



PAULO EMÍLIO E A FISIONOMIA HISTÓRICA DO CINEMA BRASILEIRO: CARNAVAL, FUTEBOL E OUTROS RITUAIS POPULARES

Rafael Morato Zanatto*
Universidade de São Paulo - USP
rafael_zanatto@hotmail.com

RESUMO: O presente artigo reconstitui e interpreta as anotações do curso *Os filmes na cidade* (1966), ministrado pelo crítico e historiador de cinema Paulo Emílio Sales Gomes, a partir do cotejo com as obras de referência e com os trabalhos que publicou sobre a história do cinema brasileiro. A partir desse procedimento, demonstraremos como Paulo Emílio interpreta a expressividade sociocultural no cinema brasileiro de temas como o carnaval, o futebol e outros rituais populares para elucidar a fisionomia desses filmes e seu público a partir de uma narrativa histórica, cultural e psicológica implicada em elucidar o passado, influir no presente e assegurar o futuro das atividades cinematográficas no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Paulo Emílio; Historiografia; Cinema.

PAULO EMÍLIO AND THE HISTORICAL PHYSIONOMY OF THE BRAZILIAN CINEMA: CARNAVAL, FOOTBALL AND OTHER POPULAR RITUALS

ABSTRACT: This article reconstitutes and interprets the notes from the course *The films in the city* (1966), taught by film critic and historian Paulo Emílio Sales Gomes, based on the comparison with the reference works and the works he published on the history of cinema Brazilian. From this procedure, we will demonstrate how Paulo Emílio interprets the sociocultural expressiveness in Brazilian cinema of themes such as carnival, football and other popular rituals to elucidate the physiognomy of these films and their audience from a historical, cultural and psychological narrative involved in elucidating the past, influence the present and ensure the future of cinematographic activities in Brazil.

KEY-WORDS: Paulo Emílio; Historiography; Cinema.

* Graduado em História pela UNESP - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" FCL - Assis (2010), Mestre (2013) e Doutor em História e Sociedade (2018) pela mesma instituição. Mantém pesquisa sobre a formação dos estudos históricos de cinema no Brasil e na Europa, assim como a recepção crítica e história ao cinema da República de Weimar (1919-1933) em França, Alemanha e Brasil, de 1919-1977 e atualmente desenvolve na ECA - Escola de Comunicação e Artes - USP o projeto A contribuição alemã e francesa à formação dos estudos históricos de cinema: critérios, teorias e perspectivas (1945-1952), sob a supervisão do Prof. Dr. Eduardo Morettin.

Não se faz cinema sem cultura cinematográfica e uma cultura viva exige simultaneamente o conhecimento do passado, a compreensão do presente e uma perspectiva para o futuro.
Funções da Cinemateca, Paulo Emílio

Nas últimas três décadas, o papel de Paulo Emílio Sales Gomes na formação dos estudos históricos de cinema no Brasil foi tema dos trabalhos de Jean-Claude Bernardet (1995), José Inácio de Melo Souza (2002; 2004), Arthur Autran (2003), Carlos Roberto de Souza (2009), Fausto Correia Jr. (2010), Adilson Mendes (2013) e Eduardo Morettin & Ismail Xavier (2016). Nesses trabalhos, destacou-se a importância de Paulo Emílio para o desenvolvimento da cultura cinematográfica no país, nas múltiplas frentes que atuou: pesquisa histórica, crítica e preservação constituídas na formação da Cinemateca Brasileira, de escolas superiores de cinema, do cineclubismo, etc.

Restringindo-nos ao campo de pesquisas sobre a história do cinema brasileiro, Paulo Emílio sustenta no livro *Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte* (1974) que o realizador mineiro é o pioneiro de uma tradição cinematográfica, na qual inscreveram-se posteriormente Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha e o Cinema Novo, e na última década, filmes como *O Som ao Redor* (2012), *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019), de Kléber Mendonça.

Comentando as obras mais antigas, Paulo Emílio inventou uma tradição segundo critérios específicos, que harmonizam em uma obra aspectos fisionômicos da vida social brasileira, qualidade formal e aprimoramento de um estilo autoral. Nessa equação, a composição formal não necessariamente deveria atender a uma perfeição, sendo mais importante sua expressividade social. Pensando nessa chave ideológica, o historiador alija dessa tradição obras perfeitas formalmente pelo conteúdo aristocrático, burguês e de classe média para fundá-la no reconhecimento uma estética do subdesenvolvimento que expressa a fisionomia mais autêntica do cinema brasileiro. Assim, a expressividade social que afluía das imagens do povo brasileiro, sua vida, seus costumes, alegrias e dissabores, é, para Paulo Emílio, um critério indispensável, que prevalece sobre da forma e se fundamenta no princípio de que a existência de uma obra

precede sua essência, ou como diria Adorno, que a mediação entre forma e conteúdo deve compreender que na origem, a “forma estética” é um “conteúdo sedimentado” (ADORNO, 1988, p. 15). É essa expressividade própria da autenticidade de um fenômeno social que explica a comunicabilidade que um filme alcança com o público local, regional e nacional.

Além da obra sobre Mauro, tomada como manifestação artística do fenômeno cinematográfico brasileiro, Paulo Emílio investiga esse conteúdo social nos filmes brasileiros que, apesar das imperfeições técnicas que os afastam das obras de arte, esses filmes rústicos revelam com sua popularidade os laços profundos que estabelece com o público, especialmente o mais rústico – a grande maioria da população brasileira. Nos trabalhos sobre os filmes de enredo *Panorama do Cinema Brasileiro* (1966;2016), *Pequeno Cinema Antigo* (1969; 2016), *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento* (1973; 2016), *O cinema brasileiro na década de 1930* (1973), e dos filmes documentais em *A expressão social do filme documentário do cinema mudo brasileiro* (1974; 2016), Paulo Emílio delimita filões, gêneros e tendências que encontraram maior ressonância no público ao longo de nossa história.

Desses trabalhos, os detidos nos filmes de enredo revelam como os filmes cantantes (1908-1911), as comédias musicais dos anos 1930 e as chanchadas cariocas da década de 1940 são os gêneros de maior expressividade cultural de nossa história. Nesses filmes imperfeitos, assenta-se a fisionomia mais autêntica do nosso povo, interpretada como fórmula do sucesso dessas produções, de suas músicas, fantasias carnavalescas e esquetes cômicas ambientadas em aventuras popularescas, mais aprazíveis ao público que outros filões importantes, como os filmes patrióticos, literários, criminais, etc. No caso do documental, Paulo Emílio sinaliza a persistência de dois principais temas: o Ritual do Poder, autoelogio da figura do presidente, das autoridades e das elites em ocasiões públicas e privadas; e o Berço Esplêndido, representação ufanista da grandiosidade natural brasileira como dispositivo compensatório de nosso atraso civilizatório (GOMES, 1974; 2016). A persistência desses temas na história do filme documental é explicada, contudo, pela sua fisionomia de encomenda, na qual as elites dirigentes representadas na tela financiavam seu autoelogio e o culto à nação.

No encadeamento de sua análise, Paulo Emílio acentua que um terceiro tema não condicionado pelo autoelogio aflui do Ritual do Poder, quando comenta as imagens

dos “oradores populares” gesticulando no Largo do São Francisco, em São Paulo. Segundo o historiador, esses “rituais documentados pelo cinema não são mais os do poder e possuem uma natureza mais popular”, como “as primeiras filmagens de concentrações na Praça Tamarindo em 13 de maio”, dez anos após a abolição da escravidão, na qual a maioria dos participantes eram antigos escravos. No tema, que vamos batizar de Ritual Popular, Paulo Emílio engloba as manifestações do “jacobinismo florianista” no Quinze de Novembro, embora não fossem esses os registros “mais interessantes”, se comparados às imagens tomadas do Rio de Janeiro na última década do séc. XIX e primeiras do XX, quando “se desenvolveram as corridas de cavalos, o iatismo, o futebol”. Assim como as tendências da moda em meio a modernização da cidade, “cada carnaval foi meticulosamente documentado em seus aspectos populares e mundanos”. Apreendidas em conjunto, essas imagens são interpretadas como “registros socioculturais” elaborados e estilizados (GOMES, 2016, p. 170-171) da vida social brasileira. Em suma, tanto no filme de enredo quanto no documental, o conteúdo nacional e popular é interpretado como elemento central de uma fisionomia própria, constante em nosso cinema e expresso nas marcas que ela carrega em sua trajetória no subdesenvolvimento (GOMES, 1973; 2016).

Diante da importância das reflexões propostas nesses textos clássicos, veremos no presente artigo como a fisionomia popular identificada por Paulo Emílio na história do cinema brasileiro ficcional e documental assenta-se nos estudos que realizou sobre a história do carnaval, do futebol, dos rituais populares e outras recreações que ambientavam as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo entre o século XIX as primeiras décadas do século XX, transformados nas aulas iniciais do curso *Os filmes na cidade* (1966), até agora um elo perdido em sua trajetória intelectual. Do curso, restaram apenas anotações, muitas vezes codificadas por palavras-chave que nos conduzem a outros manuscritos, remontados aqui como um mosaico de referências cotejado aos livros que o historiador consultou na preparação de suas aulas, ora sugeridas por palavras-chave e paginação, ora indicadas por transcrições de informações colhidas nos livros *Festas e Tradições Populares do Brasil* (1888; 2002), de Mello Moraes Filho e as histórias *Aparência do Rio de Janeiro* (1949), de Gastão Cruis, *História e Tradições de Cidade de São Paulo* (1954), de Ernani da Silva Bruno, *História do Carnaval Carioca* (1958), de Eneida de Moraes e no manuscrito *d’A bela época do cinema brasileiro* (1976), de Vicente de Paulo Araújo.

A partir do cotejo entre o referencial e os manuscritos de Paulo Emílio, evidenciaremos como a vida social e cultural das cidades foram interpretadas a partir de sua persistência como tema cinematográfico. Desse conjunto de temas, partiremos do carnaval, ritual popular filmado e estilizado no filme documentário e matéria estética da chanchada – aspectos ornamentais e espetaculares que persistem na curva de sensibilidade do público carioca e paulista, de sua gênese aos primeiros anos do século XX.

PANORAMA HISTÓRICO DO CARNAVAL

A partir do livro *Festas e Tradições Populares do Brasil* (1888; 2002), do memorialista Mello Moraes Filho, Paulo Emílio narra essa “história das vesânicas humanas. O carnaval, que é uma frenopatia, filia-se” (GOMES, 1966, 0494) “às mais altas civilizações, exibindo-se rudimentário entre os povos selvagens” (FILHO, 2002, p. 39), fenômeno narrado em seu “desenvolvimento histórico” (GOMES, 1966, 0494): “As senhas dos Querubins egípcios, das Saturnais romanas, das Bacanais gregas, da festa dos Inocentes e dos Loucos, de que falam as crônicas da Idade Média, é a mesma do carnaval de Veneza, de Roma, de Paris, do Rio de Janeiro e das tribos amazônicas”. Moraes Filho nos conta que o Papa Inocêncio III (1161-1216) conjurou o clero a exterminar os costumes das mascaradas nas igrejas, “espetáculos e divertimentos de teatro” nos quais eram introduzidos “monstros mascarados”. Nessas festas, “os diáconos, os padres e subdiáconos permitem-se a liberdade de fazer toda a casta de loucuras e palhaçadas”. A origem das máscaras, identificada nas tragédias gregas e romanas, também ambientava “espetáculos” e “bacanais”, exprimindo “o ódio, a lubricidade, a sátira...”, até que no século XIV, elas foram introduzidas na França por Felipe, o Belo. Séculos depois, “a Revolução (1789) acabou com as mascaradas”, mas não tardou para que reaparecessem mais tarde nas “ruas e teatros”. Nesse momento, enquanto o carnaval francês agonizava, “nascia o carnaval brasileiro” (FILHO, 2002, p. 40-41), paralelamente à “proibição do entrudo” (GOMES, 1966, 0494), brincadeira que não se dissipou sem resistência, como nos conta Eneida de Moraes em *História do Carnaval Carioca* (1958).

Ao contrário do carnaval, que era uma brincadeira chique, o entrudo era tomado como um jogo selvagem, como reflete sua proibição (1857) por uma resolução

que ordenava a destruição de todas as “laranjas de entrudo”, multa para os que podiam pagar e cem açoites aos escravos, além da proibição da utilização de máscaras entre as 22 h e as 4h da manhã. Apesar das medidas proibitivas, “o entrudo continuou com seus limões de cheiro, baldes d’água, com pós de mico e sujeiras”, bisnagas e seringas, mesmo diante das resoluções posteriores que clamavam pelo cumprimento da lei, endurecendo cada vez mais as sanções sobre quem fosse apanhado brincando. Apesar disso, o jogo pouco a pouco foi dividindo espaço com as novas brincadeiras carnavalescas (MORAES, 1958, p. 22-28).

Após explicar aos alunos como alguns elementos do entrudo se fundiram ao carnaval, Paulo Emílio apresenta a história dos bailes de mascarados a partir do livro de Moraes Filho (2002). Antes de 1850, as máscaras marcavam presença na cidade devido “à iniciativa da cantora Delmastro, que para aqui viera com a companhia lírica de Mme. Lagrange”. Os bailes de máscaras começaram na chácara da Floresta, onde ficava o Teatro Fênix, no Jardim Botânico, mas depois se mudaram para a chácara da Rua do Conde e para o Largo do Rocio, ficando conhecidos como os bailes do Nicola. Segundo Paulo Emílio, os teatros São Januário, Lírico Fluminense, S. Pedro, Ginásio, e os Clubes Fluminense (restrito para sócios) e o Paraíso, corresponderam ao “crescente e inesperado favor do público” (GOMES, 1966, 0494).

Paralelamente ao de salão, nascia o carnaval ao ar livre, quando “pequenos grupos de máscaras errantes” percorriam as ruas da cidade, até que em 1854 os primeiros carros com máscaras apareceram, saudados por flores atiradas das janelas e balcões. Diante do acontecimento, o *Jornal do Comércio* aconselhou que os envolvidos se reunissem no ano seguinte, o que daria “mais relevo ao festejo”, apresentado por Paulo Emílio a partir de “trechos deliciosos de Moraes Filho” (GOMES, 1966, 0494): “Até então a loucura descobria o prazer ao som da música escolhida, inundava-se da luz dos lustres e candelabros”. A sede provocada pelas “danças ardentes” era mitigada pelas “taças de champanha” e embalando aqueles “abrigos resguardados [...] no langor morno da beleza aristocrática”. Contudo, não demorou para que “a luz do dia” manifestasse sua “inveja da luz dos candelabros [...]”; e a Loucura, no seu despertar de sonâmbula”, passou a embocar “as fanfarras no meio das praças, com o seu séquito de cem escravas e milhares de cativos” (FILHO, 2002, p. 41).

No ano seguinte, em 1855, os jornais anunciaram que o carnaval seria magnífico. O comércio sofreu uma grande animação com a multiplicação de casas de

vendas e aluguel de roupas, e, em contrapartida, os comerciantes financiaram os enfeites que adornavam as ruas, com “epigramas e quadras chistosas”. Nos coretos, além das músicas, haviam performances de “figuras que simbolizavam personagens e acontecimentos ridículos” (FILHO, 2002, p. 42). A popularidade do carnaval era tamanha que logo nos primeiros festejos, cerca de um terço da população carioca mascarava-se, incorporando muitos elementos do entrudo, das festas cívicas, religiosas, procissões e desfiles militares.

UM NOVO MOMENTO – AS SOCIEDADES CARNAVALESCAS

A primeira sociedade foi fundada em 1855, ano em que o “Congresso das Sumidades Carnavalescas” realizou sua primeira passeata por “iniciativa de homens de letras e jovens escritores” como Henrique César Muzzio, Pinheiro Guimarães, Manuel Antônio de Almeida, José de Alencar, Augusto de Castro, Ramon de Azevedo, etc. “Na tarde de domingo, as bandas musicais tocavam os *chicards*, os *titis*, os *flambarás*, os *pierrots*, os *débardeurs*, os *dominós*, os *zés-pereiras*, os *D. Nunos*”. Nas janelas e balcões dos sobrados, estendiam-se colchas de damasco e flores eram atiradas no desfile. É nesse momento que “as máscaras de espíritos tornaram-se salientes”, como nota-se no comentário sobre o desfile das “cabeçonas” (GOMES, 1966, 0494). Imersos na multidão disposta em fileiras no Paço Imperial, “os velhos cabeçudos, de cajado e luneta, suspendiam no ar as enormes máscaras de papelão, saracoteando; os diabinhos barbudos reviravam a máscara, enrolando à cinta a cauda vermelha”. Nessas alegorias das Sumidades Carnavalescas, pode-se notar a clara fusão de elementos sagrados, como o cajado e profanos, como a luneta, instrumento de um Bruno ou um Galilei. A presença da família real emprestava ao festejo aspectos das festas cívicas quando, chegando às sacadas, era calorosamente “saudada com vivas e urras” pela população, que juntos, aguardavam os mais de 12 carros alegóricos (caleches) passarem pelo local (FILHO, 2002, p. 44-45).

À frente do desfile, seguia a banda marcial da sociedade carnavalesca, trajada como os cossacos da Ucrânia, e na retaguarda, o regimento dos *highlanders* tocavam clarins escoceses, logo atrás do carro alegórico dedicado ao célebre personagem de Cervantes, D. Quixote de la Mancha, que fechava o desfile. Outros carros ainda traziam Benvenuto Cellini, Fenobres do Cáucaso, Fernando, o Católico, o Duque de Guise, etc.,

todos eles ostentando “uma rica colcha de damasco coberta de rendas alvíssimas”, além de buquês, estalinhos e grãos confeitados que eram lançados nos espectadores. O desfile era aberto por cavaleiros dispostos em “um grupo histórico, reproduzido com tanta propriedade e luxo no trajar” representações de personagens como o Czar Nicolau I, o Sultão da Turquia, Marco Spada, etc. (GOMES, 1966, 0494), todos eles marchando triunfalmente em uma estrada de folhas verdes e aromáticas (FILHO, 2002, p. 45) – personagens não raras vezes representados pelo cinema.

Na noite anterior ao desfile, era realizado o baile das Sumidades no Clube Fluminense, adornado com todo o esplendor para receber as classes mais abastadas do Rio de Janeiro, devidamente fantasiadas. O “entusiasmo da multidão” era o maior indicador de que “a coisa pegou”, e não demorou para que surgisse a União Veneziana para disputar a primazia com o Congresso das Sumidades, a quem chamavam de “irmão” num misto de “rivalidade e emulação”. O passo seguinte foi a transformação da sociedade de música Euterpe Comercial nos Zuavos, colaborando para o desenvolvimento da festa, “mas o congresso [das Sumidades], durante seu reinado, campeonou absoluto. Os seus bailes e os seus préstimos ficaram únicos” (GOMES, 1966, 0494).

Nesse primeiro momento, muitos clubes se organizaram, como a Boêmia e o Clube X, que introduziram no carnaval os carros de ideias, época em que a sociedade dos Estudantes de Heidelberg, composta por estudantes de medicina, funcionários públicos e comerciantes abastados, se notabilizava pelos seus bailes (GOMES, 1966, 0494). Segundo Moraes Filho, “a fina crítica, a intriga espirituosa, a pilheria inofensiva, entravam em contribuição” quando os membros dessa sociedade transpunham os salões. “As famílias nos camarotes, e os máscaras que flanavam nos intervalos da dança, punham-se em guarda para o riso e para o desapontamento” (FILHO, 2002, p. 47), acompanhados por porta-vozes que “atroavam céu e terra”. Eram as Sumidades, a União Veneziana, os Zuavos, etc., que na terça-feira enterravam o carnaval, mantendo-se essas características até “digamos 1861”, quando apareceu a “Pauliceia Vagabunda. Foi este o último carnaval clássico, estrondoso” (GOMES, 1966, 0494).

A partir do livro de Moraes Filho, Paulo Emílio salienta que é a partir de 1869 que uma nova geração trouxe novas ideias ao Carnaval, como a sociedade dos Fenianos, formada pela dissidência dos Tenentes do Diabo. Mas foi apenas em 1870 que “o carnaval concentrou-se nas grandes sociedades, absorvendo os máscaras. Os pequenos

ranchos, foliões dispersos afluem para ver o préstito. ‘O máscara de ontem tornou-se o curioso de hoje’” (GOMES, 1966, 0494), transformado de protagonista em espectador. Segundo Moraes Filho, até 1877, “a fisionomia do carnaval era mais expansiva, mais popular”. Todos os teatros da cidade organizavam bailes, enquanto que as “ruas e praças decoravam-se com amplitude e profusão; carros de máscaras percorriam as ruas; uns grupos fantasiados eram inúmeros; e os máscaras isolados faziam rir pela originalidade das ideias, destacando-se pelo espírito (FILHO, 2002, p. 47).

Após esse período, Paulo Emílio sinaliza a substituição dos teatros, outrora lotados de público nos dias de festejo, pelas “cavernas” e por casas próprias, onde esperavam as sociedades passarem. Nesse contexto, “dominavam os Democráticos, Fenianos e Tenentes”, sociedades responsáveis por substituir “os carros de máscaras, cavalgadas, antigos números, pelas alegorias, pelos carros de ideias, cada qual mais espirituoso e original, ou mais rico”. Como observa Paulo Emílio a partir de Moraes Filho, “a alusão deixou de ser pessoal para abranger um círculo, uma parte, uma ação”. Assim como nas revistas, “os acontecimentos mais frisantes ou mais ridículos do ano são transportados para aqueles cenários ambulantes” como faria em “baixo relevo” um verdadeiro mestre das artes. “O povo ri-se, é bom rir, porque, acontecendo o circuito, pode dar aos personagens os nomes autênticos” (GOMES, 1966, 0494).

CARNAVAL E POLÍTICA

Nessa época, o espectro político do carnaval se manifestava nos carros de ideias, como A passagem de Vênus, “em que aparecia um célebre astrônomo armado de telescópio; A marcha de Júpiter, alusão magnífica à escravidão; Braços à lavoura, As barraquinhas, a Questão dos bispos, etc”. Nos desfiles, as sociedades dos Fenianos, dos Tenentes e dos Democráticos apareciam “empunhando o cetro da tradição” do “carnaval do Rio de Janeiro”, como afirmou Moraes Filho (GOMES, 1966, 0494).

O teor político e popular do carnaval foi explicado por Paulo Emílio a partir do manuscrito “folha esparsa Eneida”, referindo-se a trechos específicos do livro *História do Carnaval Carioca* (1958), de Eneida de Moraes. As informações selecionadas estabelecem a relação entre algumas sociedades carnavalescas e o abolicionismo. Havia o caso dos Fenianos, que no ano da abolição (1888) compraram um escravo para alforriá-lo, ou ainda, a Sociedade dos Tenentes do Diabo, que em 1884 alforriaram duas

escravas, Vinte anos antes (1864), a mesma sociedade não havia saído às ruas para que, com os recursos angariados, alforriassem 12 pessoas escravizadas. Segundo Paulo Emílio, nomes como Quintino Bocaiuva, José do Patrocínio, e muitos outros abolicionistas faziam parte do quadro dos Tenentes do Diabo (GOMES, 1966, S/nº)

Além do abolicionismo, o socialismo também aparecia no carnaval, especialmente nos desfiles do Clube dos Socialistas, fundado em 1889. Mas foi a partir de 1877 que a ideologia socialista figurou nos “pufes”: “desafio guerreiro em versos que as sociedades atiravam umas às outras exaltando a si próprias e diminuindo o mérito das adversárias”. A autoria desses pufes era de escritores como Olavo Bilac, um convicto feniano que publicava seus pufes nos jornais, sempre sob pseudônimo, assim como outros de nossos “grandes poetas”. Ao citar a página do livro de Eneida, Paulo Emílio leria em sala de aula o seguinte pufe dos Fenianos:



É belo! É nobre, o que hoje registramos
Na Itália e na Alemanha
E mais recente na moderna Espanha
O socialismo apanhada
E caça reis por mais amor aos gamos!
E quem quiser salvar-se desse apuro
Imposto pelas leis da liberdade
Imposto pela marcha do futuro
Imposto pelo código: Igualdade!
Faça já (não há tempo a perder)
Como um rei que tem olho
E vendo as barbas do vizinho arder
Põe as suas de molho (MORAES, 1958, p. 74).

É importante salientar a interpretação política no carnaval empreendida por Paulo Emílio para afastar do carnaval julgamentos fundados no conceito de alienação, como foi professado contra a chanchada pelos cinemanovistas no ímpeto de consolidar o movimento (MAIA e AZEVEDO, 2017) – posição, como vimos, que Paulo Emílio não adere, interpretando a chanchada como fenômeno social, político e cultural. Como observou Marcos Napolitano, filmes musicais como *Moleque Tião* (1943), *Tudo azul* (1952) e *Rio, zona norte* (1957) possuíam significativo teor político, focados na proposta de “conscientizar, emocionar e divertir” (NAPOLITANO, 2014, p. 77).

Outro aspecto político presente no carnaval era o anticlericalismo, sua crítica aos “padrecos que abraçais o trono e a fidalguia” (MORAES, 1958, p. 78), como consta no pufe do Grupo dos Cometas, filiado aos Fenianos. O último desdobramento do

carnaval carioca citado por Paulo Emílio foi o surgimento do lança perfume no ano de 1906, atualizando em novos moldes esse aspecto presente no gosto dos cariocas desde a época do entrudo. Em São Paulo, esse processo foi mais tardio, com o surgimento das sociedades carnavalescas permanentes apenas ao final do século XIX. Embora restrita à exposição sobre o carnaval carioca, Paulo Emílio comenta a presença do festejo em São Paulo (1895), momento em que existiam “sociedades carnavalescas permanentes, como o Clube dos Pindaíbas Carnavalescos, o Clube dos Fenianos e o Clube dos Tenentes de Plutão” (BRUNO, 1954, p. 1230). No Rio de Janeiro, no início do século XX, as batalhas de Flores, no Parque da República e as Festas Venezianas, na Enseada de Botafogo, foram registradas em filmes como *Batalha de Flores no Parque da República* (1909), de Antônio Leal.

Nas anotações de Paulo Emílio, nota-se como o carnaval é tomado como festejo que se estende à totalidade da vida social do Rio de Janeiro. Houve uma época clássica, tributária de elementos espetaculares das festas cívicas e religiosas, procissões e desfiles, e uma fase posterior, na qual consolidou-se a fisionomia moderna do carnaval. O que chama a atenção na seleção de citações feitas pelo historiador é a matéria política que identifica no carnaval. Em *Trajetória no Subdesenvolvimento* (1973; 2016), Paulo Emílio interpretou a chanchada carioca a partir da adesão do público, que poderia encontrar nesses filmes, “misturados e rejuvenescidos, modelos de espetáculo que possuem parentesco em todo o Ocidente mas que emanam diretamente de um fundo brasileiro constituído e tenaz em sua permanência”. Esses “valores relativamente estáveis” da cultura brasileira apropriados pela chanchada, mesmo carregando, como o seu público, “a marca mais cruel do subdesenvolvimento”, a chanchada é apreendida como “um fato cultural incomparavelmente mais vivo do que o produzido até então pelo contato entre o brasileiro e o produto cultural” estadunidense (GOMES, 2016, p. 193-194).

Analisando o fenômeno em *Pequeno Cinema Antigo* (1969), Paulo Emílio observa que “uma visão mais aguda permitiria vislumbrar, nessas fitas destinadas aos setores mais modestos da sociedade brasileira, algumas virtualidades que mereceriam estudo e desenvolvimento”. O historiador conclui que apesar de não possuir grande valor artístico ou formal, a chanchada “registrou e exprimiu alguns aspectos e aspirações o panorama humano do Rio de Janeiro”, refletindo o gosto pela comédia

popularesca e musical que persistiu no cinema e foi transposto para a televisão (GOMES, 2016, p.181).

PASSEIOS, MODAS E ATRAÇÕES

A presença dessa fisionomia citadina nas obras memorialistas, no cinema e na TV tratada como aspecto fundamental de sua popularidade e consequente rentabilidade revela o que Paulo Emílio chamou de “curva de sensibilidade” do público, decifrada a partir do impacto que o carnaval exercia no “imaginário coletivo”. Além do carnaval, atrações, esportes e recreações bastante cultuados no Rio de Janeiro integravam essa constelação de distrações, particularmente as da Rua do Ouvidor (GOMES, 1966, 0495), que possuía excelentes comércios, redações de jornais e escritórios de médicos, advogados e engenheiros. Em 1862, a rua abrigava “205 estabelecimentos comerciais: 91 franceses; 68 portugueses; 35 brasileiros; 4 suíços; 2 norte americanos; 2 italianos; 1 alemão; 1 inglês; 1 espanhol”. Esse comércio de artigos de luxo transformava a rua na “via dolorosa dos maridos pobres”, como afirmou Machado de Assis (GOMES, 1966, 0490).

Após a Guerra do Paraguai (1866-1870), o Rio de Janeiro presenciou a “multiplicação de teatros e diversificação de gêneros”, como afirma Gastão Cruls no livro *Aparência do Rio de Janeiro* (1949). Esses espetáculos atraíam “estudantes e caixeiros”, um público popular cativado por atores como Giovanni Emmanuel, que quando apareceu na primeira página dos jornais em 1887, fomentou tendências e “mitos na imaginação coletiva”. Outro exemplo foi o corte de barba do ator Flávio Andó (GOMES, 1966, 0495), quando “os queixos copiados ao ator italiano” se multiplicaram na Rua do Ouvidor; “nos barbeiros, faziam-se propostas de um corte ‘à Andó’ (CRULS, 1949, p. 411).

A rua ainda possuía cafés como o Londres, Java, o Café do Rio. Lá ficava as redações do *Jornal do Comércio*, *A Reforma*, *O Paiz* e tipografias e editoras como a Casa Leuzinger, a Livraria e Editora Garnier, Guanabara, etc. A rua era estreita, possuía 6 metros de largura por 1200 metros de extensão e poderia ser trafegada até às 9 da manhã por veículos de tração animal e cavaleiros. Essa medida entrou em vigor em 1867 e permitiu passeios com maior desembaraço e despreocupação numa rua sempre sombreada e fresca, mesmo nos dias de calor. As senhoras que por ali passeavam

frequentavam modistas, sapateiros e cabeleireiros, antes de tomarem sorvete na Deroche, no Castelões ou no Cailteau (GOMES, 1966, 0490), paisagens e dinâmicas mais tarde fotografadas no início do século XX (SOUZA, 2004). Às vezes a rua também dava lugar a motins, como a “noite das garrafadas”, procissões religiosas e desfiles militares, como o das brigadas do Coronel Pinheiro, herói da Guerra do Paraguai (GOMES, 1966, 0490),

Nas imediações da rua, havia o Alcázar e cafés-concerto como o Eldorado, que imprimiam considerável carga erótica na imaginação masculina. Paulo Emílio observa que havia um “vínculo profundos entre a vida noturna e o teatro” (CRULS, 1949, 419). Além da efervescência que afluía dos cafés-concerto, haviam muitas outras atrações, como “monstros” e curiosidades bizarras e aterrorizantes, como o Anão da Libéria, que não possuía braços e cuja performance era acompanhada por um pianista; o homem-peixe, o cavalo de oito pernas, o engolidor de espadas, a mulher que espeta numa espada a garganta, o menino-mulher, os papagaios sábios que não sabiam falar, os 4 pigmeus brasileiros, a cabeça de feiticeira, separada há 37 anos do tronco, etc., além da exposição de membros dos povos originários. As exposições das figuras de cera do Museu Dessort que ocupavam o teatro Lucinda também eram bastante populares. No teatro, eram apresentadas atrações como pessoas de diferentes raças, torturas da inquisição, Inana, etc., com finalidade artística e científica (GOMES, 1966, 0490).

Nessa atmosfera de atrações, destacou-se a figura da famosa parteira Madame Durocher, a quem é atribuída à realização de seis mil partos na cidade, entre eles vários netos de D. Pedro II. A partir da obra de Cruls (1949), Paulo Emílio indica que a francesa jamais havia recusado um chamado, atendendo mesmo os mais pobres. Além de parteira, Madame Durocher publicava crônicas científicas reconhecidas. À frente do seu tempo, ela vestia “saia e paletó lisos, de alpaca de seda preta, colarinho duro e gravata, casquete ou cartolinha em forma de funil e bengala. Fumava grandes charutos e tomava boas pitadas de Rapé” (GOMES, 1966, 0495). Além desses atributos, a parteira se destacava pelo “gosto pelas diversões e achava sempre tempo para frequentar os teatrinhos do Largo do Rocio. Assim, não só assinava crônicas científicas, como não raro aparecia nos jornais, dando opinião sobre espetáculos e artistas” (CRULS, 1949, p. 28), aspecto que certamente motivou Paulo Emílio a dar relevo à notória personagem. Dentre as atrações da cidade, havia ainda o “Panteão Ceroplástico” do Dr. Cunha Salles, notório bicheiro a quem Azevedo dedicou a peça *O Jagunço*:

O Pantheon Ceroplástico
funcionava ilegalmente
eu tinha carta patente
privilégio de invenção
as minhas datas históricas
davam lição de civismo
ensinavam patriotismo
a toda população
mas hino vejam – que diabo!
Isto não tem tom nem som!
Deram-me cabo do Pantheon
(Coro repete) (GOMES, 1966, 0490).

Como demonstrou Vicente de Paula Araújo (1976), a atração servia de fachada para o Jogo do Bicho, proibido na cidade e combatido pela polícia – contravenção representada no cinema brasileiro em filmes de ficção como *Amei um bicheiro* (1952), *E o bicho não deu* (1958), etc. Em *Salas de Cinema e História Urbana de São Paulo* (2016), José Inácio descreve a atração como um museu de figuras de cera dedicadas aos personagens notórios do Brasil. Ele tinha entrada gratuita e no seu interior, os visitantes poderiam comprar bilhetes numerados com datas célebres para concorrer aos prêmios anunciados. A contravenção correu normalmente até que a atração foi atacada a tiros, navalhadas e bombas de dinamite. Após o episódio, o Dr. Cunha Salles vendeu a atração para Pascoal Segreto (SOUZA, 2016).

PALCOS, TELAS E ATMOSFERAS SONORAS

Os fragmentos que Paulo Emílio reúne sobre as distrações que ritmavam a vida cultural do Rio de Janeiro, colhidas no livro de Cruls, apontam para a grande expressividade dessas atrações e seus ecos na imprensa. No caso de São Paulo, os fragmentos que Paulo Emílio reúne para descrever as atrações da cidade toma o teatro como divertimento de bastante interesse do público paulistano. Até 1872, o Rio de Janeiro estava muito à frente de São Paulo, mas daí em diante “começa o enriquecimento de São Paulo em matéria teatral” (GOMES, 1966, 0495), com a fundação de casas de espetáculos como o Teatro Minerva, Provisório Paulistano. Em 1881, foi inaugurado o Ginásio Paulistano e alguns anos depois, o Variedades Paulistanas. O Teatro São José era o mais importante e antigo da cidade, mas encerrou suas atividades em decorrência de um incêndio, restando o Politeama (GOMES, 1966,

0494), sobre o qual recaiu a “responsabilidade de manter a tradição teatral da cidade”. O velho barracão circular de zinco, construído outrora para abrigar o circo de Frank Brown, gozava da fama de possuir a melhor acústica da cidade: “contava com trinta e sete camarotes, doze frisas, 200 varandas, galeria e plateia para quinhentas e setenta e quatro cadeiras”. Havia ainda outro barracão de zinco, o Eldorado, mas à época, apenas o Teatro Santana “o único verdadeiramente bom”, todos eles perdendo seu status com a construção do Teatro Municipal (1911) (BRUNO, 1954, p. 1293-1295).

A propósito dos espetáculos encenados nesses espaços, Paulo Emílio afirma que “o surto” inicial “não teve duração” (GOMES, 1966, 0494), referindo-se à encenação de peças locais como o drama *Calúnia*, de Carlos Ferreira e Felizardo Júnior, a comédia *A Costureira*, de Francisco Emílio Opperman, autor teatral de projeção puramente local (BRUNO, 1954, p. 1296), até que “o velho dramalhão tomou conta de novo dos palcos paulistanos” (GOMES, 1966, 0494). Ao final do século, “eram bastante apreciados espetáculos dramáticos e trágicos, com lances emocionantes”, característica de peças como *O Conde de Monte Cristo*, *As duas órfãs*, *Os sete infantes de Lara*, *O Naufrágio do Vapor Porto* e “outros lacrimogênicos dramalhões à moda antiga”. Havia, contudo, a presença de companhias famosas do Rio de Janeiro, como a de Dias Braga, Adolfo Faria e a de Guilherme da Silveira, além de estrangeiras como a Dramática, do Real Teatro D. Maria II, de Lisboa. Segundo Bruno, a presença das companhias internacionais em São Paulo contribuiu “para a elevação do nível dos espetáculos e do gosto do público”, cada vez mais exigente e requintado (BRUNO, 1954, p. 1296-1300). Nota-se como a elevação artística do teatro é explicada a partir da exigência do público que os consumia. No caso do cinema, a interpretação de Paulo Emílio é semelhante, quando compreende que a preservação audiovisual e sua difusão visava formar artisticamente o público, leigo e especializado, para com isso elevar a qualidade do cinema nacional e ao mesmo tempo, sobreviver materialmente em seu próprio mercado pela capacidade de se comunicar com um público mais universal.

No caso do teatro, a atração que suas peças famosas exerciam é exemplificada no caso dos residentes das cidades de Campinas e Jundiá que afluíam à capital para assistir aos espetáculos do Teatro S. José. “As representações incluíam dramalhões, comédias, operetas, mágicas, revistas”, cujas companhias eram compostas majoritariamente de atores estrangeiros e atrizes francesas, “muitas remanescentes do célebre Alcazar no Rio antes de 1880”: seus “dramalhões, comédias, mágicas,

representações *féeriques*” eram regidas pelo maquinista, quem fazia tudo, ativando “maquinismos” que visavam “agradar ao público por meio de vistas e aparições deslumbrantes” (BRUNO, 1954, p. 1296-1299).

A partir do livro de Bruno, nota-se como a discussão proposta por Paulo Emílio situa-se entre o último quarto do séc. XIX e das primeiras duas décadas do XX, quando o circo manteve o seu “prestígio como diversão popular”, apresentando “números de sensação como o do ‘professor mágico’ inglês Saviour Boonex”. No âmbito das distrações, havia ainda algumas sociedades cujo propósito era fomentar espetáculos e encontros dançantes, como o Cassino Paulistano e o Clube Democrático, já ativos em 1875. A Terpsicóre Paulistana e a Sociedade Recreio da Consolação foram bastante atuantes a partir de 1885, e dez anos depois, foi a vez da Sociedade Belas Noites e a Sociedade Dançante Flor da Aurora. Nas ruas, os transeuntes poderiam ouvir tocadores de realejo e de harpa (BRUNO, 1954, p. 1229-1230), compondo com as harpas e realejos de outrora a atmosfera sonora da cidade.

Na esfera dos espetáculos públicos e privados, um divertimento doméstico bastante popular foi o fonógrafo, quando em 1891 a “Casa Levy anunciava caixas de música que executavam milhares de peças em uma só caixa”. No ano seguinte, o jornalista Afonso Schmidt nos conta “que os formalistas, um certo dia daquele ano, foram convidados pelo dono de uma casa de músicas da rua São Bento – O senhor Figner – para verem funcionar o estranho aparelho”. Se tratava de uma “caixa modesta, de madeira, coberta de vidro, a máquina falante de Edson. Os cilindros chamavam-se fonogramas”. Pouco tempo depois, as lojas que comercializavam o artigo colocavam o aparelho para funcionar ininterruptamente para atrair a clientela transeunte (BRUNO, 1954, 1237).

Já a chegada das lanternas mágicas na cidade é narrada por Paulo Emílio a partir do depoimento colhido de Alexandre Haas por Nuto Santana¹: em 1889, o engenheiro Benjamin Schalch retornou de uma viagem à Europa trazendo na bagagem uma “Lanterna Mágica com 250 discos, entre os quais vários de movimento como o do ‘bigodinho dorminhoco, engolidor de camundongos’. Para essa máquina, segundo o mesmo informante, o próprio Schalch tinha de fabricar um gás especial”, tornado possível as exibições na casa de sua sogra, que vivia na então Rua do Príncipe (Quintino

¹ Autor do livro **São Paulo histórico**: aspectos, lendas e costumes. São Paulo: Departamento de Cultura, 1937-1944. 6 v.

Bocaiuva), feitas apenas “em família, para conhecidos e vizinhos” (GOMES, 1966, 0494).

Em meio aos divertimentos que tomavam São Paulo, Paulo Emílio transcreve em seu manuscrito uma passagem do livro de Bruno, a partir da qual enfatiza que o cinematógrafo se consolidou rapidamente como entretenimento popular: os primeiros cinemas se estabeleceram no Arouche e no Centro. “Na ladeira de São João funcionaram o Bijou e o Mignon, e no Arouche o High Life. Eram barracões de zinco [...] perigosíssimos para os inespertos ‘arcos voltaicos’ incipientes dos aparelhos a mão”. Àquela época, havia ainda o Smart, “que foi o continuador dos brios da iniciativa cinematográfica paulistana” (GOMES, 1966, 0494).

Em 1912, o Centro de São Paulo já possuía três cinemas: o “Bijou Théâtre (Rua São João), Radium (Rua de São Bento); Iris Théâtre (Rua de 15 de novembro)”, e nos bairros havia o “High Life e Smart (Vila Buarque); Rio Branco e Brasil (Santa Efigênia); Edson e Éden (Luz); Pavilhão dos Campos Elísios; Iris, Popular e Piratininga (Brás); Avenida (Liberdade)”, e havia ainda a “existência de serões cinematográficos de graça propiciados por algumas confeitarias de luxo aos seus fregueses”. Não tardou para que outros cinemas fossem abertos no centro da cidade, como o “Central (Av. São João); Pathé (Praça João Mendes); Royal (Rua das Palmeiras; Brasil, etc. Depois o Triângulo (Rua 15)”, figurando assim como divertimento bastante popular entre os paulistanos. Em seu livro, Bruno comenta as impressões do viajante francês Paul Walle sobre a cidade, para quem, apesar da beleza de suas avenidas, monumentos e jardins, era “triste”, “sem distrações”. Com o fechamento do comércio às 18 hs, “uma pesada solidão se abate sobre as ruas centrais, que o silêncio se torna profundo e a cidade parece abandonada”. Bruno afirma que essas impressões talvez fossem verdadeiras, se restritas aos bairros residenciais, pois as ruas centrais continuavam animadas até horas bem mais avançadas. “As salas de cinema bastante numerosas, regurgitam de público” (GOMES, 1966, 0494). Nesse mesmo período, no Rio de Janeiro, os filmes cantantes de Eduardo das Neves *Valsa da Moda* (1909) e da “extraordinária fita nacional” *O Pronto* (1909), (ARAÚJO, 1976, 12) motivaram a atenção de Paulo Emílio ao comentário de Cruls sobre o relevo da música brasileira e seus cantores: nessa época, a “Europa curvou-se ante o Brasil de Eduardo das Neves, no Spinelli, e do *Bolim-Bolacho* de Geraldo Magalhães, nas *Folies Brésiliennes*” (CRULS, 1949, 583).

CORRIDAS, TOURADAS, PROEZAS AÉREAS E ESPORTES AQUÁTICOS

Impresso nas crônicas de jornais, as atrações que embalavam a vida cultural do Rio de Janeiro contavam ainda com os esportes, populares e aristocráticos, como as corridas e desfiles de cavalos, cinematografados largamente no início do século XX no Rio de Janeiro, em São Paulo, Pelotas-RS, etc.: *Concurso Hípico e Festas no Rio de Janeiro em homenagem ao Doutor Saenz Peña* (1911), *Prado Pelotense – Corridas* (1913) e *O Grande Prêmio Jockey Club* (1915). Diante da vitalidade do tema nos filmes documentais, Paulo Emílio encadeia em seu manuscrito anotações sobre as corridas de cavalo que ambientavam o Rio de Janeiro a partir da fundação do Jockey Club, em 1868 (GOMES, 1966, 0495). Em São Paulo, a realização de corridas de cavalo se intensificou apenas em 1876, com a fundação do Jockey Club, quando “corridas regulares passaram a ser feitas no hipódromo da Mooca”, capaz de comportar 1200 pessoas em suas arquibancadas, ali reunidas para assistir as quatro corridas que eram realizadas nos meses de maio, junho, agosto e setembro. Vinte anos depois, em 1895, já funcionavam o Derby Club, localizado na “extremidade do Brás” e o Jockey Club, “com um campo de corridas perto da Penha” (BRUNO, 1954, 1230-1233).

Além do desenvolvimento do Turfe, outro divertimento expressivo era “os espetáculos de touradas”, que “aparentemente se fixaram mais em São Paulo” do que no Rio de Janeiro. Tal impressão é cunhada a partir do livro de Bruno, quando salienta que entre 1901 e 1902, a população paulistana “sustentou simultaneamente” com sua presença “duas praças de touros edificadas de madeira serrada: uma na praça da República (o velho largo dos Curros) e a outra num terreno que dava para a Brigadeiro Luiz Antônio”. Nesses espetáculos, eram usadas “bandarilhas, mas sem a morte de animais” (BRUNO, 1954, 1233), assim como “as touradas de Adelino Raposo” (GOMES, 1966, 0493) no Rio de Janeiro, representadas no documentário *As Grandes Touradas do Centenário* (1923) da Independência do Brasil, no qual poderíamos vê-lo entrar no Coliseu em seu bravo corcel aplaudido e saudado pelo público. As anotações do livro de Cruls narram ainda a expressividade que alcançou no Rio de Janeiro as “acrobacias equestres de Anquises Peri, no S. Pedro” e as pantomimas aquáticas apresentadas no teatro Lírico (GOMES, 1966, 0495).

No início do século XX, proezas aéreas não foram menos marcantes que touradas e acrobacias equestres, como a chegada de Santos Dumont e as ascensões do

Ferramenta (GOMES, 1966, 0495). No Rio de Janeiro, as proezas aeronáuticas foram tema dos filmes *O Balão do Capitão Lippi* (1909), de Paschoal Segreto, *O Balão Militar Pilot* (1910), filmado por Paulino Botelho, assim como ascensões malsucedidas como *Catástrofe do Balão Pax – Morte do aeronauta brasileiro Augusto Severo* (1905) e *Balão Militar nº1 no Realengo* (1908), que culminaram na morte dos aeronautas. As proezas de Santos Dumont na Europa não passaram despercebidas do público brasileiro, que deve ter visto com orgulho os filmes *Viagem Aérea do Balão Santos Dumont* (1901), *Santos Dumont em Paris* (1906), etc. Em São Paulo, foram notórias as “proezas aeronáuticas” de Alaor Queiroz, quando em 1906 elevou ao céu o aerostato Cruzeiro do Sul no Velódromo. “Um ano antes, um aeronauta do trapézio, Scilimbani”, fez uma demonstração: “O balão subiu a mais de mil metros – contando Afonso Schmidt – caindo mais tarde em Itaquera, para onde fora empurrado pelo vento” (BRUNO, 1954, p. 1237). Além das proezas aeronáuticas, o automobilismo foi bastante expressivo a partir de 1908, quando foi fundado em São Paulo o Automóvel Clube (1908) e se realizou a primeira corrida de automóveis no Brasil, realizada no circuito de Itapecerica, também registrada no filme *O Circuito de Itapecerica* (1908), de Antônio Leal (GOMES, 1966, 0493).

Ao lado das corridas, touradas e proezas aeronáuticas, o Rio de Janeiro vivenciava no início do século os triunfos náuticos de Abraão Saliture. Já em São Paulo, os esportes náuticos começaram a se desenvolver a partir de 1870, não por acaso, ao mesmo tempo que uma parte da várzea do Tamanduateí “reconquistou sua posição de local de recreio, com a construção da chamada Ilha dos Amores, com banhos e outros passatempos” (BRUNO, 1954, 1226). Entre 1880 e 1889, a natação nos rios Tamanduateí e Tietê foram proibidas e coibidas pelas forças policiais, “talvez pelos espetáculos de nudismo ou pelo perigo que ofereciam essas atividades semi-esportivas”. Apesar da resistência dos habitantes da cidade em preservar a recreação, pouco a pouco os banhos de rio foram cedendo, aparecendo em seu lugar clubes de regatas, como o Clube Espéria (1899), o Clube de Regatas de São Paulo (1905) e posteriormente, o Clube de Regatas Tietê (1907) (BRUNO, 1954, 1246) – temas do filme documental *A Festa Esportiva do Club de Regatas São Paulo e Tietê* (1912), de Antônio Campos. Competições de natação também passaram a participar da vida da cidade, como a competição Travessia de São Paulo a Nado, que aconteceu anualmente a partir de 1924 e se estendeu por duas décadas, sendo tema de filmes homônimos dos anos 1930. No

caso do Rio de Janeiro, a história das regatas é narrada por Paulo Emílio a partir de 1849, quando passaram a ser disputadas na Praia de Botafogo. Nessas competições, “mediam forças alguns comerciários ingleses, oficiais marítimos e funcionários públicos”, até que o “máximo esplendor” do esporte foi alcançado com a construção do Pavilhão de Regatas pelo prefeito Pereira Passos (CRULS, 1949, 572-573), como parte das grandes reformas que empreendeu na cidade no início do século XX. Em ambas as capitais, a expressividade das regatas resultou nos documentais *Regatas em Botafogo* (1901), de Paschoal Segreto, *As últimas regatas* (1908), de Antônio Leal, *Os esportes de domingo* (1911), etc.

CICLISMO, FUTEBOL E OUTROS ESPORTES

Além das regatas, uma atividade bastante popular em São Paulo foi o ciclismo, quando ao final do século XIX, surgiu como esporte (GOMES, 1966, 0495). As primeiras bicicletas chegaram ao país em 1854, mas até 1893, “as poucas bicicletas existentes na cidade eram privilégio de mocinhos ricos”, quando a partir de 1894 elas começaram “a ser importadas comercialmente. Logo depois, ‘damas de respeito’ e ‘cavalheiros austeros aderiram ao esporte do pedal”, como o conselheiro Antônio Prado, que mandou nivelar suas terras na Consolação para a construção do Velódromo e de sua “elegante” arquibancada, que contava com 70 metros de comprimento e possuía uma capacidade de 800 espectadores sentados. A raia do velódromo possuía 380 metros e dividia espaço com quadras de tênis e “tanques de banho”. Em 1895, o Clube Olímpico Paulista figurava entre as sociedades recreativas da cidade e abrigava corridas a pé e de bicicletas. O esporte foi tão popular que, em 1896, um semanário intitulado *A Bicicleta* trazia artigos e notícias sobre o “movimento do ciclismo em São Paulo e em todo o país” (BRUNO, 1954, p. 1245).

Diante da expressividade do esporte, o ciclismo apareceu no documental *Circolo Operario Italiano em São Paulo* (1898), no qual foi registrada uma corrida realizada no Velódromo da Consolação em homenagem aos 25 membros do Circolo Operario do Rio de Janeiro que visitavam a cidade, entre eles Orestes Cibuto, Afonso e Pascoal Segreto, responsáveis pelas filmagens (ARAÚJO, 1981, 40-41). Nesse mesmo período (1898), foi introduzido em São Paulo a Bola ao Cesto pelo professor do

Mackenzie Augusto Shaw, que havia buscado a bola nos EUA e com a qual os alunos jogavam nos intervalos das aulas (GOMES, 0495).

Além desses esportes e recreações, o críquete e o futebol surgiram em São Paulo no último quarto do século. Em 1875, havia nas várzeas situadas perto da Estação da Luz a realização de partidas de críquete disputadas entre os ingleses que residiam na cidade, empregados em bancos ou na São Paulo Railway. “Os paulistanos não mostraram inclinação por esse esporte, só se notando certo entusiasmo em torno dele quando uma equipe argentina” esteve na cidade em 1892. Já o futebol, esporte também praticado por ingleses, teve origem por volta de 1888 nas “proximidades das ruas do Gasômetro e Santa Rosa” (BRUNO, 1954, 1242). Seis anos depois, em 1894, “Charles Miller, agente da Mala Real Inglesa, trouxe da Europa duas bolas e organizou o São Paulo Athletic Club que se bateu com outro time da companhia inglesa”. Três anos mais tarde, “funcionários da Cia de Gás, quase todos ingleses, formaram um time” e se “exercitavam na Várzea do Carmo”. Rapidamente o esporte se tornou popular, novos times foram formados, como o Wanders e o Britânia, mas apenas em 1898 formaram-se os primeiros times só de brasileiros, como o dos estudantes do Mackenzie e depois o Esporte Clube Internacional (GOMES, 1966, 0494): “Nisso o Rio de Janeiro foi mais tardio” (GOMES, 1966, 0495), como afirma Paulo Emílio a partir do livro *Aparência do Rio de Janeiro*, de Gastão Cruls, destacando que até o início do século XX, os esportes náuticos, natação e remo eram os preferidos dos jovens, enquanto que do futebol “quase não se falava”. Em 1905 existiam na cidade apenas “associações incipientes, como o Football and Athletic Club (CRULS, 1949, 572).

A propósito da expressividade que o futebol alcançou no cinema, podemos citar os documentais *Entrega das Taças aos Campeões Paulistas de Futebol* (1907) e *Match de Futebol entre Ingleses e Fluminense* (1908), o documentário *Garrincha, Alegria do Povo* (1962), de Joaquim Pedro de Andrade e as ficções *Campeão de Futebol* (1931), de Genésio Arruda e *O Craque* (1953), de José Carlos Burle. Em *Imagens da Nação: política e prosperidade nos cinejornais Notícias da Semana e Atualidades Atlântida* (2015), o historiador Rodrigo Archangelo demonstra a grande expressividade do futebol na análise que realiza do cinejornal *Notícias da Semana*, em 1958: dos 214 registros de atividades esportivas do cinejornal, 108 eram sobre futebol, seguido da natação (45), tênis (36), basquete (25), iatismo (25), vôlei (13) e boxe (10) (ARCHANGELO, 2015, p. 118).

No Rio de Janeiro, o ciclismo, o tiro ao alvo, competições como torneios de xadrez e locais como o Frontão Boliche Coliseu Lavradio e os rinques de patinação também eram bastante frequentados pelo público, à época em que foi realizada a operação das xifópagas, Rosalina e Maria (CRULS, 1949, 583), episódio que despertou grande curiosidade na cidade, virando um filme de trezentos metros detalhando a operação de separação das irmãs pelo célebre dr. Chapot-Prévost (GOMES, 1966; 2016, p. 170).

A CIDADE E SEUS HABITANTES: JARDINS, PIQUENIQUES E CAPOEIRAS

Ao lado dos acontecimentos esportivos e dos temas populares, a vida social do Rio de Janeiro foi filmada ocasionalmente por cinegrafistas sem assunto: “pegando pessoas na rua, nas praças, engraxando o sapato ou lendo o jornal, olhando o mar da amurada do Passeio Público ou conversando nos cafés” (GOMES, 1974; 2016, p. 171). O período foi marcado pelas homenagens ao Secretário de Estado Elihu Root, dos EUA, frequentemente acompanhadas de excursões a Petrópolis e *garden-party's* no Jardim Botânico, temas dispostos na intersecção dos temas Ritual do Poder, Berço Esplêndido e Ritual Popular que afluem do documental *O desembarque de Mr. Root* (1906), de Pascoal Segreto. Em São Paulo, Paulo Emílio analisa o “aumento dos locais de passeio e divertimento, dos clubes recreativos e das competições esportivas” a partir da formação dos passeios públicos como o da Luz, os Taludes do Carmo, o Jardim Municipal, a Chácara da Floresta e o *Tivoli Garden*, localizado no Marco da Meia Légua. Ainda na penúltima década do século, as quermesses e piqueniques entraram nos hábitos paulistanos”, e com a chegada em 1877 da linha de ferro São Paulo-Rio, eles passaram a ser realizados em Mogi das Cruzes, Jacareí, Guararema, etc. A partir do livro de Bruno, Paulo Emílio afirma que até 1895 aproximadamente, “lugares até então ermos, se tornaram conhecidos e frequentados”, como o Parque Villon, localizado na Avenida Paulista, com seus rústicos “caramanchões” (GOMES, 1966, 0494).

Já no início do século XX, o Jardim do Museu do Ipiranga se tornou o local de recreação mais frequentado da cidade, como descreveu Gina Lombroso Ferrero, citada no livro de Bruno e destacada nas anotações de Paulo Emílio: “Toda São Paulo o frequenta nos domingos, em caleches, em bondes, a pé, invadindo os cafés, os jogos, os teatrinhos, o carrossel” (BRUNO, 1954, p. 1229). No mesmo período, Archibald Forrest

observou que o “passeio predileto do povo paulistano nos domingos e feriados era uma corrida de bonde do lago da Sé ao jardim e ao Museu do Ipiranga” (Idem, p.1246), meio de transporte icônico do período e parte fundamental da fisionomia rítmica das cidades: “gênero documental bastante diverso [...] que teve muita voga e que talvez seja o mais significativo” (GOMES, 1974;1966, p. 171), testemunho da vida das cidades que podemos contemplar em filmes como *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* (1929).

No Rio de Janeiro, o público encontrava entretenimento acompanhando “os grandes incêndios quase semanais”, ocorrendo “para ver o trabalho dos ‘heróis do fogo’, por vezes registrados em filmes como *Incêndio na Praça do Mercado* (1898), de Afonso Segreto. As primeiras ambulâncias da Assistência não eram menos atrativas aos curiosos, sendo chamadas para tudo, até para resolver bate-bocas em família” (CRULS, 1949, p.583), tema cômico ou trágico explorado pelo cinema brasileiro e estrangeiro.

A capoeira, situada entre arte marcial, esporte e cultura popular, foi um dos temas correntes desses cinematografistas, registrada nos documentais *Dança de Capoeiras* (1905) e *Os Capadócios da Rua Nova* (1908), de Antônio Leal. Esse “assunto genuinamente carioca” recolheu imagens de “seresteiros, malandros, capoeiras e valentões nas imediações da rua Visconde de Itaúna e outras” (ARAÚJO, 1976, p. 250). Segundo Paulo Emílio em *A expressão social ...* (1974), a captura dessas imagens por cinegrafistas sem assunto despertava “nos malandros, capoeiras valentões ou pacíficos seresteiros” vivas reações, pois acreditavam que esses registros eram “um trabalho policial de identificação” (GOMES, 2016, p.171).

Para captar a expressividade social da capoeira, Paulo Emílio recorre ao memorial de Moraes Filho, para quem a “capoeiragem” é uma “luta nacional” própria das classes populares, “herança da mestiçagem no conflito das raças”, segundo ele, raiz da perseguição ao esporte (FILHO, 2002, 325). Paulo Emílio transcreve a opinião de Moraes Filho proferida em 1888 sobre a perseguição aos “capoeiras”, publicado dois anos antes de sua proibição, articulada como um mecanismo legal de controle dos recém-libertos que habitavam a Capital Federal: “Como a febre amarela, que não sabemos porque espanta a tanta gente e quer-se a todo o transe debelar, a capoeiragem, que é uma luta nacional, degenerando em assassinatos, tem merecido perseguição sem descanso, guerra sem condições” (GOMES, 1966, 0494). No século XIX, a postura oficial diante dessa luta nacional em aula possivelmente serviu para explicar o motivo

pelo qual seus praticantes demonstravam aversão às câmeras nessas filmagens, pelo perigo que, de fato, representavam.

Na seleção de citações e passagens do livro de Moraes Filho que Paulo Emílio encadeia em seu manuscrito, a perseguição aos “capoeiras” introduz um retrato sociocultural da luta e de seus praticantes, organizados em “maltas” que possuíam entre 20 e 100 pessoas. Não raramente, seus membros prostram-se “à frente dos batalhões, dos préstitos carnavalescos, nos dias de festas nacionais, etc., fazem desordem, esbordoam, ferem”. Reunidos em “praças, ruas e corredores”, as diferentes maltas correspondem aos bairros da cidade (GOMES, 1966, 0494), “como a de Santa Luzia, chamada lusitanos; a do Castelo, de Santo Inácio; a de S. Jorge, da lança; dos ossos, a do Senhor Bom Jesus do Calvário; a flor da uva, a de Santa Rita, etc.” (FILHO, 2002, p. 325).

No livro de Moraes Filho, as vestes, o andar, a postura do “capoeira” diante do mundo é descrita com minúcia sociológica. Os lutadores de fama são descritos pelo memorialista acompanhados de seus respectivos ofícios com o propósito de separar seus praticantes das classes média e alta. Segundo ele, a vulgarização do esporte entre o “povo baixo” havia afogado essa luta nacional em “desordens, em correrias reprovadas, em homicídios horrorosos” (FILHO, 2002, p. 331). Seguindo o autor, Paulo Emílio apresenta em aula as lamentações do memorialista: “de 1870 em diante desaparecem a capoeiragem clássica com disciplina, pela confiança própria, pelo conhecimento da arte, pela lealdade antiga” (GOMES, 1966, 0494), restando apenas a vulgaridade de sua violência.

Os comentários de Moraes Filho inserem-se na lógica de seu livro, ao observar a decadência geral das festas e tradições populares no Brasil acompanhando a decadência do Segundo Império, suplantado pela Proclamação da República (1889) um ano após a publicação de seu livro. Mas no caso da capoeira, é mais difícil aderir à lógica sustentada pelo autor, que vê um apogeu harmonioso e sua decadência. No caso de Paulo Emílio, a importância conferida à luta deriva da recorrência do tema em ficções da maior importância, como *O Pagador de Promessas* (1960), de Anselmo Duarte e *Barravento* (1961), de Glauber Rocha, e de cinejornais como o *Jornal n.62XII*(1962) do Canal 100, quando a capoeira aparece representada no carnaval das Escolas de Samba.

DESFECHO

Após a remontagem e o cotejo entre os textos, manuscritos e referências de Paulo Emílio às produções cinematográficas brasileiras, constatamos como o estudo dos rituais populares no eixo Rio-São Paulo foi um dos fundamentos centrais de sua interpretação histórica do cinema brasileiro a partir da fisionomia de seu público e de seus temas mais expressivos. Nesse sentido, a investigação histórica de Paulo Emílio visa contribuir com o futuro do cinema brasileiro elucidando sua tradição e a fisionomia de seu público, cujos anseios ele necessariamente deveria atender para se afirmar em seu próprio mercado.

A investigação dessa fisionomia material, psicológica e sociocultural empreendida em maior profundidade e largueza temporal no curso *Os filmes na cidade* (1966) que o historiador aprimorará reflexões basilares dos trabalhos de história do cinema publicados em na fase final de sua vida. Trata-se de um estudo histórico da gênese dessa expressividade social, como notamos na atenção conferida pelo historiador ao carnaval em seus aspectos mundanos e políticos e nos quais assenta-se sua interpretação da chanchada como fenômeno social mais robusto de nossa cultura. Nesses estudos sobre o carnaval, Paulo Emílio reivindica no encadeamento de suas anotações um sentido político, vivo em suas origens, presente na natureza das paródias, intrínseco das chanchadas e revitalizado com todo o vigor pela *Paraíso do Tuiuti* no carnaval carioca de 2019, além é claro, das histórias que tem o carnaval como pano de fundo, suas marchinhas e fantasias, tomadas como componentes estéticos não menos atrativos que o humor de suas histórias ou o drama e o suspense de filmes como *O mistério do dominó preto* (1930), de Cléo de Verberena.

Em igual medida, a interpretação histórica dos esportes e recreações sugere diretamente a atratividade desses temas, como poderíamos constatar no exame dos registros socioculturais de acontecimentos excepcionais e corriqueiros em suas dinâmicas que lhe eram próprias. No estudo dos rituais populares, como o carnaval, os esportes, as recreações, nota-se como a relações entre o ambiente e o imaginário social são princípios fundamentais para a elucidação da persistência de aspectos que acusam para uma fisionomia cultural e local representada nas telas de cinema, mas que também se manifestaram em outros suportes, como no rádio e na televisão, particularmente nos programas de auditório, seriados, etc.

Da multiplicidade dos temas de maior expressividade, devemos destacar o carnaval para as chanchadas e o futebol para a televisão como indicadores de uma vontade interpretativa que transcende aos propósitos meramente elucidativos. Há, como anseio orientador, pensar na incorporação desses rituais populares e fisionomias alegóricas dentro de uma proposta de formação nacional popular, que a partir do golpe de 1964, serão apreendidas pelo discurso oficial dentro de uma perspectiva ao mesmo tempo moderna e reacionária. Evitando pensar essas manifestações culturais apenas nessa chave discursiva, Paulo Emílio elabora uma história cultural que investiga na gênese uma expressividade social original, nem isenta de política e nem restrita aos mecanismos de dominação ao qual foram submetidas por regimes não democráticos, mas como manifestações culturais específicas de nossa cultura, dos nossos temas e paisagens dentro de uma perspectiva de democratização da cultura – legado que hoje se encontra em risco com a inanição da Cinemateca Brasileira e o abandono de suas coleções fílmicas e não fílmicas pelo Governo Federal, pondo em risco nosso passado, nosso presente e consequentemente, nosso futuro.



www.revistafenix.pro.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES DOCUMENTAIS

Manuscritos:

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Folha Esparsa Eneida**. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: S/n°.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **O cinema brasileiro na década de trinta (1973)**. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes, PE/PI: 0296.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Anexo B**. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/PI 0490.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Aula de 16 de maio**. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/PI 0493.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Ernani Silva Bruno**. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/PI 0494.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Gastão Cruls**. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/PI 0495.

Publicações:

GOMES, Paulo Emílio Sales. A expressão social do filme documentário no cinema mudo brasileiro (1974). *In:* GOMES, Paulo Emílio Sales; CALIL, Carlos Augusto (Org.). **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento (1973). *In:* **Uma Situação Colonial?** Carlos Augusto Calil (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Funções da Cinemateca. *In:* **Crítica de Cinema no Suplemento Literário** vol. 1. Rio de Janeiro: Paz & Terra/Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Panorama do Cinema Brasileiro (1966). *In:* GOMES, Paulo Emílio Sales; CALIL, Carlos Augusto (Org.). **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Pequeno Cinema Antigo (1969). *In:* **Uma Situação Colonial?** Carlos Augusto Calil (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BIBLIOGRAFIA

Consultadas por Paulo Emílio:

ARAÚJO, Vicente de Paulo. **A bela época do cinema brasileiro.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

BRUNO, Ernani da Silva. **História e Tradições de Cidade de São Paulo**, vol. 01. São Paulo: José Olympio Editora, 1954.

CRULS, Gastão. **Aparência do Rio de Janeiro. Notícia histórica e descritiva da cidade**, 02 vol. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1949.

FILHO, Mello Moraes. **Festas e Tradições Populares do Brasil.** Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002.

MORAES, Eneida. **História do Carnaval Carioca.** Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1958.

GERAL:

ADORNO, W. Theodor. **Teoria estética.** São Paulo: Martins Fontes, 1988.

ARCHANGELO, Rodrigo. **Imagens da Nação:** política e prosperidade nos cinejornais Notícias da Semana e Atualidades Atlântida. 2015. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

AUTRAN, Arthur. **Alex Viany, crítico e historiador.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro: metodologia e pedagogia.** São Paulo: Annablume, 1995.

CORREA JÚNIOR, Fausto Douglas. **A Cinemateca Brasileira:** das luzes aos anos de chumbo. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

MAIA, Guilherme; AZEVEDO, Euro. Quanto vale uma Chanchada? Disputas conceituais e valorativas em torno das comédias cinematográficas brasileiras (1940-50). **BRASILIANA- Journal for Brazilian Studies**. Vol. 6, n.1 (December, 2017). ISSN 2245-4373.

MENDES, Adilson Inácio. **Trajatória de Paulo Emílio**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.

MORETTIN, Eduardo; XAVIER, Ismail. La critique cinématographique au Brésil et la question du sous-développement économique: du cinéma muet aux années 1970. **1895: Revue d'Histoire du Cinéma**, Paris, n. 77, hiver 2015.

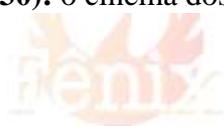
NAPOLITANO, Marcos. Rio, Zona Norte (1957) de Nelson Pereira dos Santos: a música popular como representação de um impasse cultural. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 29, p. 75 - 85, 2014.

SOUZA, Carlos Roberto de. **A Cinemateca Brasileira e a Preservação de Filmes no Brasil**. 2009. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2009.

SOUZA, José Inácio de Melo. **Imagens do Passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos Primórdios do Cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2004.

SOUZA, José Inácio de Melo. **Paulo Emílio no Paraíso**. São Paulo: Editora Record, 2002.

SOUZA, José Inácio de Melo. **Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1894-1930): o cinema dos engenheiros**. São Paulo: Editora Senac, 2016.



www.revistafenix.pro.br

RECEBIDO EM: 31/08/2020

PARECER DADO EM: 22/10/2020