

Ideário racial na “Belle Époque Tropical”: o caso do cinematographo *

Racial doctrine during the “Tropical Belle Époque”: the case of the cinematograph

Pedro Vinicius Asterito Lapera
Doutorando em Comunicação pelo PPGCOM-UFF,
Pesquisador da Fundação Biblioteca Nacional
pedro.lapera@bn.br

RESUMO:

Este artigo abordará os modos pelos quais a projeção pública do debate sobre raça e a presença das novas tecnologias na cena urbana se entrecruzaram e os termos em que isto ocorreu. Para tanto, lançamos a seguinte hipótese: a cultura de massa, ao se apropriar das categorias “raciais”, o faz criando novas formas de hierarquização dos sujeitos e dos grupos que diferem em graus de legitimidade, alcance e formato e, desse modo, transforma o conteúdo de um ideário racial caro ao Brasil entre os séculos XIX e XX.

Palavras-chave: cinematógrafo; *Belle Époque*; “raça”.

SUMMARY:

This article addresses the means through which the projection of the public debate about race and the emergence of new technologies on the urban scenario entwined and the conditions in which this occurred. For such, the article advances the following hypothesis: when it appropriates itself of the “racial” categories, mass culture redefines the hierarchy of the subjects and groups that differ in their degree of legitimacy, range and format and, therefore, transform the content of the racial doctrine so dear to Brazil at the turn of the 19th century.

Key words: cinematograph; *Belle Époque*; race

* O título deste artigo trata-se de uma paráfrase ao título do livro *Belle Époque Tropical*, de Jeffrey Needell.

Introdução

“Mas a quem não fará sonhar a rua? A sua influência é fatal na palheta dos pintores, na alma dos poetas, no cérebro das multidões. Quem criou o reclamo? A rua! Quem inventou a caricatura? A rua! Onde a expansão de todos os sentimentos da cidade? A rua!”¹.

Ao fazer apelo a expressões como “reclamo”, “caricatura” e “expansão dos sentimentos”, a epígrafe destaca algumas transformações da cena pública da então Capital Federal, na virada dos séculos XIX e XX e, ainda, coloca em questão os modos de integração desta cena ao que então se chamava de “modernidade”.

A metáfora da rua de que tudo se apropria e faz mudar rapidamente pode ser apontada como um vestígio de um processo mais amplo que será abordado neste artigo. As conexões entre a construção de um senso comum e os conteúdos veiculados em um domínio então relativamente novo aos cidadãos: a cultura de massa e os aparatos tecnológicos que lhe eram caros – fotografia, *animatographo*, *cinematographo*, *kinetoscópio* etc.

Paralelamente à chegada dessas novas tecnologias e à rápida transformação da vida urbana no Rio de Janeiro, um debate vinha se desenvolvendo, desde o fim do século XIX, no meio acadêmico brasileiro: a construção de categorias raciais que pudessem classificar e hierarquizar os diversos sujeitos formadores do “povo brasileiro”. Lilia Schwarcz (2005) traça um panorama de como as ideias sobre “raça” trazidas de um cenário intelectual europeu foram apropriadas por alguns acadêmicos e instituições brasileiras e de que modo esse debate interveio na relação entre as instituições (e.g. Museu Nacional, Museu Paulista etc.) e a formulação de políticas públicas com base em critérios “raciais”, que poderia ser resumida no “ideal de branqueamento” que perpassou o discurso oficial por cerca de meio século².

Por sua vez, a pesquisa de Olívia Cunha (2002) aponta outra dimensão deste processo: a necessidade de os agentes estatais (no caso específico, por meio dos registros de ocorrência policial) classificarem os sujeitos pelos critérios “raciais” e em que medida há uma interferência desses critérios nas trajetórias individuais durante e após essa passagem pelo aparato policial³.

Este artigo tentará abordar os modos pelos quais a projeção pública do debate sobre raça e a presença das novas tecnologias na cena urbana se entrecruzaram e em que termos isto ocorreu. Para tanto, precisamos localizar nosso leitor. Este estudo é fruto de um levantamento junto à Fundação Biblioteca Nacional referente à atividade cinematográfica no Rio de Janeiro, entre 1896 e 1914, através de vários tipos de fontes presentes no acervo da instituição – periódicos, documentos, fotografias etc. – que se encontra no seu primeiro

ano de realização. Isso significa afirmar que a análise a ser aqui empreendida é parcial e será futuramente confrontada com outras fontes consultadas ao longo da pesquisa.

Apresentamos as fontes a serem analisadas: as edições do *Jornal do Brasil*, entre 1908 e 1909⁴, com ênfase nos anúncios publicitários dos cinematógrafos – nos quais constam breves descrições dos filmes exibidos – e nas charges que envolvem o mundo dos espetáculos. Tal escolha justifica-se por três motivos: 1) a ausência das fontes primárias (filmes) em virtude de seu desaparecimento ou da péssima conservação torna necessária a consulta a vestígios que indiretamente se refiram à atividade cinematográfica; 2) os anúncios de aparência banal variavam muito de tamanho (o que indica uma disputa por espaço comercial) e continham descrições que remetiam ao tema e, às vezes, à forma dos filmes; além disso, são vestígios da alternância da exibição dos filmes (normalmente, ocorrem mudanças a cada três dias, porém se sabe de casos em que filmes ficaram por longos períodos e/ou retornavam aos cinematógrafos depois de uma primeira exibição); 3) pelo espaço que ocupavam no jornal e pela disposição desses anúncios e das charges, percebe-se que a *comunidade de leitores* (CHARTIER, 2000), que se formava em torno dos jornais nesse período, concedia ao tempo livre um lugar simbólico e de práticas relevantes à conduta e à formação de valores. Eventualmente, outras fontes poderão ser citadas.

Retomando o ponto em que iniciamos, deparamo-nos com a seguinte questão: que relações poderiam ser estabelecidas entre as categorias “raciais” e as novas tecnologias (aqui, o cinematógrafo) na conformação de um senso comum entre os consumidores de espetáculos na virada dos séculos XIX e XX? Partimos da seguinte hipótese: a cultura de massa, ao se apropriar das categorias “raciais”, o faz criando novas formas de hierarquização dos sujeitos e dos grupos que diferem em graus de legitimidade, alcance e formato e, deste modo, transforma o conteúdo desse ideário⁵.

A legitimidade conferida pelo meio acadêmico da época à retórica racial e o grau coercitivo das categorias raciais na ação dos agentes estatais (analizados por Schwarcz e Cunha, respectivamente), embora relevantes, são insuficientes para traçar as redes pelas quais um ideário “racial” foi disseminado em larga escala e atuou na formação de “objetivações” que enquadraram um senso comum⁶ referente às categorias “raciais” e, principalmente, uma hierarquia que “biologizava” os sujeitos para lhes conferir um lugar superior ou inferior nas relações cotidianas. Assim, nossa hipótese completa-se com o foco no cinematógrafo, isto é, no grau de disseminação e de transformação das ideias sobre “raça” que perpassa a cultura de massa.

Precisamos, ainda, fazer menção à metodologia pensada pelo historiador Carlo Ginzburg – “paradigma indiciário” – que será a base para a abordagem do material apresentado. Pelo fato de lidarmos com fontes heterogêneas, que remetem a processos sociais de longo alcance, mas que deixaram poucos vestígios, escolhemos esta metodologia pensada no trabalho de Ginzburg com arquivos sobre a Inquisição, que apontaremos de forma mais detalhada a seguir.

Por um ideário disperso, fragmentado, “contaminado”: “raça”, “fitas cinematographicas” e consumo na *Belle Époque*

A falta de acesso aos filmes exibidos neste período oferece desafios em se tratando de analisar o conteúdo veiculado por essas novas tecnologias. Valendo-se do método da análise de obras elaborado pelo crítico de arte Giovanni Morelli, Ginzburg infere a existência de um saber venatório que possui “a capacidade de, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente” (2007:152). Mais adiante, ao descrever o que propõe como método indiciário, o autor assim se refere a um possível tratamento das fontes: “se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la” (2007:177).

Poderíamos deduzir, em um primeiro momento, que as charges e os anúncios veiculados pelos jornais da época seriam alguns dos “sinais” aparentemente negligenciáveis – por serem corriqueiros e muitas vezes dotados de poucas informações sobre os filmes – mas que, diante das circunstâncias da pesquisa, revelam-se como algumas das poucas fontes. Recordamos que Ginzburg, ao se situar no campo da História e ao propor uma redução na escala da observação do historiador, rejeita a ideia de que o historiador deve criar mecanismos de ilusão para preencher as lacunas e narrar uma realidade perdida. De acordo com o autor, “Microhistory chooses the opposite approach. It accepts the limitations [da profissão do historiador] while exploring their gnoseological implications and transforming them into a narrative element”⁷ (Ginzburg, 1993:28), sem renunciar, ainda, ao aspecto cognitivo da historiografia.

Seguindo a intuição do autor, iniciamos a descrição de duas charges referentes à prática do cinematógrafo. Na primeira, publicada em 25/10/1908, cujo título é “Ainda e sempre os chapeos”⁸, uma mulher jovem com um chapéu enorme tapa a visão de dois homens em uma sessão de cinematógrafo. A legenda deixa transparecer o incômodo dos homens: “Uma vítima: Que há agora em cena?; Outra vítima: Um duetto; o tenor deve estar cantando do lado das plumas e a prima-dona do lado das fitas”. Já na segunda charge, publicada em 10/7/1909 e intitulada “No Recinto da Câmara”⁹, há uma sátira à atividade legislativa que se vale da referência ao cinematógrafo. Nela, cinco homens de paletó estão diante de uma bancada e várias cabeças atrás de uma mureta indicam um recinto lotado, sendo que a legenda acentua o caráter farsesco da performance dos políticos: “Pelas expressões dos Senhores Paes da Pátria, parece que se está exhibindo uma fita cinematographica... Falla nesse momento o Dr. Irineu Machado”.

Fazendo remissão a dois aspectos distintos de uma realidade contemporânea (o consumo das fitas e o uso do referente “fita” em uma sátira política), as charges descritas e todas as veiculadas entre 1908 e 1909 no *Jornal do Brasil* (cerca de quarenta, se englobarmos o mundo dos espetáculos e não apenas o cinematógrafo) possuíam um ponto comum: todas

as personagens retratadas eram brancas. Além disso, um ingresso de cinematógrafo poderia custar 500 réis, 1 conto e até 2 contos de réis, o que eliminava uma boa parcela da população carioca da esfera do consumo desta atividade. Não é difícil deduzir disso que, embora seja possível imaginar que não brancos também frequentassem cinematógrafos¹⁰, o público era concebido como predominantemente branco e, desse modo, era a esse público que eram dirigidos os anúncios das “fitas cinematographicas”.

Diante desse fato, antes de passarmos à descrição de algumas fitas contidas nos anúncios, algumas observações se fazem necessárias: a) raramente a nacionalidade de uma fita era divulgada; b) em muitos exemplos, não se faz nos anúncios um apelo direto às características “raciais” das personagens; assim, não cabe aqui realizar um esforço de analisar as “representações raciais”, mas sim como a “raça” pode ser mobilizada como uma prática discursiva e social em diferentes situações; e c) como nosso foco é a esfera do consumo e não da produção, alguns filmes produzidos em outros países – e mesmo com temas inicialmente não identificados a relações “raciais” - podem acionar um ideário “racial” quando em contato com o público carioca da virada do século XIX para o XX.

Vejamos alguns exemplos:

“AVVENTURAS DE UMA COMISSÃO NEGRA EM PARIS, immenso successo do riso. Cómica irresistível”¹¹.

“ELITE NEGRA – Pretos em Paris, faz um verdadeiro pagode uma comissão de pretos, a qual faz também grande sucesso para riso”¹².

“Um casal de Creoulos em Paris – A maior novidade do dia. Bella e extensa; fita completamente nova para esta capital, sem competidora nas bellissimas paysagens que se apresentam a vista do espectador. Um bello e pandego casal de creoulos, desembarcando em Paris é logo assaltado por alguns refinados ladrões, com a desculpa de servir-lhes de *cicerone* tratam a caça (...) momento de extorquir-lhe dinheiro, porém, o casal mais esperto que eles propõe pregar-lhes um bom logro, enchendo um papel fingindo cheque do Banco Paris-Brésilien vão entregando aos mesmos, estes depois de juntarem uma porção encaminham-se para o Banco descontal-os, mas oh! Decepção fatal, em vez de receberem o dinheiro, são presos e levados à prisão, enquanto que o casal se ri a valer da peça pregada aos larápios. Descrição dos quadros: A Estação de São Lázaro; A Ópera; Magdalena; As Tulherias; Praça da Concórdia; Praça dos Inválidos; Grande Palácio; 1^a e 2^a Plataformas da Torre Eiffel; Campo de Marte; Arco do Triumpho; Louvre; Notre Dame; O Pantheon e A Gare de Lyon”¹³.

Pelos dados dos anúncios, percebe-se que se trata de fitas nas quais há a presença de negros membros de uma elite (“comissão negra”; “elite negra”; viagem de “creoulos” a Paris), o que não impede de a ideia do pertencimento de negros a uma elite ser rechaçada pelas próprias descrições, nas quais se ressalta o viés cômico para veicular estereótipos ligados à malandragem

(“o casal mais esperto que eles”) e à falta de contenção caros a uma cultura de elite (“enquanto que o casal se ri a valer da peça pregada aos larápios”). Também não seria difícil imaginar os “refinados ladrões” do último anúncio como brancos, sendo que seu “refinamento” poderia funcionar como um atenuante à sua conduta torpe e, ao mesmo tempo, uma contraposição entre o “refinamento” dos personagens brancos e a falta deste no casal de “creoulos” (sendo importante destacar, nesse ponto, que o termo “creoulo” parece ser usado aqui no intuito de animalizar o casal protagonista). Assim, isto funcionaria como o reforço de uma hierarquia racial na qual os brancos seriam identificados aos valores da civilização.

É curioso ainda o fato de esses filmes ligarem a representação cômica e a presença de personagens negras justamente em Paris, que então simbolizava os valores positivistas e do progresso aos quais se filiava a Primeira República. No caso do terceiro anúncio, o mesmo concede uma relevância à cidade ao relatar minimamente vários pontos importantes desta, o que indica que a cidade desempenha uma função dramática na fita. Neste ponto, o cômico entraria para provocar “rebaixamento” e “estranhamento” na relação entre o “casal”/“comissão negra” e a Paris sonhada pela elite da então Capital Federal, como se houvesse um descompasso entre os dois que só pudesse ser “compensado” pelo cômico.

É interessante mencionar a reflexão de Bakhtin a respeito do riso na sociedade moderna que, ao contrário do mundo medieval, cria uma cisão entre “sujeito” e “objeto” do riso, isto é, “o autor satírico que apenas emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo e então o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular” (2008: 11). A partir disso, é possível pensar que o riso, inserido em uma cultura de massa em formação e respondendo aos anseios da modernidade “experimentável” e pretendendo criar categorias para tornar inteligível essa experiência, atua no esforço de criação de hierarquias (e não de subversão das mesmas, como o próprio Bakhtin salientou no caso do riso no mundo medieval).

Outros anúncios poderiam ser aqui expostos:

“Pequena mancha e grosso dote – Surprehendente fita extra-comica: É este o anuncio que se lê nos jornaes: “Uma moça com pequena mancha e grande dote deseja casar-se acceitando para esposo um homem de boa família, embora sem fortuna”. Imagina-se a chusma de pretendentes; mas todos recusam-se diante a desgraçada mancha. Bem se comprehendem as scenas comicas que se desenrolam, tendo por sorte um preto maxixeiro”¹⁴

“Perdi o meu negro – Scena cômica, promovendo a mais franca alegria”¹⁵

“A Bella Davis e seus negrinhos – Fita comico-dansante de grande interesse”¹⁶

Mais uma vez, os exemplos demonstram como o riso pode agir na construção de hierarquias simbólicas que atuam no cotidiano dos espectadores. A ligação entre corpo e fracasso social é duplamente ressaltada no primeiro exemplo, no qual uma “mancha” impede a mocinha protagonista de arrumar um par e, por isso, acaba com um “preto maxixeiro”¹⁷

(sendo que este é o oposto ao “homem de boa família”), o que funciona dramaticamente como uma condenação moral ao casamento inter-racial. Os dois casos seguintes sublinham a relação entre brancos e negros regida pela lei de propriedade, o que é comprovado pelo uso de pronomes possessivos e de diminutivo (“seus negrinhos”) no título das fitas. Seria preciso relacioná-los ao cotidiano de um país que acabara de sair da escravidão? E seria imprudente imaginar o protagonista de “Perdi o meu negro” e a Bella Davis como brancos?

Encontramo-nos, após a análise já feita, diante de uma suspeita: se o meio acadêmico precisou responder ao paradigma racional-científico para legitimar o emprego de determinadas concepções sobre “raça” em detrimento de outras, e se o Estado, para legitimar as condutas de seus agentes, teve de criar classificações que tentavam alcançar uma precisão (embora, como nos lembra Olívia Cunha (2002), muitas vezes não obtivessem sucesso nessa empreitada), o modo de hierarquizar as categorias “raciais” na cultura de massa passaria pelo modo como elas estão inseridas nos enredos e, principalmente, como elas se relacionam com os gêneros narrativos caros aos meios massivos (até agora tratamos do “cômico”). Então, a “legitimidade” deixa de responder a categorias que se pretendem objetivas e, assim, perpassa a formação do gosto do público.

Continuando este argumento, é preciso destacar outro gênero muito caro à produção cinematográfica: o melodrama. Con quanto os anúncios da época se refiram apenas ao gênero “drama”, pode-se, ao ler algumas descrições, detectar o uso de expedientes melodramáticos nas narrativas das fitas, tal como nos exemplos abaixo:

“Othelo ou o Mouro de Veneza – fita bellissima baseada em um assumpto dramatico e de uma sensação deslumbrante, digna de ser admirada”¹⁸.

“A Justiça de um Índio – Commovente drama nunca exhibido nesta capital do afamado fabricante Pathé Frères, apresentando quadros de grandioso effeito. Quadros: 1º Hospitalidade nos pampas, 2º O aguardente, 3º Em perseguição do criminoso, 4º O índio vinga-se”¹⁹.

“Pobre Negro – grande drama com viragem e colossal sucesso”²⁰.

“Um drama nos sertões do Brasil – Sensacional composição de costumes índios no sertão de Matto Grosso. Os índios Guaypurus e um caçador alemão perdido na floresta”²¹.

No primeiro anúncio, ao par clássico da obra de Shakespeare é adicionado o componente “racial” (“Mouro de Veneza”) e a relação Othelo/Desdêmona transforma-se na fita apresentada em um romance inter-racial condenado (pelo suposto adultério e pela farsa de Iago) ao trágico²². Adicionando-se a isso o exemplo de *Pequena mancha e grande dote* (já analisado), é possível deduzir que, pelo riso ou pelo drama, o romance inter-racial é deslegitimado e conduzido ao terreno das relações “impuras”, “contaminadas” e, por isso, fadadas ao fracasso (e para a vitória da moral então dominante, que via a “miscigenação” como um mal a ser combatido).

Já o segundo exemplo apresenta em sua descrição vários elementos caros a um enredo melodramático: uma tranquilidade inicial perturbada por um fator externo (“criminoso”), cujo desencadeamento se opera com base em dado localizável na ação (“aguardente”) e com apelo ao sensacional (“perseguição”), a uma dualidade de posições morais (entre o índio e o criminoso) e a um desenlace que ressalta o *pathos* da ação no espectador (“o índio vinga-se”).

Ao escrever sobre melodrama, Peter Brooks (1995) afirmou que visava se inserir em um campo maior de crítica cultural, no qual “workers in different (...) fields who analyzed the imaginative modes in which cultural forms express dominant social and psychological concerns sensed that the category of the melodramatic needed revival because it pointed to (...) a certain complex of obsessions and aesthetics choices central to our modernity”²³ (1995, p. viii). Para tanto, desenvolveu o conceito de “imaginação melodramática”, cuja ênfase não ocorre no melodrama como gênero, mas sim como forma de organização da experiência psíquica do espectador.

Tomando-se por base a reflexão de Brooks, sublinhamos que os dois primeiros exemplos abordados remetem a duas formas de hierarquização nas relações “raciais”: além da condenação ao romance inter-racial (no primeiro), há ainda a redução da “Justiça do Índio” a uma mera “vingança”, o que acentua o estereótipo do índio como “primitivo” e, no caso específico do contexto analisado, como um indivíduo dotado de uma “pureza” que deve ser assimilada à sociedade moderna de uma forma “correta” – e não por meio de um contato com um criminoso. Assim, mesmo que o espectador tenda a se identificar com o índio protagonista e a “ler” a narrativa a partir de sua conduta, deve-se enfatizar que, ao menos na descrição feita para divulgar o filme, opera-se uma separação entre este índio (“primitivo”) e o público (“civilizado”)²⁴.

Já os dois últimos exemplos reforçam a ligação entre “pobreza” e grupos classificados “racialmente” (*Pobre Negro*) pautada pela narrativa melodramática (a palavra “viragem” na descrição desta fita alude às reviravoltas no enredo, por fatores externos, caras ao melodrama) e a necessidade de assimilação do índio à cultura moderna para que este não se torne ameaçado por outrem (no caso, o “caçador alemão”). Logicamente, no último caso, retornamos a uma visão do índio como “primitivo” e “folclorizado”.

Os anúncios a seguir, aludem a um componente que se situa na intersecção entre melodrama e relações “raciais”/étnicas: a presença do ódio e do medo como elemento narrativo.

“Lei de Lynch – Esplendida composição dramática. A ação se passa na América do Norte e é baseada no ódio dos americanos pela raça negra”²⁵.

“Vingança da Gitana – Imponente drama em oito commoventes quadros”²⁶.

“Ódio de escravo – drama colonial de grande efeito moral”²⁷.

Na descrição de “Lei de Lynch”, encontra-se claramente a preocupação de localizar o espectador espacialmente (“a acção se passa na América do Norte”) para, em seguida, dissociar a conduta dos americanos daquela vivenciada pelo espectador (“ódio dos americanos pela raça negra”). Poderíamos interpretar essa preocupação do redator do anúncio como um índice de um movimento mais geral no âmbito das relações sociais que condenam moralmente o ódio racial explícito. Já os dois exemplos seguintes, embora a escassez de dados não nos permita fazer muitas observações sobre o conteúdo das fitas, deve-se minimamente inferir que ambos remetem a processos de inversão caros ao melodrama, quando o polo mais fraco age de forma a modificar (nesse caso, negativamente) o polo mais forte da relação. E, nesse caso, há uma mobilização de categorias “raciais”/étnicas nessa inversão – a “gitana” e o “escravo” atuando contra seus oponentes/colonizadores – o que chama a atenção do espectador para a instabilidade das posições na sociedade moderna e das relações cotidianas, inculcando-lhe o medo como valor a ser considerado em um contato interétnico.

Outro gênero de fitas comum nesta época: as “vistas tiradas do natural” ou simplesmente ‘naturais’. Construindo uma geografia visual para os espectadores, estes filmes eram frequentes nas programações dos cinematógrafos e retratavam diversas partes do Brasil e do mundo, sendo que muitas vezes eram paisagens do Oriente.

“A mulher japoneza e seus costumes – (scena realista) – Fita colorida tirada do natural, despertando interesse e conhecimento dos costumes da mulher japoneza, é dividida em 5 partes: 1^a a toilette, 2^a o Passeio, 3^a Os Jogos, 4^a Dansas, 5^a Dansas Combinadas”²⁸.

“Viagem à Ilha de Fidgi – Imponente composição tirada do natural. Transportes, vida, costumes e hábitos dos habitantes, sacrifício pelo fogo das mulheres de um regulo morto, erupções vulcânicas da ilha, barcos e regatas indígenas”²⁹.

Embora o conteúdo dessas fitas não pareça relacionar-se com o debate sobre raça que então se desenrolava no meio acadêmico brasileiro, nem com as categorias raciais que ali eram postuladas, lembramos o caráter difuso dessas mesmas categorias quando disseminadas pela cultura de massa. Ademais, Edward Said considera o orientalismo como “uma distribuição de consciência geopolítica em textos estéticos, eruditos, econômicos, sociológicos, históricos e filológicos; (...) uma certa vontade ou *intenção* de entender, e em alguns casos controlar, manipular e até incorporar, aquilo que é um mundo manifestamente diferente” (1990, p. 24), atribuindo a este conjunto de práticas e de discursos sobre o Oriente a capacidade de disseminar determinados estereótipos que visavam a legitimação da empreitada colonial. O apelo ao exótico e a um Oriente “feminilizado” e “selvagem” é percebido na descrição das duas fitas, que acentua a importância dos costumes nativos, das “dansas combinadas”, dos “sacrifícios pelo fogo”. Ao acentuar o exotismo, estas fitas repõem à hierarquia racial a oposição “civilizados”/“nós” *versus* “primitivos”/“eles”.

Dentro do gênero “naturais”, um ponto de destaque é a cobertura das guerras coloniais e da ocupação da África e da Ásia. No caso da guerra russo-japonesa, esta talvez tenha sido a primeira grande cobertura sistemática de uma guerra que teve repercussão no circuito exibidor brasileiro (ao menos, no caso carioca), haja vista a quantidade de títulos exibidos durante e após o conflito.

“A GUERRA RUSSO-JAPONEZA - O general Kouropacthine montado em seu cavallo branco, passando revista á suas tropas. Sahida de um regimento japones para o theatro da guerra. Defesa do porto Arthur; n’este quadro se vê no primeiro plano o heroico general Stossel dando ordens aos seus soldados. Combates nos arredores de Porto Arthur, episodios de Yan-lai, execução capital do chefe dos Tonguazes Li-Tang, ultimas batalhas em Mukdem (successo). Duração: 18 minutos”³⁰.

“A Guerra de Marrocos: 1^a parte – Desembarque de tropas em Casa Branca, 2^a parte – Intervenção da FRA, 3^a Batalha nos arredores da cidade, 4^a Casa Branca depois de derrotada”³¹.

O primeiro anúncio refere-se à exibição de uma fita sobre a guerra russo-japonesa por ocasião da primeira edição do periódico *O Cinematographo*, voltado à divulgação das atividades do Theatro São Pedro e do Theatro Lírico que então entravam no ramo da exibição cinematográfica. A descrição concede um peso enorme ao heroísmo dos russos (identificados aos europeus e, portanto, à “civilização”) ao focalizar o general Kouropacthine montado em um cavalo branco (a imagem de um herói de guerra do século XIX) e ao narrar a guerra a partir do ponto de vista russo. Embora não tenhamos acesso à fita, pela descrição podemos deduzir isso, uma vez que “no primeiro plano, o general Stossel dando ordens”, “execução capital do chefe dos Tonguazes” e “defesa do porto Arthur” delimitam a narrativa pelo enfoque russo da guerra, o que mais uma vez reforçaria a superioridade da “civilização” (ironicamente, a Rússia perdeu a guerra e logo em seguida mergulhou em uma crise interna sem precedentes). O segundo anúncio também assume o ponto de vista do colonizador ao narrar a guerra no Marrocos, uma vez que sublinha como fim da película “Casa Branca depois de derrotada”, além de conceder uma conotação positiva à “intervenção da FRA”. Desse modo, a posição superior dos brancos na hierarquia racial passaria pelo sucesso na conquista colonial e na disseminação (assimétrica, desigual, o sabemos) da “modernidade”.

Além dos “naturais”, também era comum encontrar filmes “ficionais” que faziam apelo a paisagens do Oriente.

“A Princeza Negra – Apparatoza fita para a qual o mais legitimo successo é destinado, paisagens naturaes do Sudão, festas indígenas, elephantes, perseguições selvagens, formam um conjunto empolgante e de raro efeito; 356 metros de extensão e 20 quadros, dentre os quaes destacam-se: Recusa da aliança, Vingança, Festa da Victoria, Protecção da Princeza, Desforra, Fuga, As amazonas da Princeza, Liberdade”³².

“Amor de Egypciana (Bagdad) – Bellissima fita colorida, representando importante scena dramatica, amorosa, entre uma egypciana e um cavalheiro inglez”³³.

Em ambos os exemplos, há a remissão a uma paisagem tida como “exótica” (“Bagdad” e “paisagens naturaes do Sudão”) e a uma figura feminina do mundo colonizado que invoca uma proteção masculina, no segundo exemplo identificável ao homem europeu (“cavalheiro inglez”). Ainda, há a mistura entre estes elementos e o gênero melodrama, o que é comprovado ora pelo título da fita (“Amor de egypciana”), ora pela descrição das reviravoltas do enredo (“Recusa da aliança”, “Vingança”, “Desforra”, “Fuga”) ora pela ênfase no aspecto interétnico do casal (“entre uma egypciana e um cavalheiro inglez”).

Retomando alguns pontos aqui analisados, destacamos que o trabalho de investigação sobre as ligações entre categorias raciais e cultura de massa ou, mais precisamente, sobre como elas atuam na conformação do senso comum, deve-se considerar o que Bruno Latour nomeou “paradoxo moderno”. Para este autor, a modernidade seria constituída em torno de dois movimentos: hibridização e purificação. Mesmo que o mundo moderno seja um produtor de híbridos, ao mesmo tempo apaga o caminho que fez chegar até eles, o que lhes concede um aspecto de “puros” e é nesta relação entre hibridização e purificação que a modernidade deve ser compreendida. Nas palavras de Latour: “este é todo o paradoxo moderno: se levarmos em consideração os híbridos, estamos apenas diante de mistos entre natureza e cultura; se considerarmos o trabalho de purificação, estamos diante de uma separação total entre natureza e cultura. É a relação entre os dois processos que eu gostaria de compreender” (1994, p. 35).

Ainda que o escopo intelectual de Latour esteja voltado para uma antropologia das ciências, é possível inferir que tanto as categorias raciais quanto a cultura de massa podem também ser inseridas nessa dinâmica da modernidade, uma vez que, no caso das primeiras, estas se encontram na relação entre enfatizar o aspecto híbrido dos grupos sociais e positivar ao extremo determinadas características fenotípicas para distinguir estes grupos. Por sua vez, em se tratando da cultura de massa, ora há a mistura de gêneros narrativos e enredos de diferentes matrizes, ora há um desejo de comunicação com o espectador no sentido de tentar impor ao mesmo determinadas categorias de análise da “realidade social”, sendo que estes esforços são complementares e não opostos.

Conclusão

Em se tratando de uma pesquisa em andamento, pensamos ser mais produtivo aproveitar o espaço final para tentar delinejar alguns caminhos possíveis de serem percorridos ao longo do artigo.

Por ocasião do levantamento realizado junto à Fundação Biblioteca Nacional, faz-se necessário um cruzamento de dados com outros periódicos de grande circulação (e.g. *Correio*

da Manhã, Gazeta de Notícias), com registros iconográficos e documentais da época referentes à atividade dos cinematógrafos que corroborem, adicionem informações ou mesmo refutem algumas considerações aqui efetuadas.

Além disso, podemos considerar o resultado de outras pesquisas realizadas sobre o período analisado, uma vez que a cultura de massa possui por característica inserir-se em redes simbólicas que ora remetem à experiência cotidiana dos espectadores, ora se entrecruza com as disputas políticas, econômicas e sociais contemporâneas a ela.

Finalmente, ressaltamos que o debate sobre categorias “raciais”/étnicas e sua interação com a cultura de massa não se resume a uma análise das “representações raciais” veiculadas pelos produtos midiáticos (no caso aqui exposto, as “fitas cinematographicas”). Para comprovarmos a hipótese lançada neste trabalho, isto é, de que a disputa pelo senso comum e a afirmação neste de uma hierarquia racial difusa passam pela cultura de massa, devemos também nos ater a formas de (re)produção de outras hierarquias pelo senso comum, tais como “classe” e “gênero”.

Portanto, ao reconhecer a ligação entre categorias “raciais” formuladas em diferentes contextos e que foram veiculadas aos espectadores de cinematógrafos na virada dos séculos XIX e XX, tentamos sublinhar como, ao longo deste processo, estas categorias se aliaram aos gêneros narrativos presentes na cultura de massa para produzir novas formas de hierarquia social: nesse terreno, o gosto pelas sensações, pelo medo, pelo riso, pela compaixão e pelo exótico são os principais fatores na objetivação de um senso comum no âmbito do consumo de espetáculos.

Notas

1 - RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Cia das Letras, 2008, p. 50.

2 - Lembrando que o marco temporal da análise de Schwarcz compreende o período entre 1870 e 1930. Tal processo também foi abordado por Thomas Skidmore em *O Brasil visto de fora*. Poderíamos apontar uma diferença de ênfase entre os dois autores: enquanto Schwarcz se aproxima de uma história das ideias sobre raça, Skidmore preocupa-se mais com as imbricações entre cultura e política a partir das categorias raciais, o que é evidenciado, neste último caso, no uso de fontes como obras literárias e na abordagem de movimentos como o modernismo brasileiro.

3 - Embora o período abordado por Cunha não coincida com o marco a ser analisado aqui (sua pesquisa engloba os anos de 1927 a 1942), é preciso dizer que a autora realiza algumas conexões

sobre como as classificações com base na “raça” foram sendo remodeladas ao longo da história das instituições de identificação policial.

4 - Alguns historiadores do cinema brasileiro (Alex Viany, Vicente de Paula Araújo) apontam 1908 como o ano de consolidação da presença dos cinematógrafos no espaço urbano do Rio de Janeiro, daí a escolha deste ano como marco do artigo.

5 - Isso não deve ser interpretado como uma acusação à cultura de massa de “vulgarizar” ideias acadêmicas, mas reconhecer sua relevância na criação e na conformação das práticas cotidianas que se tornam fundamentais em disputas políticas, econômicas e sociais e cuja projeção terá um grande e prolongado impacto na cena pública.

6 - Sobre a relação “objetividade”/“subjetividade” na formação do senso comum, cf: BERGER, Peter

& LUCKMANN, Thomas. *A Construção Social da Realidade*. Petrópolis: Vozes, 2004.

7 - “Microhistória escolhe a abordagem inversa. Ela aceita as limitações enquanto explora suas implicações gnosiológicas e as transforma em um elemento da narrativa” (tradução nossa).

8 - *Jornal do Brasil*, 25/10/1908, p. 7.

9 - *Jornal do Brasil*, 10/07/1908, p. 1.

10 - Há duas fotos na pesquisa de Ângela Reis sobre Cinira Polonio que exemplificam nosso argumento. A primeira foto (de 1910) é tirada no interior do teatro Carlos Gomes e a segunda (de 1913, autoria de Augusto Malta) mostra vários espectadores aglomerados na calçada do Cinematógrafo Rio Branco. Em ambas, é possível identificar negros nas plateias, todavia, os brancos predominavam. Cf: REIS, Ângela. Cinira Polonio, a *Divette Carioca*: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2002.

11 - Cinematographo Pathé. *Jornal do Brasil*, RJ, 08/01/1908, p. 12.

12 - Cinematographo Brasil. *Jornal do Brasil*, RJ, 19/02/1908, p. 12.

13 - Cinematographo Ouvidor. *Jornal do Brasil*, RJ, 15/05/1908, p. 14.

14 - Cinematographo Parisiense. *Jornal do Brasil*, RJ, 21/07/1908, p 16.

15 - Cinematographo Parisiense. *Jornal do Brasil*, RJ, 30/05/1908, p. 16.

16 - Associação Geral de Auxílios Mútuos da Estrada de Ferro Central do Brasil. *Jornal do Brasil*, 06/06/1908, p. 16.

17 - Aliás, o termo “maxixeiro” tem uma conotação extremamente negativa nesse contexto, sendo sinônimo de “malandro”, “avesso ao mundo do trabalho”.

18 - Pavilhão Internacional. *Jornal do Brasil*, RJ, 16/01/1908, p. 12

19 - Cinematographo Ouvidor. *Jornal do Brasil*, RJ, 09/06/1908, p. 16.

20 - Cinematographo Brasil. *Jornal do Brasil*, RJ, 29/03/1908, p. 20.

21 - Paraíso do Rio. *Jornal do Brasil*, RJ, 18/07/1908, p. 14.

22 - Essa fita retornou ao circuito exibidor algum tempo depois. Tem-se o registro de sua exibição no Cinematographo Paraíso do Rio (cf: *Jornal do Brasil*, 06/06/1908, p. 16), sendo que há uma descrição mais detalhada da tragédia de Othelo neste último anúncio.

23 - (...) esquisadores em diferentes (...) campos – que analisaram os modos imaginativos nos quais as formas culturais expressão preocupações sociais e psicológicas dominantes – perceberam que a categoria do melodramático precisava de um novo olhar porque apontava para um complexo de obsessões e escolhas estéticas centrais à nossa modernidade” (tradução nossa).

24 - Esta fita obteve razoável sucesso, sendo indício disso a publicação na edição de 12/06/1908 do *Jornal do Brasil* de um anúncio do Cinematographo Ouvidor: “Em vista do grande sucesso alcançado por esta nova criação dramática do affamado fabricante mundial Pathé Frères, a empreza resolveu exhibir novamente neste grandioso programma: ‘A Justiça do Índio’”. Novamente, na edição de 31/07/1908 do *Jornal do Brasil*, vemos no anúncio do Cinematographo Ouvidor: “‘Justiça do Índio’ (a pedido)”.

25 - Paraíso do Rio. *Jornal do Brasil*, RJ, 30/04/1908, p. 16. A primeira referência a esta fita é de 22/04/1908, mas há apenas o título (sem a descrição), o que pode ser um indício de um aumento na procura pelo mesmo.

26 - Cinematographo Pathé. *Jornal do Brasil*, RJ, 01/02/1908, p. 12.

27 - Cinematographo Pathé. *Jornal do Brasil*, RJ, 11/02/1908, p. 10.

28 - Grande Cinematographo Parisiense. *Jornal do Brasil*, 04/01/1908, p. 12. Houve várias fitas exibidas no período que retratavam costumes japoneses (e.g: “Usos e costumes do Japão”, fita colorida de palpitante actualidade”, exibido entre 22 e 25/05/1908 na Associação Geral de Auxílios Mútuos da E.F. Central do Brasil). Inclusive, há outras referências à fita descrita acima (e.g. anúncio do Cinematographo Paris em 26/02/1908).

29 - Paraíso do Rio. *Jornal do Brasil*, 30/04/1908, p. 16.

30 - O Cinematographo. Propriedade de E. Hervet, e órgão defensor dos interesses da EMPREZA DO CINEMATOGRAPHO FALLANTE. Rio de Janeiro, 02/12/1905, p. 4.

31 - Cinematographo Rio Branco. *Jornal do Brasil*, RJ, 07/04/1908, p. 12.

32 - Cinematographo Pathé. *Jornal do Brasil*, RJ, 15/05/1908, p. 14.

33 - Grande Cinematographo Parisiense. *Jornal do Brasil*, RJ, 15/05/1908, p. 14.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: Ed. UnB, 2008.
- BERGER, Peter & LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 2004.
- BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. Yale University Press: London: 1995.
- CHARTIER, Roger (org.). *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- CUNHA, Olívia Maria Gomes da. *Intenção e gesto: pessoa, cor e a produção da (in)diferença no Rio de Janeiro, 1927-1942*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2002.
- FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Dominus, 1965.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- GINZBURG, Carlo. *História noturna: decifrando o sabá*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- GINZBURG, Carlo. Microhistory: two or three things that I know about it. IN: *Critical Enquiry*. Vol. 20, No. 1. Chicago: University of Chicago Press, p.10-35.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Tecnologias, instante e metropolização: mídia e vida urbana em progresso no início do século XX*. Curitiba: XVI Encontro da Compós, 2007.
- LATOUM, Bruno. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Editora 34, 1994.
- POUTIGNAT, Philippe & STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da Etnicidade*. São Paulo: Ed. Unesp, 1998.
- RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
- SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- SINGER, Ben. *Melodrama and modernity*. Columbia University Press: Nova York: 2000.
- SKIDMORE, Thomas. *O Brasil visto de fora*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

Enviado em 29/02/2012