

## Debates em torno da arte e da técnica: as primeiras visitas de três homens de letras ao cinematógrafo (1894-1903)

Doutoranda Danielle Crepaldi Carvalho<sup>1</sup> (UNICAMP)

### Resumo:

*O desenvolvimento técnico de fins do XIX alterou o estatuto da produção artística. A imprensa absorveu mais literatos, mas os obrigou a satisfazer o gosto de um público que se acostumava a estímulos visuais. Percebe-se a tensão nas crônicas sobre o cinematógrafo publicadas por Olavo Bilac, Arthur Azevedo e Figueiredo Coimbra. Nelas, esboça-se o temor de que produtos do medium ocupem o lugar da literatura: Bilac afirma que o registro ad eternum dos gestos da mulher amada tornaria ridículo o que a arte fazia belo; Azevedo, teatrólogo popular, mostra admirar o invento, mas relativiza sua importância. Coimbra, seu colega de ofício, marca o contraponto ao ensaiar uma reflexão sobre a técnica responsável por gerar as imagens que seduziam o público. Busco compreender como o invento motivou nos literatos a reflexão sobre o lugar que ocupavam na sociedade.*

**Palavras-chave:** Olavo Bilac, Arthur Azevedo, Figueiredo Coimbra, crônica, cinematógrafo.

### 1 O entretenimento no Rio de Janeiro de fins do XIX

Quando, em dezembro de 1894, o **kinetoscópio** aportou pela primeira vez na capital federal, enfrentou a concorrência de vários divertimentos. No “Belódromo Nacional”, as corridas de bicicleta poderiam ser apreciadas gratuitamente, seu ingresso dando direito ao acesso à arquibancada geral; nos Frontões, amadores e profissionais praticavam o boliche, outro esporte igualmente popular entre as mais diversas camadas da população, tanto que o anúncio do “Frontão Boliche Nacional”, garantia às “exmas. famílias” lugares nos camarotes (FRONTÃO..., 7 dez. 1894. p. 4); um panorama do Rio de Janeiro (pintura que oferecia uma vista de 360 graus da cidade) não cobrava ingresso das crianças acompanhadas pelos pais (Panorama..., 11-12 dez. 1894. p. 4). Àqueles que preferiam o teatro, os jornais da capital sempre anunciavam um conjunto de espetáculos que cobria uma variedade de gêneros apreciados pelo público: óperas, melodramas, comédias-musicadas e espetáculos de variedades (com mágicos, malabaristas e animais amestrados). Destacava-se o grupo que melhor conseguisse surpreender o espectador, daí a substituição quase que semanal das peças em cena, a inclusão de novos elementos nos espetáculos já conhecidos e os altos investimentos na construção de cenários grandiosos, visando a colocar no palco as fantasias que saíam da imaginação dos autores. Assim, texto e efeitos visuais caminhavam lado a lado, encenando de forma privilegiada o novo lugar que cabia à arte naquele final de século.

Para analisarmos a chegada das “imagens em movimento” no Brasil, dialogaremos com as reflexões que Vanessa Schwartz tece sobre o contexto francês (SCHWARTZ, 2004). Embora nosso país se distancie da Europa em muitos aspectos – o acentuado analfabetismo da população (cerca de 82,5% em 1890, segundo FERRARO, 2002. p. 33) e as epidemias que a dizimavam, por exemplo – não podemos negar a intensa influência que sofremos das potências do Norte, especialmente da França, de quem historicamente importamos bens de consumo e modos de vida. Schwartz defende que o público cinematográfico formou-se antes da existência do aparato técnico que tornou possível o cinema. Ela o insere no conjunto de diversões que, no crepúsculo do século XIX, originaram uma “*flânerie* para as massas” – movimento que relaciona diretamente à imprensa de largas tiragens, a qual funcionava como um “resumo impresso do olho errante do *flâneur*” (SCHWARTZ, 2004, p.

337-338). **Realidade** e **ficção** intercambiavam-se na França no momento, possibilitando que a vivência cotidiana se assemelhasse a um espetáculo e que o espetáculo se parecesse cada vez mais com a vida: crimes notórios eram encenados nos museus de cera, que adornavam seus manequins com acessórios autênticos dos participantes do caso, na intenção de garantir o realismo do quadro; necrotérios expunham os mortos descritos com sensacionalismo pelas folhas. Também os olhos do espectador brasileiro se acostumavam à *flânerie* descrita pela ensaísta. Poderiam, nos panoramas, flagrar o desenrolar de um fato histórico ocorrido muito tempo antes, colocando-se no lugar do observador real. Nos teatros, acessavam realidades próximas e distantes – quer por meio de peças teatrais as quais transformavam a crônica policial em narrativas com tons melodramáticos; quer por meio de peças fantasiosas que permitiam ao espectador experimentar realidades outras, construídas nos mínimos detalhes da verossimilhança.

O desenvolvimento técnico foi fundamental nessa nova configuração do olhar. Mark Sandberg sublinha a importância que teve o trem para o desenraizamento da subjetividade (SANDBERG, 2004. p. 390). A multiplicidade de elementos que se poderia acessar olhando-se pela janela exerce importância determinante na configuração dos espetáculos modernos, que buscam mimetizar a agilidade e a descontinuidade da vivência cotidiana. O **cinematógrafo**, e antes dele o kinetoscópio, inscrevem-se na “estética de atrações”, definida pela apresentação sucessiva de elementos descontínuos: no aparelho que chegou ao Brasil podia-se assistir à dança da bailarina Loie Fuller, a uma briga de galos, ao movimento de uma barbearia e a uma briga de comadres (NOVOS INVENTOS..., 23-24 dez. 1904. p. 2). Contemporâneo brasileiro do kinetoscópio (anunciado ao público pela primeira vez em 8 de dezembro) é o “Kaleidoscópio Gigante” do prestidigitador italiano Muller Feure, conjunto de “quadros foto-silfomáticos” que compunha a parte principal do programa de sua companhia. Segundo o anúncio publicado, passavam “rapidamente na tela umedecida” a “Revolta na Bahia do Rio de Janeiro” (“ruínas de Villegaignon, S. João, Lage” etc.), bem como alguns “quadros de sensação”: “O bombardeio no dia 13 de setembro”, “A corveta Mindello onde se refugiaram os revoltosos brasileiros”. O Kaleidoscópio apresentaria ainda um conjunto de quadros que arrolava momentos palpitantes da revolução de Portugal: o combate no Porto, o golpe do anarquista Cesário Santo e sua morte (TEATRO FÊNIX..., 16 dez. 1894. p. 8). **Magia** e **noticiário** misturavam-se, as notícias tornando-se entretenimento: “Enfim, uma verdadeira noite feérica”, prometia o anúncio. A agilidade e fugacidade na sucessão dos quadros serão, como sabemos, características do cinematógrafo, que também permitirá aos espectadores ampliar o leque de experiências vividas por meio de suas fotografias em movimento.

Como se observou, naquele final de 1894 a população carioca podia escolher entre uma variedade de espetáculos com os quais saciasse seu desejo de *ver*. O kinetoscópio era apenas um deles, e nem de longe era considerado o mais importante. Possivelmente por seu caráter de fruição solitária (as imagens que projetava apenas poderiam ser vistas por um espectador de cada vez), pouco foi mencionado pelas folhas, que deixaram de citá-lo no rol de divertimentos públicos apresentados sob os rótulos “Em cena, etc.” (*Correio da Tarde*), “Teatros e...” (*Gazeta de Notícias*), “Teatros e música” (*Jornal do Comércio*), “Foyer” (*Diário de Notícias*), “Teatros...” (*A Notícia*). Menção ao invento encontramos em texto de *A Notícia* denominado “Novos inventos: kinetoscópio”, acima referido, o qual realizava a função comum aos jornais da época de pagar tributo a indivíduos que cooperavam pelo desenvolvimento científico. O único homem de letras brasileiro que naquele momento se referiu ao invento foi provavelmente Olavo Bilac, que à época assinava uma sessão cronística na *Gazeta de Notícias*.

## 2 Olavo Bilac: entre a imprensa e o parnaso

Bilac tece uma leitura do kinetoscópio que relaciona estreitamente “arte” e “técnica”, formulando uma preocupação que será bastante reiterada depois que as imagens em movimento deixam a caixa criada por Edison e passam a ser projetadas na tela branca, para um grande público. Flora Süssekind nota a situação contraditória vivida por este artista: escritor parnasiano, cronista dos principais jornais da capital, autor de romances de folhetim e de propagandas. Segundo a ensaísta, tais características discrepantes levam-no a traçar uma linha que separa sua produção cronística despretensiosa da linguagem vistosa que usava em seus textos “artísticos” (SÜSSEKIND, 2006. p. 21-22). Embora fosse poeta de prestígio na capital, era a **imprensa periodista** que lhe permitia realizar a missão de “viver das letras” perseguida por sua geração (SEVCENKO, 2003). Sua produção se ressentia dessa posição ambivalente que ocupava no meio literário, posição expressa textualmente tanto em suas crônicas quanto nos poemas em que tentava diferir “arte” e “técnica” (SÜSSEKIND, 2006). Sua crônica “Kinetoscópio”, publicada na *Gazeta* pouco mais de uma semana após o início do funcionamento da máquina de Edison, é palco privilegiado para que compreendamos como o conflito se dá.

Santo Deus! sem ser tão romântico como Théophile Gautier, que abominava as estradas de ferro só porque a fumaça das locomotivas lhe sujava as paisagens queridas, – confesso que este Edison, criminoso de lesa-poesia, me inspira um desgosto grande, em que entra uma certa dose de medo. (...) Quando nasceu o fonógrafo, comecei a tremer. Oh! guardar a voz de uma pessoa amada, guardá-la sacrilegamente num rolo de cera vulgar, materializar num canudo a encantadora inflexão com que essa voz um dia nos falou de amor, e, mais ainda, perpetuar nesse canudo o mesmo doce rumor chuchurreado dos beijos que um dia nos deliciaram os lábios! Já isso é horrível! Porque, tendo diante dos olhos a fotografia de uma noiva morta, e tendo metido nos ouvidos os dous tubos de um fonógrafo, já pode um homem, por tempo indefinido, corporizar a sua saudade, – o que é uma profanação sem nome... (...)

Esse frio ianque, que começou a existência a vender jornais, no meio da rua, deve ter sofrido muita fome, muito rigor de inverno, muita decepção amarga. (...) Abaixo o ideal! – foi o grito do garoto, quando se viu livre da miséria... E desatou a destruir todos os sonhos e a estrangular todas as ficções. O último golpe vem perto: a obra satânica caminha a passos largos para a sua última conquista: dentro em pouco, todo o maravilhoso castelo da ilusão divina terá caído por terra, como um simples, um frágil, um reles castelo de cartas.

O *Kinetoscópio* é o penúltimo passo. O movimento fotografado! Que horror!

Tu, que me lêes, responde: — Não te lembras, às vezes, com uma saudade e um gozo inenarráveis, do gesto brando e amoroso com que dous braços femininos um dia te chamaram, cheios de promessas?

Os anos passaram sobre tua alma, ficaste velho, e esses dous formosos braços brancos e perfumados foram talvez apodrecer para sempre no fundo de uma cova. Mas, ainda hoje, de quando em quando, revês em sonho aquele gesto, revês tudo o que se lhe seguiu, e um raio de amor e de desejo te acende o sangue de velho...

Pois bem! Hoje, com o *Kinetoscópio*, terias perpetuado esse apaixonado movimento de braços, fotografando-o numa placa metálica. E bastar-te-ia mover uma pequena manivela, e fazer agir sobre a placa uma corrente elétrica, para que visses, mas positivamente *visesses*, a tua amante estender-te os braços e chamar-te... E imagina que horror: o gesto amoroso repetido ao infinito, durante uma, durante cem horas, cem semanas, cem anos! Acabarias naturalmente por achar cômico o que hoje te parece divino: e, em vez de chorar com a evocação do delicioso momento, desatarias a rir, desgraçado mortal, mísero desiludido!

Ah! isto é o fim de um mundo, meus amigos! ide ver o *kinetoscópio*! ide ver uma briga de galos, uma dança serpentina, uma briga entre *yankees*, pilhadas em

flagrante, fixadas fotograficamente para toda a eternidade, — e disse-me se ainda tendes ilusões que vos povoem um sonho, e rimas que vos enfeitem um soneto. (FANTÁSIO, 17 dez. 1894. p. 1).

Salta aos olhos a oposição que o cronista traça entre a evocação nostálgica possibilitada pela memória e traduzida pela arte e o registro frio da realidade tomada pela máquina. A mulher ideal, que o homem apaixonado revê incessantemente em sonho, seria destruída ao ser impressa na placa metálica do kinetoscópio, pois ficaria à mercê das constantes repetições possibilitadas pelo invento, o que lhe destruiria o encanto. O cronista apropria-se do campo semântico da religião para pintar lugubrememente o papel negativo desempenhado pelos inventos de Edison. O fonógrafo *profanava* o ser amado porque permitia ao amante corporizar *sacrilegamente* a mulher amada sempre que desejasse. A possibilidade de se transformar novamente em *matéria* o ser que partira faz com que o cronista sublinhe o papel *satânico* do invento, o que só se intensificava com a invenção do kinetoscópio. Se a voz guardada e reiteradamente ouvida já lhe parecia profanação, imagine-se, então, a fotografia em movimento. O horror ante o mover-se da mulher morta parecia se assemelhar à exumação de um túmulo e ao mirar do corpo cuja alma partira. Neste sentido, vale a pena ressaltar a referência ao escritor francês Théophile Gautier, por meio da qual o escritor brasileiro explicitamente se aproxima das hostes parnasianas. Podemos ainda perceber aproximação no que se refere à temática da crônica, que toca ligeiramente algumas tópicas trabalhadas por Gautier: o amor que o homem vive com a mulher morta e a exumação sacrílega de seu corpo lembram o conto “A morte amorosa”, do mestre *parnasiano* (GAUTIER, 2004, p. 213-239). Vale lembrarmos que o ser que permanece eternamente vivo no conto de Gautier é uma vampira, responsável pelo descaminho do jovem padre que ela todas as noites atava em suas teias.

De acordo com o cronista, havia algo de igualmente diabólico no invento de Edison. Desta vez, todavia, a vampira dava lugar a um mal muito mais palpável e atual: a técnica. O modo como Bilac toma o kinetoscópio dialoga com a notícia sobre o invento publicada em *A Notícia* no final do mês. O tom deste texto é, no entanto, encomiástico: “O último e maravilhoso invento de Edison, ao qual deu o nome de *kinetoscópio*, é a fotografia animada, imagens com vida, corpos em que parece estuar-lhes a corrente de sangue.”. E assim o jornal deslinda aos olhos do leitor as utilidades do invento: o registro da realidade nos mínimos detalhes de fidedignidade (a “vida”, a “corrente de sangue”); a possibilidade de se tornar assistível o passado familiar (“ver aproximar os noivos do altar, com os padrinhos e os convidados todos vivos, alegres, novos e elegantes.”; “reviver o passado tal como foi”). Enfim, poder-se-ia acessar “a vida”, não mais “petrificada e sem expressão” – como antes ocorria com a fotografia – mas sim numa “maravilhosa rapidez” (NOVOS INVENTOS..., 23-24 dez. 1904. p. 2). Não há na notícia qualquer menção ao fato de as imagens serem projetadas em tons de cinza, num tamanho diminuto e com pouca estabilidade. O fato de terem sido tiradas “ao vivo” pela máquina garantiria sua **realidade**, daí o assombro expresso, reiterado pela constante repetição do vocábulo “maravilha”. A formulação pode ser compreendida à luz do que diz André Bazin na “Ontologia da imagem fotográfica”. A câmera fotográfica, e depois o cinema, eram a evolução rumo ao realismo buscado desde o Renascimento. Não porque as imagens produzidas pela máquina fossem superiores à imitação das cores empreendida pela pintura, mas devido a um fator psicológico: a fotografia torna-se a única arte que prescinde da presença do homem, por isso, tem um poder de credibilidade como nenhum outro tipo de registro. Ao contrário da pintura, ela não apenas se assemelha ao objeto retratado, mas sim transfere a sua realidade para a reprodução (BAZIN, 2008. p. 122-125). Com o surgimento do cinema isso ganha ainda mais complexidade: “Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia da mutação” (Idem, p. 126). A mesma percepção, explicitada na crônica de Olavo Bilac e no artigo de *A Notícia*, dão ensejo, como vimos, a reações diametralmente opostas.

A possibilidade do cinema de permitir que pedaços do tempo sejam guardados e reiteradas vezes visitados redefine o modo de se compreender a literatura de forma ainda mais aguda do que antes a fotografia já fizera. O cronista nota com propriedade que aquele era “o fim de um mundo”.

Bilac convivía com as imagens fotográficas desde o início de sua carreira. O kinetoscópio, no entanto, ao lhes dar movimento, só fazia aumentar o temor de que a “técnica” se sobrepusesse à “arte” – temor de artista que trabalhava cotidianamente nos periódicos e deixava claro conhecer a diferença entre a arte burilada com esforço e a produção ligeira destinada ao consumo do dia seguinte. À realidade fria capturada pela máquina, Bilac contrapunha o “ideal”, o “castelo da ilusão divina” construído pela ficção. Enquanto que a imagem objetiva da mulher amada paradoxalmente a destruiria, a **construção ficcional** da mesma seria responsável por eternizá-la. Um passeio por sua obra poética permite-nos conhecer, por exemplo, a alternativa que ele oferece ao “rumor chuchurreado dos beijos” reproduzido pelo fonógrafo, o qual tanto repudia. Em “O Beijo”, o breve momento do ósculo é potencializado por meio de antíteses que constroem os sentimentos do eupoemático que recebera “o beijo melhor da (...) vida”: “Beijo extremo, meu prêmio e meu castigo,/ batismo e extrema-unção”, “Morreste, e o meu desejo não te olvida” (BILAC, 1996, p. 274). O beijo apenas lhe deixa “na perpétua saudade de um minuto” porque foi atravessado por sua subjetividade de amoroso, que o eternizou por meio da pena.

Olavo Bilac não deixava de trabalhar estilisticamente a ambivalência entre arte e técnica, não apenas na poesia, mas também nos escritos que fazia veicular na imprensa. Exemplo disso é o pseudônimo com que assina a coluna de crônicas onde inscreve seu texto sobre o kinetoscópio. “**Fantasio**” faz referência ao protagonista da peça fantástica homônima de Alfred de Musset (1810-1857). Homem desgostoso com seu tempo, observador cético da sociedade medíocre em que vive, Fantasio alimenta o desejo de realizar uma grande ação que o faça transcender o papel de pouca importância que lhe era reservado. Ao saber do falecimento do bobo da corte – que ocorre na época do consórcio da princesa Elsbeth com o ridículo príncipe de Mântua – o rapaz decide tomar seu lugar. Assim, protegido pela máscara do bobo, Fantasio sente-se livre para desfiar ao mundo suas verdades (LAROUSSE.FR). O papel que assume na corte lhe permite abrir os olhos da princesa, o que culmina no cancelamento do casamento e, enfim, na reconciliação do herói consigo mesmo. O Fantasio bilaquiano, que vitupera o invento de Edison no momento de sua apresentação no solo nacional, carrega em si o mesmo humor ácido da personagem de Musset – característica que estende para outros escritos da série, que o digam o poema dodecassílabo que ele dedica ao “Coreto de Monroe” – monumento que seria derrubado pela municipalidade; ou então o setissílabo por meio do qual discorre sobre o “Bacilo Vírgula”, referência ao bacilo causador da cólera, doença que voltava a fazer vítimas na capital – ambos os textos de uma comicidade grandiloquente, coalhados de referências clássicas (FANTÁSIO, 29 dez. 1894. p. 1 e 14 dez. 1894. p. 1).

Se, como afirma Süsskind, Bilac afirmava desdenhar do ofício de cronista, não se pode esquecer que ele o fazia no interior das crônicas, através das vozes das personagens que encarnava. “Fantasio” torna possível ao escritor num só tempo vestir a máscara que lhe permitirá tecer livremente críticas à sociedade e demarcar na imprensa seu lugar de conhecedor da tradição literária ocidental – lugar já consolidado nos volumes de poesias que publicara. Ademais, é seu lugar de poeta consagrado que o torna o porta-voz ideal no anúncio da crise iminente da arte devido ao aparato mecânico – é fundamental ressaltarmos que os leitores sempre conheciam os autores detrás das máscaras, participando do jogo criado por eles.

### 3 Arthur Azevedo e Figueiredo Coimbra: produção cronística e teatro popular

Arthur Azevedo e Figueiredo Coimbra tinham em comum o trabalho prolífico na imprensa e a dedicação às companhias teatrais cariocas, para as quais produziam peças que iam ao encontro dos interesses do público. Em dezembro de 1894, Coimbra tinha um espetáculo em cartaz e, segundo a *Gazeta de Notícias*, acabara de escrever outro. Sua “viagem-revista” “O Mundo da Lua” completava meio centenário no Teatro Recreio Dramático, número respeitável numa época em que as peças duravam pouco em cartaz (TEATROS E..., 17 dez. 1894, p. 2). O ano de 1894 ainda seria

tema da revista de Arthur Azevedo “O Major”, encenada com igual sucesso, a partir de maio do ano seguinte, pela companhia que ocupava o Teatro Apolo. A “**revista de ano**”, um dos gêneros mais populares do final do século, põe em cena a descontinuidade da vivência cotidiana por meio de números musicais e cômicos alusivos a fatos palpitantes ocorridos ao longo do ano, números amarrados frouxamente pela figura do *compère* – personagem caricaturado em traços grossos, geralmente um forasteiro recém-chegado à capital que vê a vivência da cidade grande passar rapidamente defronte de seus olhos enquanto caminha por ela. Além da agilidade – conseguida por meio de mutações que se davam ao correr da cena –, a revista se caracteriza pela construção de personagens-tipos ou de personagens alegóricos (que davam corpo aos fatos discutidos: uma moléstia, um jornal, um acontecimento social). Importava a construção de um espetáculo dinâmico, que falava aos ouvidos e aos olhos de um grande público, daí a preferência pela tipificação e pela espetacularização em detrimento da construção aprofundada de caracteres.

Coimbra e Azevedo compartilhavam não só o talento para plasmar elementos do cotidiano em espetáculos que conquistavam o público, como também as críticas de literatos que consideravam tais produções destituídas de méritos artísticos. As verrinas eram voltadas sobretudo ao autor de “O Major”, que era, naquele tempo, o escritor que mais se batia pela existência na capital de um teatro subvencionado pela municipalidade, que não precisasse das bilheterias para se manter e, assim, pudesse cooperar na educação estética dos espectadores. Seu papel ambíguo de crítico dos gêneros que ele próprio produzia não escapou aos olhos dos literatos, que invariavelmente lhe cobravam satisfações. Por isso, suas crônicas da sessão “**O Teatro**”, publicada semanalmente no jornal *A Notícia*, são muitas vezes pontuadas por *mea culpa* ou explicações. Durante a encenação de “O Major”, por exemplo, o cronista toma para si a seguinte censura, publicada por certo V. de Algerana no *Diário de Notícias*:

Um pouco mais de escrúpulo, digamos a verdade, de parte dos autores, um pouco mais de amor pela arte e desprendimento pelo dinheiro; ninguém ignora que uma revista dá mais facilmente cem representações do que um drama; mas em compensação uma revista faz-se sobre a perna, e quem haja feito uma peça bem arquitetada e que discuta uma tese boa, tem aureolado o seu nome e conquistado definida posição no mundo das letras. (A.A. 23 mai. 1895.)

Algerana não inova nos argumentos arrolados, dos quais usualmente se lançava mão na época quando o assunto era o teatro popular: a revistas eram destituídas de qualidade artística e compostas com o único objetivo de darem retorno financeiro. O crítico não desdobra o argumento no intuito de tornar compreensível o porquê de o público preferir a revista ao drama, tampouco explica porque algo feito com semelhante desleixo (“sobre a perna”) dava tantas récitas. Azevedo explicita notar a inconsistência do argumento ao constatar que muitos “dramalhões inverossímeis” representados estavam longe de contribuir para a “regeneração da arte dramática”. Todavia, sua conclusão desalentada de que sempre que ofereceu ao público “um gênero mais elevado que o das revistas de ano [...] desilusões [...] foram a recompensa única de tão bons desejos” patenteia a dificuldade que tinha de se afastar da opinião corrente (A.A. 23 mai. 1895.). A situação se repetiria de modo ainda mais enfático dois anos depois, quando Coelho Netto torna-o alvo principal dessa sua crítica: “Os chamados escritores dramáticos que se impõem, ufanamente, como os sustentáculos do teatro nacional, que fazem? Revistas e mágicas, nada mais, e com tais bambochatas, aparecem disputando a coroa imortal!” (PELO AMOR..., 19 ago. 1897, p. 3). Netto considera irreconciliáveis os dois lugares sociais ocupados pelo escritor de “O Major”: de autor popular e de imortal da Academia Brasileira de Letras. Azevedo aceita pateticamente a culpa, constatando dever a tais peças “o futuro dos [...] filhinhos” (A.A. 19-20 ago. 1897, p. 3).

A censura de Coelho Netto era publicada no mesmo ano da fundação da ABL, a qual se incumbira da “cultura da língua e da literatura nacional”. Surgida nos moldes da instituição congênere francesa, a Academia buscava construir suas bases em cima de uma tradição literária

erudita (MACHADO DE ASSIS, 1897). Não encontravam respaldo debaixo de suas arcadas os gêneros teatrais modernos, responsáveis pelo surgimento de uma cultura de massas. Arthur Azevedo desde sempre vira de modo ambíguo sua produção popular. Isso só se intensificou quando o revisteiro irreverente se tornou “imortal”. É a partir desse posto peculiar que o literato pensa sobre o cinematógrafo nos primeiros anos de sua difusão no Brasil. Por um lado, torna pública sua empolgação frente a produtos do *medium*. Numa das *palestras* que publica em *O Paiz* no fim de 1897 – quando se instala na cidade o “**Animatógrafo Super-Lumière**” – o cronista entusiasmado convida o público a ver a “entontecedora variedade das suas fotografias”, demonstrando interesse especialmente pelas coloridas, “que reproduzem, com uma precisão extraordinária, as danças serpentinadas da Loie Fuller, ou do diabo por ela.” (A.A. 24 dez. 1897, p. 1).

Nos seus primeiros escritos sobre o cinematógrafo (1897-1903), Azevedo constantemente atribui ao aparelho o papel de reproduzidor fiel da realidade. Neste artigo, a vista da apresentação da bailarina norte-americana era ainda mais digna de atenção por ser colorida. Bazin historiciza a busca dos eruditos, ao longo dos séculos, por um aparelho que representasse integralmente a realidade: sua cor, som e relevo (BAZIN, 1991, p. 29). O cinematógrafo, com a *objetividade* que lhe era inerente, dava um passo decisivo nessa direção. O Arthur Azevedo autor e **crítico de teatro**, que não raras vezes explicitava o desejo de que suas crônicas contribuíssem com os futuros historiadores desta arte, atribui valor ao cinematógrafo por sua possibilidade de eternizar o presente, tornando-o conhecido das gerações atuais e futuras. O cronista novamente aludirá a esse viés quando analisa a representação da comédia de Giacosa *Come le foglie*, levada ao palco pela companhia italiana Clara de la Guardia. Seus rasgados elogios ao desempenho das personagens principais e sugestão de ligeiras alterações no elenco de apoio culminam na proposta de que conservassem “[esta representação ideal] para todo o sempre, por meio de um cinematógrafo e de um fonógrafo” (A.A. 12 set. 1901).

Os encômios que tece à técnica convivem com o seu olhar de literato preocupado com a “regeneração da arte dramática nacional”. E então, ora agrupa o cinematógrafo no rol dos espetáculos destituídos de qualidades que só faziam cooperar para a corrupção do gosto do público (Cf. A.A. 23 mai. 1901), ora o toma como uma desprezível brincadeira destinada às crianças. Porém, mesmo o olhar detrator não consegue esconder o encanto que o invento motiva. Se da série cronística “O Teatro” emerge o lugar ambíguo que o cronista ocupava na sociedade, ela também sublinha que lado do embate ele escolheu. Teatrólogo popular de formação e vocação (que se envolvia em todos os estágios da produção teatral: da escrita à escolha do elenco, passando pela defesa pública deste, caso o considerasse vítima das injustiças da crítica), Azevedo não deixava se expressar seu entusiasmo pela vivacidade que emanava das peças fantásticas, operetas, dos espetáculos de variedades e das demais produções cômico-musicadas apresentadas na capital. Por isso, até 1903 – quando o cinematógrafo ainda não representava uma ameaça aos outros divertimentos – o *medium* é tomado pelo cronista como um natural continuador daquela tradição. Exemplar disso é sua análise da exibição da fita fantástica *Viagem à lua*, apresentada pela companhia de japonesa de variedades Kudara, em que o cronista constrói uma paulatina aproximação entre si e os pequenos que animadamente convida a prestigiar o grupo.

Na segunda parte do espetáculo figurou um cinematógrafo com fotografias coloridas, talvez o mais perfeito que ainda se viu nesta capital. O engenhoso aparelho exibiu uma interessante pantomima fantástica, intitulada *Viagem à lua*, inspirada no romance de Julio Verne. Conto que essa pantomima, inventada e composta com uma fantasia admirável, leve ao São Pedro todas as crianças do Rio de Janeiro.

O quadro representando a lua no espaço, figurada por uma cara risonha e gaiata, que aumenta progressivamente à medida que se aproxima do espectador, é de um grande efeito cômico. Não há quem resista à careta da lua quando um obus, levando no bojo meia dúzia de astrônomos, penetra e fica encravado num dos olhos

daquela cara. Tem, realmente, muita graça. (A.A. 9 abr. 1903)

Arthur Azevedo destaca da fita *Viagem à lua* – que é quase toda composta por planos gerais que simulam a visão do espectador teatral – uma cena especificamente cinematográfica: a aproximação do satélite, enquadrado por fim num primeiro plano que dá destaque ao seu sorriso maroto e ao obus dos cientistas que nele aterrissa. O sentimento de hilaridade que tomou conta do cronista diante da cena nos dá pistas importantes para compreendermos detalhes sobre a fruição do invento nos primeiros tempos: observa-se aqui um incipiente deslocamento do crítico de seu lugar de espectador de teatro para espectador de cinema. Essa percepção da técnica, ainda que intuitiva, aproxima o cronista de seu colega teatrólogo Figueiredo Coimbra.

Em 1897, quando se instalou na Rua do Ouvidor o “Animatógrafo Super-Lumière”, Coimbra assinava em *A Notícia* a série cronística “**Diálogos**”, que compunha flagrantes de conversas travadas pela cidade. Seus textos ligeiros, elaborados quase que unicamente por meio das trocas de turnos entre dois falantes, construíam um vasto e dinâmico panorama da sociedade carioca dos últimos anos do XIX. Neles, o cronista desdobrava sua faceta de autor de peças populares: ao dar preferência às personagens-tipos ou alegóricas, aos diálogos ágeis e à reflexão bem-humorada sobre assuntos em voga na sociedade. Seu “Diálogo” sobre o referido cinematógrafo, além de nos fornecer exemplo claro de seu fazer artístico, espanta pela perspicácia com que encena as reflexões que o aparelho motivava naquele momento e ainda motivaria nas próximas décadas. Nele, Bibi e seu acompanhante conversam enquanto assistem a uma sessão. Na medida em que as vistas se sucedem, o casal recupera as referências que a imprensa fazia a ele: “— É um passatempo que faz séria concorrência aos teatros.”; “— Porque o animatógrafo é mais variado: está cheio de vistas, ao passo que os teatros só têm revistas.” (F.C. 11 dez. 1897, p. 1). A crônica executa um duplo movimento: o fascínio que as imagens em movimento exerciam no público convive com uma visão reflexiva sobre o aparelho, que buscava enfatizar não apenas a *realidade* do que se via, mas a **técnica** que a tornava possível:

- Muito divertido o tal aparelho. Senta-se a gente numa cadeira e sem se mexer pode apreciar as cinco partes do mundo.
- Viste bem essa rua de Londres?
- Vi! É uma fotografia. Mas notei pouca animação, apesar das carruagens.
- Havia mais povo do outro lado.
- Que lado?
- O lado que se não via.
- Eu tinha desejo de ir lá, quando de repente a rua acabou. (...)
- Agora presta atenção que vamos ver *Um idílio*. Oh! como é lindo!
- É uma cena de amor, mas eles não dizem nada.
- Um romance sem palavras.
- Agora beijam-se! (...)
- O que eu te digo é que isto faz uma impressão... (...)
- Uma impressão nova, hein?
- É maravilhoso este invento, que consegue tornar o amor ainda mais belo.
- O progresso ao serviço da poesia, que lhe suaviza as asperezas! (...)
- Espera! falta ainda o bailado. Olha! três lindas raparigas.
- Descaradas! Como saracoteiam e levantam as saias!
- É altamente sugestivo!
- Que piruetas! E dizer que isto é uma fotografia?
- Perfeitíssima.
- Como o sabes?
- Ora! vê-se.
- Vamo-nos embora.
- Então, que tal, Bibi, o *Animatógrafo Super-Lumière*?
- Mesmo como aparelho, acho-o muito ao vivo. (F.C. 11 dez. 1897, p. 1)



O caráter de novidade da impressão suscitada pelo cinematógrafo preside o debate. Sua análise requer um deslocamento dos interlocutores do lugar de espectadores de teatro para o lugar de espectadores de cinema. A constatação do rapaz de que o povo ocupava o espaço “que se não via” é típica deste movimento: o deslizar de pessoas e objetos de dentro para fora da tela torna o público consciente do espaço que não vê, algo apenas possível com o advento do cinema, já que no teatro a ação se concentra toda no palco. Bibi e o companheiro referem-se aqui especificamente às tomadas externas, que captavam o dinamismo das ruas. O cinematógrafo dera, na época, o último passo em direção ao realismo das imagens, tornando possível ao espectador acessar um conjunto de eventos dissociados da experiência real. Ao ganhar as ruas e optar pelo registro ao vivo em detrimento dos cenários pintados, ele assinalava a objetividade que lhe era inerente. Todavia, a aparente realidade resultava das escolhas do operador da câmera e/ou da representação. Tal fato, deixado de lado por Bilac e Azevedo, tem importância fundamental na crônica de Figueiredo Coimbra. Se os interlocutores do cronista tomam as imagens em movimento como mimese da realidade (tanto que a fotografia “perfeitíssima” das dançarinas provoca a ira de Bibi), eles igualmente assinalam o potencial **criador** do invento, que aliaria arte e técnica a fim de potencializar a beleza do amor. A empolgação gerada por tal *maravilha* convive com a frustração da personagem ao perceber que ela apenas oferecia pedaços pálidos e breves da realidade: “— Eu tinha desejo de ir lá, quando de repente a rua acabou.”. Porém, o que emerge do conjunto de vistas apresentadas é o fato de elas permitirem o acesso a um vasto conjunto de experiências, tornando-as mais compreensíveis. A modernidade descontínua é vivida em sua plenitude pelo casal de personagens no cinematógrafo dos irmãos Lumière.

O cronista dos “Diálogos” percebe rapidamente o potencial das imagens em movimento. Na mesma época em que Fantasio criticava a ausência de poesia dos beijos tomados pela máquina, desdenhando-a em prol do soneto, Figueiredo Coimbra ressaltava que a câmera dava relevo ao amor. A vivência cotidiana é observada por um novo prisma ao ser enquadrada pelas lentes da câmera fotográfica, observa Susan Sontag (1981). A câmera cinematográfica multiplica esse potencial criador. A percepção de que nascia com o cinematógrafo uma nova arte, dissociada do teatro, afasta Coimbra do conjunto de escritores brasileiros que refletiram sobre o invento em seus primeiros anos de vida. O lugar social ocupado pelo cronista colaborou para isso. Ao contrário de Azevedo ou Bilac, ele foi fundamentalmente um artista popular – sintomático disso é o fato de a Academia Brasileira de Letras ter lhe fechado as portas alegando ele não havia publicado um volume. Desde 1895, Coimbra imprimiu em seus diálogos a agilidade das comédias-musicadas que produzia para os palcos. Não é casual que tenha se sentido tão à vontade ao ocupar a plateia do animatógrafo Super-Lumière.

## Referências Bibliográficas

- [1] A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). *Palestra*. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 24 dez. 1897, p. 1.
- [2] A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). *O Teatro*. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 23 mai. 1895; 12 set. 1901; 23 mai. 1901; 9 abr. 1903. In: *O teatro: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)*; organizado por Larissa de O. Neves e Orna M. Levin. Campinas, SP: UNICAMP, 2009.
- [3] A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). *O Teatro*. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 19-20 ago. 1897, p. 3.
- [4] BAZIN, A. O mito do cinema total. In: *Ensaio*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, p. 27-31.
- [5] BAZIN, A. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2008 [1983], p. 121-128.
- [6] BILAC, O. Um beijo. In: *Obra reunida: Tarde (1919)*, org. de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A. 1996, p. 274.

- [7] F.C. (pseud. de Figueiredo Coimbra). *Diálogos*. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 1897, p. 1.
- [8] FANTÁSIO (pseud. de Olavo Bilac). *Kinetoscópio*. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 14 dez. 1894, p. 1; 17 dez. 1894, p. 1; 29 dez. 1894, p. 1.
- [9] FERRARO, A. R. Analfabetismo e níveis de letramento no Brasil: o que dizem os censos? *Educ. Soc.*, Campinas, vol. 23, n. 81, p. 21-47, dez. 2002. <http://www.scielo.br/pdf/es/v23n81/13930.pdf>. Consultado em 18 mai. 2011.
- [10] FRONTÃO Boliche Nacional. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 7 dez. 1894, p. 4.
- [11] GÁRATE, M. Viagens de ida e de volta ao mundo das sombras. Em torno de alguns textos de Carlos Noriega Hope. *Cadernos PROLAM N. 14*, 1. semestre 2010 (no prelo).
- [12] GAUTIER, T. A morte amorosa. In: CALVINO, I. *Contos Fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 213-239.
- [13] LAROUSSE.FR. Musset, <http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Musset/134495>; Fantasio, <http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Musset/134495>. Consultado em 10 mai. 2011.
- [14] MACHADO DE ASSIS. Discurso do Sr. Machado de Assis. Apud. RODRIGUES, J. P. C. *S. A dança das cadeiras: Literatura e Política na Academia Brasileira de Letras (1896-1913)*, 2ª edição. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2003, p. 59.
- [15] NOVOS INVENTOS: O Kinetoscópio. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 23-24 dez. 1904, p. 2.
- [16] PANORAMA da cidade do Rio de Janeiro. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 11-12 dez. 1894, p. 4.
- [17] PELO AMOR... DE DEUS! Publicações a pedidos. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 19 ago. 1897, p. 3.
- [18] SANDBERG, M. Efégie e narrativa: examinando o museu de folclore do século XIX. In: CHARNEY, L; SCHWARTZ, V (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: CosacNaif, 2004, p. 361-404.
- [19] SCHWARTZ, V. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século. In: CHARNEY, L..., Op. cit., p. 337-360.
- [20] SEVCENKO, N. *Literatura como missão*. 2ª. Edição. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- [21] SÜSSEKIND, F. *Cinematógrafo de letras*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006 [1987].
- [22] TEATROS E....: Mundo da Lua. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 17 dez. 1894, p. 2.
- [23] TEATRO FÊNIX DRAMÁTICA. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 16 dez. 1894, p. 8.
- [24] SONTAG, Susan. O “Mundo-Imagem”. In: *Ensaaios sobre a fotografia*, tradução de Joaquim Paiva, Rio de Janeiro: Arbor, 1981.
- [25] XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

---

<sup>1</sup> **Danielle Crepaldi CARVALHO, Doutoranda.**

Universidade de Campinas (UNICAMP) – Departamento de Teoria e História Literária  
Bolsista FAPESP. Orientadora: Miriam V. Gárate. E-mail: megchristie@gmail.com

<sup>2</sup> Agradeço à Marcela Ferreira pela indicação do texto.