em 1912, quando foi lançado o Recreio Ideal-Jornal, eram exibidos regularmente em Porto Alegre os cinejornais Pathé-Journal, Gaumont-Journal, Éclair-Journal, Portugal-Jornal do Norte e o Cine-Jornal Brasil, dos Botelho. Esse quadro foi considerado pela empresa exibidora que patrocinou

o Recreio Ideal-Jornal na ocasião do seu lançamento, assinalando que se tratava de realizar localmente uma “fita semanal (...) à maneira do que fazem no Rio e em Paris”.<sup>11</sup> Ou seja, embora a iniciativa fosse particular, evidenciando a preocupação de uma empresa com a qualificação dos seus serviços, ela também demonstrava o progresso da cidade, a sua modernidade, integrando-a ao rol das metrópoles civilizadas e cosmopolitas, capazes de produzir e exibir as suas próprias imagens cinematográficas nas telas dos cinemas.

O incremento e auto-promoção da exibição por intermédio da identificação temática entre espectadores e imagens parece ter sido o principal intuito da empresa F. Damasceno Ferreira & C. com o lançamento do seu Recreio-Ideal-Jornal. No início da década de 1910, a exibição cinematográfica e o setor econômico que lhe correspondia ainda caracterizavam-se, em Porto Alegre, por certa instabilidade e fragilidade. A fase foi marcada por sucessivas transformações dos filmes, cuja crescente extensão e complexificação narrativa colocavam, cotidianamente, novas demandas, estruturais e perceptivas, tanto a exibidores quanto a espectadores.

A sedentarização da atividade exibidora (1908) colocou aos empresários o desafio diário da manutenção e afirmação das salas. A necessidade de renovar constantemente o grau de atração da oferta fez com que a padronização inicial dos programas e modo de funcionamento do espetáculo fosse rompida já em 1910. A fim de fidelizar e ampliar o público, os exibidores empreenderam diferentes iniciativas, inclusive retomando práticas características da fase itinerante (1896-1908), como a exibição de filmes cantantes com sincronização sonora mecânica e a alternância das projeções com atrações artísticas apresentadas ao vivo. Crescem também os investimentos em publicidade e surge a idéia da produção cinematográfica própria, como foi o

<sup>10</sup> *A Federação*, Porto Alegre, ano 26, nº 130, 07/06/1909, p. 1 e 2.

<sup>11</sup> *Correio do Povo*, 06.07.1912, p. 4.

caso do Recreio Ideal-Jornal. A reincidência de imagens auto-promocionais envolvendo o cinema em diferentes edições do cinejornal o confirma.

Por outro lado, a iniciativa também supria satisfatoriamente a crescente demanda por imagens técnicas que dominava aquele contexto, em que um incêndio ganharia foros de espetáculo se fosse filmado e exibido como atração pública no cinema. Com suas câmeras, os repórteres fotográficos das revistas e os cinegrafistas incrementaram as formas de comunicação e expressão e conferiram divulgação ampla aos acontecimentos registrados. Contudo, neste mesmo procedimento, eles legitimaram sujeitos, instituições e práticas. Ao recortar os eventos do cotidiano, retirando-os da efemeridade e preservando-os do esquecimento por meio do registro fotográfico e cinematográfico, eles os tornaram fatos históricos a ser memorizados pela sociedade e assim os monumentalizaram (LE GOFF, 1984).

Nas primeiras décadas do século XX, o cinema assumiria crescentemente o papel que até então coubera às Exposições Universais. Como “novo grande espetáculo visual apoiado em alta tecnologia”, ele canalizaria o esforço das sociedades em construir uma memória de si através da mobilização de determinadas imagens, sem que o estatuto de memória que adquiriria fosse interrogado (MORETTIN, 2005, p. 140). Por isso, além de admitir a capacidade do cinema em construir um conhecimento visual sobre o mundo (LEENHARDT, 1997, p. 11), é fundamental considerar a importância da construção simbólica que realiza por meio dos filmes, que são sempre resultado de escolhas, temáticas e formais, que visam divulgar e justificar ações do presente e garantir às gerações futuras a sua permanência. 

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUTRAN, Arthur. Panorama da historiografia do cinema brasileiro. ALCEU, Rio de Janeiro, v. 7, n. 14, p. 17-29, 2007.

AUTRAN, Arthur. Paulo Emílio e a constituição das bases da pesquisa histórica sobre cinema no Brasil. Revista USP, São Paulo, n. 60, p. 114-121, 2003.

BERNADET, Jean-Claude. Historiografia clássica do cinema brasileiro. São Paulo: Annablume, 1995.

BERNARDET, Jean-Claude. Cinema brasileiro : propostas para uma história. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1979.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (Org.). O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. Estudos Avançados, São Paulo, n. 11 (5), p. 173-191, 1991.

GAUDREAU, André e GUNNING, Tom. Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma? In: Histoire du cinema. Nouvelles approches. AUMONT, Jacques; GAUDREAU, André e MARIE, Michel. (Org.). Paris: Colloque de Cerisy/ Publications de la Sorbonne, 1989.

GOMES, P. E. S. A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898- 1930). In: CALIL, Carlos. A. e MACHADO, M. T. Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. Enciclopédia Einaudi. Vol. 1. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1984.

LEENHARDT, Jacques. Teoria da comunicação e teoria da recepção. Anos 90, Porto Alegre, n. 8, p. 7-13, 1997.

MENESES, Ulpiano T. B. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 23, n. 45, pp. 11-36, 2003.

MORETTIN, Eduardo. Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 25, n. 49, pp. 125-152, 2005.

RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luis F. (Org.). Enciclopédia do cinema brasileiro. São Paulo: Senac, 1997.

TRUSZ, Alice D. A publicidade nas revistas ilustradas: o informativo cotidiano da modernidade. Porto Alegre - Anos 1920. Dissertação (Mestrado em História), IFCH/UFRGS, Porto Alegre, 2002.

## SITES

Cinemateca Brasileira - <[www.cinemateca.com.br](http://www.cinemateca.com.br)> Acesso em: 28/07/2011

Biblioteca Nacional - <[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/fonfon/fonfon\\_anos.htm](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_anos.htm)> Acesso em: 01/08/2011.

## FONTES DOCUMENTAIS

Correio do Povo, Porto Alegre, 1912  
A Federação, Porto Alegre, 1912  
Kodak, Porto Alegre, 1912 a 1914