

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FAAC – FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPTO. COMUNICAÇÃO SOCIAL

Caipiras nas Telas:

A construção da identidade cultural campineira através dos jornais
gazeta de campinas e diário do povo relatando o cinema local na
década de 1920

Gustavo Padovani

Bauru
2009

Caipiras nas telas:

A construção da identidade cultural campineira através dos jornais
Gazeta de Campinas e *Diário do Povo* relatando o cinema local na
década de 1920

Projeto Monográfico de Final de
Curso/Graduação apresentado ao Depto
Comunicação Social da Faculdade de
Arquitetura, Artes e Comunicação, para
obtenção do título de bacharel em
Comunicação Social – Habilitação em
Jornalismo, conforme resolução 02/84 do
Conselho Federal de Educação

Bauru
2009

**CAIPIRAS NAS TELAS: A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL
CAMPINEIRA ATRAVÉS DOS JORNAIS *GAZETA DE CAMPINAS* E *DIÁRIO
DO POVO* RELATANDO O CINEMA LOCAL NA DÉCADA DE 1920**

Aluno

Gustavo Padovani RA:631302

Orientação

Prof. Dr. Claudio Bertolli Filho

Professor Doutor do Departamento de Ciências Humanas da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

Banca examinadora

Prof. Dr. Mauro de Souza Ventura

Professor Doutor do Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

Prof. Dr. Célio José Losnak

Professor Doutor do Departamento de Ciências Humanas da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

**“ Á Robson, Márcia, Giovanni e Oliver pelo amor incondicional
Á memória de Waldermar Padovani pela companhia incrível e pelos
assuntos que agora fazem sentido
Á Adelina e Antônia:
duas mulheres cujo carinho e apoio concedidos tem um valor incalculável”**

Agradecimentos

**Agradeço aos 7 irmãos que eu ganhei nesses últimos 4 anos.
Amo MUITO vocês:
Oasis, Venta, Pimp, Quiz, Fredo, Stevy e Teram.**

**Á minha mãe pela amor absoluto e inspiração
Á meu pai pela conselhos e cuidados
Á meu irmão pela existência extraordinária**

Á Gisela , Carlinha e Pâm pelo risadas, carinhos e companhias.

**Á meu querido orientador Cláudio Bertolli Filho
Pela orientação intelectual e pelas conversas adoráveis
que amenizavam a calor de Bauru.**

Sumário

1.	Resumo	Pág.5
2.	Introdução	Pág.6
3.	Cultura e Identidade	Pág.10
3.1	Definições sobre cultura	pág.10
3.2	Conceitos sobre identidade: a imprensa como imputadora de identidade	pág.12
4.	Matrizes	Pág.16
4.1	Formação do povo brasileiro	pg.16
4.2	A matriz caipira e o estado de São Paulo	pg.17
5.	Campinas	Pág.21
5.1	A cidade: um organismo em busca de identidade	pg.21
5.2	Os primórdios: a cultura da cana-de-açúcar	pg.26
5.3	Café – Ascensão de uma província	pg.28
5.4	Febre Amarela: tragédia local ou criação de um mito?	pg.36

6. Modernidade: O ser, as cidades e as artes Pág.47

- 6.1** O ser moderno e Campinas no século XX **pg.47**
- 6.2** Arte Moderna e Modernismo no Brasil **pg.53**
- 6.3** Cinema: emblema da modernidade? **pg.57**

7. Cinemas Pág.60

- 7.1** O cinema no Brasil **pg.60**
- 7.2** Ciclos Regionais **pg.67**
- 7.3** Ciclo Regional Campineiro **pg.72**
 - 7.3.1.** *João da Matta* **pg.72**
 - 7.3.2.** *Soffrer para Gozar* **pg.77**
 - 7.3.3.** *Alma Gentil* **pg.80**
 - 7.3.4.** *A Carne* **pg.82**
 - 7.3.5.** *Mocidade Louca* **pg.89**
- 7.4** As problemáticas cinematográficas brasileiras e o meio impresso **pg.97**

8. Imprensa Pág.104

- 8.1** História da Imprensa no Brasil:
Práticas e Ideologias **pg.104**
- 8.2** A política e a imprensa paulista na década de 1920 **pg.108**

- 8.3 “*Aurora Campineira*”
imprensa em Campinas no século XIX **pg.112**
- 8.4 Imprensa Campineira no século XX **pg.116**
- 8.5 Diário do Povo e o nascimento da imprensa moderna **pg.119**
- 8.6 Gazeta de Campinas
um fim romântico para uma imprensa romântica **pg.120**

9. Jornalismo Pág.122

- 9.1 Teorias do Jornalismo **pg.122**
- 9.2 Jornalismo e notícias **pg. 123**
- 9.3 Gêneros jornalísticos em questão **pg. 125**
- 9.4 Jornalismo Cultural:
Um *flanêur* pela história **pg.129**
- 9.5 Jornalismo Cultural no Brasil **pg.133**
- 9.6 Revistas de Cinema e periódicos:
Crítica ou Crônica cinematográfica? **pg.135**

10. Análise de Conteúdo Pág.137

- 10.1 *Propostas para um método* **pg.137**
- 10.2 *João da Matta (1923)*
 - 10.2.1 Gazeta de Campinas **pg.142**
 - 10.2.2 Diário do Povo **pg.144**
- 10.3 *Soffrer para Gozar (1923)*
 - 10.3.1 Gazeta de Campinas **pg.146**
 - 10.3.2 Diário do Povo **pg.152**

1. Resumo

O presente trabalho de conclusão de curso Jornalismo da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP) baseia-se na análise de conteúdo das notícias, notas e críticas publicadas nos periódicos *Gazeta de Campinas* e *Diário do Povo* sobre as atividades e exhibições dos cinco filmes realizados na cidade de Campinas na década de 1920 – *João da Matta* (1923), *Soffrer Para Gozar* (1923), *Alma Gentil* (1924), *A Carne* (1925) e *Mocidade Louca* (1927) – para a verificação do processo de construção da identidade cultural local.

Para objetivar a análise do *corpus* será realizada uma contextualização histórica da cidade de Campinas, do cinema brasileiro, da imprensa e de outros fatores que irão corroborar para uma compreensão ampla da proposta a que essa monografia se propõe.

2. Introdução

Com a emergência de São Paulo no cenário político e econômico brasileiro no último quartel do século XIX, A cidade havia sido uma das principais beneficiadas, num campo e outro (...) Chegando a caminhar lado a lado com a capital da Província durante a década que antecedeu a peste, esse orgulho se manteve inalterado na mitologia campineira e impeliu-a a tentar criar de si uma imagem que não correspondia à realidade (SOUZA, 1979, p. 5)

Antes de abordar o cinema em Campinas, o autor da dissertação de mestrado “*O Cinema em Campinas na década de 1920 ou Uma Hollywood Brasileira*”, Carlos Roberto Rodrigues de Souza, realiza a constatação acima para tentar delinear o panorama da cidade e de seus habitantes após os surtos de febre amarela que atingiram o município na última década do século XIX. Mas ao realizar suas asserções sobre o período citado, fica claro que o autor defronta-se com um município que não lhe permite traçar uma definição clara e exata de sua identidade, mas apenas possibilitando a identificação de um processo.

Compreendendo a criação de uma imagem própria sob a perspectiva de Cuche (2002), é possível constatar que trata-se de uma questão de construção identitária, pois a identidade pode ser compreendida como uma mediação entre a identificação imputada pelos outros e aquela que um próprio grupo ou indivíduo admite como própria. Logo, se o autor afirma que a identidade criada pelos habitantes de Campinas sobre eles mesmos é falsa, significa que ele também possui suas concepções acerca de uma identidade que ele julga ser “real” aos campineiros, expondo assim, o caráter dialético dessa questão.

A pesquisa de Souza realizaria a reunião de informações substanciais para a história do cinema realizado em Campinas na década de 1920 de uma maneira muito ampla, contribuindo, inclusive, para preencher uma lacuna na história do cinema nacional¹. No entanto, sua afirmação sobre a tentativa local de construir uma imagem

¹ Paulo Emilio de Salles Gomes, um dos principais estudiosos da historiografia do cinema nacional, expôs essa questão em sua coluna do *Estado de São Paulo* em 1956: “Existe na história do cinema brasileiro um “ciclo campineiro” que ainda não foi devidamente estudado e esclarecido. Talvez os livros atualmente em elaboração, como os de Adhemar Gonzaga, Pedro Lima, Peri Ribas e Alex Viany, consagrem um capítulo importante aos esforços cinematográficos realizados em Campinas, de 1923 a 1925.” (OESP. São Paulo. 15 dez, 1956. p. 6). No entanto, a pesquisa de Carlos Roberto de Souza foi realizada 1979, vinte anos depois do lançamento do único livro sobre a história do cinema nacional lançado entre os autores citados: “*Introdução ao Cinema Brasileiro*” (1959) de Alex Viany. A pesquisa de Souza contribuiu para um

que não condiz com a realidade, revela a possibilidade de explorar alguns aspectos que não estão vinculados à proposta de sua pesquisa, viabilizando assim, averiguações das questões identitárias locais intrínsecas a própria compreensão dos significados que a produção cinematográfica adquire na região. Observando algumas possibilidades levantadas com o seu trabalho, que consistia inicialmente na realização de um documentário sobre o ciclo campineiro de cinema com recursos da Comissão Estadual de Cinema, o autor deixa claro que pesquisas futuras podem trazer contribuições para a sua dissertação.

Não nos foi possível e nem era o caso, estudar em detalhe a história de Campinas e a evolução do mercado cinematográfico local – objetos de pesquisas paralelas que ainda estão para ser feitas e que certamente enriquecerão os dados que alinhávamos. (SOUZA, 1979, p. 2)

A preposição inicial nas investigações embrionárias dessa monografia consistia em examinar o cinema do ciclo de campinas de 1920, visto que existem poucas pesquisas acadêmicas² a respeito, principalmente porque o estudo do tema implica em uma prerrogativa já problemática: as cópias dos filmes perderam-se ao longo dos anos, ou por processos inadequados de conservação ou pela não localização películas³. No entanto, ao investigar as informações existentes até então, tornou-se evidente que a ausência material dos filmes e, conseqüentemente, a impossibilidade de assisti-los em sua integridade, condicionariam a verificação de suas representações no único meio de comunicação existente em Campinas naquele período: a mídia impressa.

Embora existam materiais em periódicos de outras cidades sobre alguns dos filmes realizados em Campinas, a escolha *corpus* da pesquisa nos jornais de Campinas da década de 1920 - *Diário do Povo* e *Gazeta de Campinas* -, devem-se a proximidade geográfica dos meios impressos com a produção cinematográfica (o que facilita uma incidência maior de matérias) e o objetivo de realizar a construção da identidade cultural local através da análise das críticas, notas, notícias e anúncios que se dispõem

alinhamento de dados através de jornais, revistas e entrevistas que não havia sido feito por nenhum pesquisador ou historiador até então.

² Com o tema específico de pesquisa acadêmica sobre cinema campineiro nos anos 1920, há apenas a dissertação de mestrado de Carlos Roberto de Souza.

³ Os únicos registros existentes referentes ao cinema campineiro da década de 1920 resumem-se aos fragmentos remanescentes de *João da Matta* (1923). A película foi recuperada de um incêndio ocorrido na Cinemateca Brasileira de São Paulo durante a década de 60, no qual conseguiu-se resgatar 10 minutos do rolo original. Alguns desses minutos foram utilizados no documentário *João da Matta – Um documento* (1983).

nos jornais locais⁴ sobre os cinco filmes realizados em Campinas. Como será verificado e justificado na metodologia de análise de conteúdo, todo material jornalístico existente sobre os filmes locais, serão analisados em conjunto, divididos apenas pelos filmes em questão e, conseqüentemente, separando-se a forma com que cada um dos meios impressos locais tratam o conteúdo sobre as películas.

A utilização do jornal como fonte histórica não perpassará por uma análise completa de todas as temáticas, notícias ou a estrutura dos jornais locais no período, pois o intento do trabalho concentra seus esforços apenas em analisar a cobertura da produção cultural inédita na cidade até então e, através dela, como se refletem as questões da construção da identidade cultural campineira. No entanto, para agregar consistência e complementar o sentido da pesquisa, poderá lançar-se mão de algumas matérias fora do *corpus* de análise para a contextualização histórica.

Para um entendimento amplo do meio em que se situa as notícias, será compreendida uma análise das práticas do jornalismo, suas teorias, gêneros, a sua história nacional, a história regional, o jornalismo cultural e o contexto político e ideológico dos jornais paulistas na década de 1920.

Como referencial teórico para o conceito de identidade cultural, será realizado um diálogo entre as obras “*A noção de cultura nas ciências sociais*” (1996) de Denys Cuche e “*A interpretação das culturas*” (1989) de Clifford Geertz para aproximar-se de uma concepção que norteará as análises e refletirá em outras etapas da monografia.

As análises de conteúdos serão efetivadas sob a metodologia proposta por Laurence Bardin. A contextualização histórica será verificada através da compreensão das temáticas que circundam o espaço urbano e a história de Campinas. A verificação da área e a noção do que é o Caipira, terá sua sustentação teórica baseada, principalmente, nas obras “*O Povo Brasileiro*” (1995) de Darcy Ribeiro e “*Os Parceiros do Rio Bonito*” (1975) de Antônio Cândido.

Será analisada também a história do ciclo campineiro da década de 1920 e os filmes que compõem o período: *João da Matta* (1923), *Soffrer para Gozar* (1923), *Alma Gentil* (1924), *A Carne* (1925) e *Mocidade Louca* (1926). Para contextualizar a história do cinema campineiro, também será verificada a história do cinema nacional,

⁴ Sobre a metodologia de análise verificar capítulo “10.1 Propostas para um método”. Quanto aos gêneros jornalísticos verificar capítulo “9.2 Gêneros jornalísticos em questão”

tentando dialogar com as questões referentes à produção cinematográfica nacional nas primeiras décadas do século XX.

O cinema será analisado como um representante da arte moderna, fazendo-se necessária algumas compreensões da mesma, assim como perpassar por algumas idéias ligadas á modernidade e modernização - que influenciam o período de mudança do século XIX para XX e são constantemente evidenciadas durante a década em que a produção cinematográfica eclodiu em Campinas. Também serão verificados alguns caracteres de como as noções modernas se articulam na cidade à qual o estudo se refere.

Todo esse trajeto será percorrido para que se possa estipular o levantamento de algumas questões referentes à identidade campineira, tentando localizar como ela é concebida de forma explícita ou implícita no conteúdo dos textos publicados sobre o cinema local nos dois principais meios de comunicação de Campinas.

3. Cultura e identidade

3.1. Definições sobre cultura

A investigação da identidade cultural de uma região específica pode ser viabilizada através de uma série de processos etnológicos, históricos e psicológicos. A multidisciplinaridade dessa questão justifica-se primordialmente na própria gênese da palavra “cultura”, que durante o século das Luzes, na França, ganha um valor semântico que corroborou para o seu conceito moderno. A partir desse momento histórico, a palavra passou a ter uma autonomia: abandona a necessidade obrigatória de associar-se às “culturas das artes”, “cultura das letras”, para esboçar um conceito unitário, que estava relacionado ao progresso, ao aprendizado e a “formação” do espírito.

Mesmo com esse pressuposto, a concepção de cultura ainda seria amplamente discutida em terreno franco-alemão, principalmente a partir do momento em que a palavra assume o oposto da noção de civilização⁵ - fator determinante para ampliar a discussão sobre sua definição durante boa parte do século XIX. Paralelamente a esse paradigma, a reflexão sobre as particularidades do homem e de sua sociedade nesse mesmo século, possibilitaria a criação da etnologia e a sociologia. Utilizando-se dos postulados sobre a unidade do homem no Iluminismo, a etnologia científica preocupou-se em estudar a “cultura” de forma observadora.

Os fundadores da etnologia vão lhe dar um conteúdo puramente descritivo. Não se trata, para eles, assim como para os filósofos, de dizer o que deve ser a cultura, mas de descrever como ela é tal como aparece nas sociedades humanas (CUCHE, 1996, p. 34).

Mesmo com os propósitos claros lançados pelos etnólogos, a compreensão de cultura ainda abarcaria novas teorias ao decorrer do século XX. O antropólogo americano Clifford Geertz, expõe uma concepção mais ampla do significado de cultura, cuja argumentação fundamenta-se através do caráter de interpretação que os textos antropológicos assumem, já que o processo descritivo impossibilita uma divisão

⁵Sobre essa questão, Cuche cita os preceitos de Norbert Elias (1939), “Esse sucesso é devido à adoção do termo pela burguesia intelectual alemã e ao uso que ela faz dele na sua oposição à aristocracia da corte” (CUCHE, 1996, p. 24).

específica entre os dispositivos de representação e aquilo que se assume como conteúdo substancial.

Como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis (o que eu chamaria símbolos, ignorando as utilizações provinciais), a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade (GEERTZ, 1989, p.24).

O conceito proposto por Geertz valoriza esse processo descritivo, mas observa que muitos antropólogos temem essa proposta, pois isso parece “ameaçar o status objetivo do conhecimento antropológico, sugerindo que sua fonte não é a realidade social, mas um artifício erudito”. (GEERTZ, 1989, p.26) No entanto, sua proposta mostra-se válida, pois o entendimento de um “real” coloca-se de forma tão valorizada quanto o objeto de estudo.

A exigência de atenção de um relatório etnográfico não repousa tanto na capacidade do autor em captar os fatos primitivos em lugares distantes e levá-los para casa como uma máscara ou um entalho, mas no grau em que ele é capaz de esclarecer o que ocorre em tais lugares, para reduzir a perplexidade – que tipos de homens são esses? – a que naturalmente dão origem os atos não familiares que surgem de ambientes desconhecidos. (GEERTZ, 1989, p.26)

Sustentando sua teoria, Geertz também aponta que uma sistematização excessiva em uma análise cultural pode comprometer o seu resultado e gradualmente ele pode-se tornar obsoleto e facilmente superável.

Embora já se trate de uma melhoria acentuada em relação às noções de “comportamento aprendido” e “fenômeno mental” do que é a cultura e fonte de uma das idéias mais poderosas da antropologia contemporânea, essa abordagem hermética das coisas parece-me correr perigo de fechar (e de ser superada cada vez mais por ela) a análise cultural longe do seu objetivo correto, a lógica informal da vida real. (GEERTZ, 1989, p.27).

Inferindo ainda sobre as validades das interpretações culturais, o autor defende uma posição de análise com uma devida finalidade e não análises que se construam

“representações impecáveis de ordem formal” (GEERTZ, 1989, p.28) que imponham conceitos fechados.

Uma boa interpretação da cultura de qualquer coisa – um poema, uma pessoa, uma estória, um ritual, uma instituição, uma sociedade – leva-nos ao cerne do que nos propomos interpretar. Quando isso não ocorre e nos conduz, ao contrário a outra coisa – a uma admiração de sua própria elegância, da inteligência do autor ou das belezas de ordem euclidiana – isso pode ter encantos intrínsecos, mas é algo muito diferente do que a tarefa que temos – exige descobrir o que significa a trama toda com os carneiros. (GEERTZ, 1989, p. 28)

Os preceitos da teoria interpretativa da cultura defendido por Geertz são intrínsecos a noção da identidade explicitada por Cuche. Os pressupostos do antropólogo também servem para embasar teoricamente o percurso da construção da identidade cultural de presente monografia

3.2. Conceitos sobre identidade: a imprensa como imputadora de identidade

O conceito de identidade tem sido localizado de maneira próxima à concepção de cultura. Mesmo que a cultura tenha sustentações que lhe permitam existir sem a consciência plena da identidade, as conexões de ambas servem, inclusive, para realizar a diferenciação dos grupos sociais. No entanto, a identidade mostra seu poder, quando se verifica que suas estratégias podem manipular e até modificar muitas noções sobre cultura de uma forma definitiva.

Sistematizada pela psicologia social durante os anos cinquenta nos Estados Unidos, as primeiras concepções sobre a identidade eram descritas como algo desconectado do contexto relacional. Mas a partir da obra relacional de Frederik Barth (1969) criou-se a concepção que o fenômeno da identidade deve ser compreendido na localização de elementos utilizados em um grupo para se afirmar e manter um distanciamento cultural.

A identidade existe sempre em relação á outra. Ou seja, identidade e alteridade são ligadas e estão em uma relação dialética. A identificação acompanha a diferenciação. Na medida em que a identidade é sempre a resultante de um processo de identificação no interior de uma situação relacional, na medida também em que ela é relativa, pois pode evoluir se a situação relacional mudar seria talvez

preferível adotar como conceito de “identificação” do que “identidade” (CUCHE, 1999, p. 183)

Por conferir essa reação dialética, a identidade tem o pressuposto de situar-se em constante relação com as lutas sociais, pois compreende tanto aqueles que possuem autoridade legítima, ou seja, a capacidade de impor suas próprias definições de si mesmo e dos outros, como os grupos subalternos que sofrem as classificações que à levam ao processo de “etnização”⁶. Também é possível verificar que os Estados-Nações modernos revelam-se cada vez mais rígidos na confecção de identidades integradoras com o intuito de padronizá-las, independente do grau pluriétnico que ele apresente.

A tendência à mono-identificação, à identidade exclusiva, ganha terreno em muitas sociedades contemporâneas. A identidade coletiva é apresentada no singular, seja para si ou para os outros. Quando se trata dos outros, isto permite todas as generalizações abusivas. O artigo definido identificador permite reduzir um conjunto coletivo a uma personalidade cultural única, apresentada geralmente de forma depreciativa: “O Árabe é assim...” “Os Africanos são assim” (CUCHE, 1999, p. 189)

A complexidade em delimitar e definir a identidade também confere a ela certa flexibilidade, tornando-se relativamente fácil sua condução e reformulação. Essa característica torna identificável quando existe a noção da “estratégia da identidade”, um procedimento utilizado para manejar diferentes interesses nas relações entre grupos. Bordieu denotaria que esse caráter estratégico da identidade significa “uma perfeita consciência dos objetivos buscados pelos indivíduos e tem a vantagem de dar conta dos fenômenos de eclipse ou de despertar de identidade” (CUCHE, 1999, p.198).

Essas categorizações sobre cultura e identidade também refletem nas relações que a imprensa adquire com a sociedade. Sendo o jornal um espaço para representações da produção social em que notícias, eventos, idéias, temas e discussões são veiculadas e realizadas por um grupo social e atendendo a certos interesses, ele também torna-se um espaço propício para a construção e desconstruções de identidades devido a sua confluências e polifonias nas relações sociais.

⁶ Segundo Cuche, trata-se de um processo em que os grupos “são identificados a partir de características culturais exteriores que são consideradas como sendo consubstanciais a eles e logo, quase imutáveis” (CUCHE, 1999, pág. 187)

A sua representatividade tem suporte no reconhecimento que os leitores observam nele; é um espaço de discussão sobre a sociedade onde se inscrevem tensões, contradições, reflexões, perplexidades, tentam ser um bloco unísono, mas podem eventualmente transparecer dissonâncias; busca um discurso coerente, mas apresenta lacunas e contradições, elabora um discurso verbal e um não-verbal (LOSNAK, 2004, p. 83)

Ao periódico atender à um determinado espaço delimitado reconhecido como uma cidade, é possibilitada a construção de um “espaço urbano que pode ser suporte de memórias diferentes, cenários contrastados, múltiplos”. (BRESCIANI, 1991, p. 14). Logo, a imprensa tona-se uma mediadora dos canais de divulgação do cotidiano, uma atividade extremamente importante à medida que as cidades crescem e modernizam-se, exigindo um reflexo desse crescimento na própria prática jornalística principalmente na sua amplitude e variedade temática.

A imprensa jornalística foi a primeira mídia a informar diretamente sobre a organização das cidades modernas, ajudando a formar, como dissemos anteriormente, uma esfera pública e, embora a maioria dos jornais tenha uma relação preferencial com a cidade em que são produzidos, o conjunto de suas informações mostra uma articulação complexa entre o local, o nacional e o internacional. (SILVA, 2007, p. 10)

Ao trabalhar com um universo espacial vasto como uma cidade, verifica-se que o jornal propicia a criação de significações imaginárias em suas representações do “real”, que tornam-se existentes a partir do momento em que estas manifestações atingem a esfera coletiva “impessoal e anônima”. (CASTORIADIS apud LOSNAK, 2004, p. 38). A percepção de Castoriadis, complementada por Losnak, aborda o aspecto das significações também aplicáveis ao jornalismo, elucidando o processo de construção de identidade no meio impresso.

É a instituição da sociedade que determina o que é e o que não “real”, o que “tem um sentido” e o que é desprovido dele... Toda sociedade é um sistema de interpretação do mundo: e, ainda aqui, o termo “interpretação” é medíocre e impróprio. Toda sociedade é uma construção, uma constituição, uma criação de um mundo, de seu próprio mundo. Sua própria identidade nada mais é que esse “sistema de interpretação”, esse mundo que ele cria. (LOSNAK, 2004, p. 38)

Complementando a observação de Castoriadis sobre as construções efetivadas nos processos interpretação do mundo representativo criado pela sociedade, Losnak demonstra como esse conceito desenvolve-se na imprensa de Bauru.

Em resumo, a imprensa e as intervenções urbanas, iluminadas pelo conceito de Castoriadis, permitem identificar as elites de Bauru como criadoras de um universo e de um mundo urbano por meio da articulação de várias representações baseadas em elementos imaginativos. Esse universo simbólico consiste simultaneamente em um projeto sociopolítico e em uma chave interpretativa das próprias elites, ou seja, em uma identidade e uma auto-imagem. (LOSNAK, 2004, p. 39)

Sendo o jornal uma prática diária que trabalha com dimensões simbólicas do real, os conteúdos noticiosos divulgados pelos periódicos tornam-se representações de acontecimentos sociais com atores sociais, vicejando a necessidade que o enunciador crie uma identidade para poder inserir esses atores no universo em que o jornal é representado

4. Matrizes

4.1. Formação do povo brasileiro

Pouco depois da invasão lusitana ao território que se tornaria o Brasil, já havia se formado no país “uma protocélula étnica neo brasileira diferenciada tanto da portuguesa, quanto das indígenas” (RIBEIRO, 1995, p.270). Essas protocélulas eram difundidas em vários núcleos que se alastravam pelas terras brasileiras, seguindo afluentes de rios ou adentrando pelos sertões. Esses núcleos disseminados pelo extenso território nacional procuravam adaptar-se através de ajustamentos locais com o solo, a fauna e flora, caracterizando assim, a ocupação de diferentes regiões.

Essas ilhas-Brasil operaram como núcleos aglutinadores e aculturadores dos novos contingentes apresados na terra, trazidos da África ou vindos de Portugal e de outras partes, dando uniformidade e continuidade ao processo de gestação étnica, cujo fruto é a unidade sociocultural básica de todos os brasileiros. (RIBEIRO, 1995, p.270).

Esse deslocamento efetivado pelas protocélulas étnicas exercia um sentido oposto ao do colonizador, que embora estivesse presente no território para exercer uma exploração de caráter predatório, logo se afixava em uma região para usufruir as conveniências de uma produção em larga escala, utilizando-se da mão-de-obra indígena.

Instrumentos sobretudo passivos, nossos colonizadores aclimaram-se facilmente, cedendo às sugestões da terra e dos seus primeiros habitantes, sem cuidar de impor-lhes normas fixas e indelévels. (...) Nossos colonizadores eram, antes de tudo, homens que sabiam repetir o que estava feito ou o que lhes ensinara a rotina. Bem asseantes do solo, não tinham exigências mentais muito grandes (HOLANDA, 2006, p.44-45).

Enquanto o colonizador se afixava, essas células foram desenvolvidas a partir de meados do século XVI, quando se estruturaram os primeiros engenhos de açúcar, fazendo com que os memelucos-brasilíndios buscassem um novo lugar, já que não eram nem índios nem europeus. (RIBEIRO, 1995). Esse grupo começou a gestar pequenas comunidades que inicialmente viviam a base de escambo com índios e permaneciam em aldeias. Depois de evoluir para a condição de comunidade-feitorias, os índios passaram a ser capturados. Esse pequenos grupos evoluíam suas atividades em lugares diferentes,

com velocidades diferentes e quase sem contato entre elas, mas projetaram de forma precoce a constituição da “ matriz básica da nossa cultura tradicional, como por seu vigor e flexibilidade.” (RIBEIRO, 1995, p. 272). Assim durante quatro séculos, consolidaram-se as variantes da cultura brasileira tradicional, que caracterizaram-se pela sobrevivência aos ciclos produtivos e a outras condições, preservando a sua unidade.

Para o autor, essa divisão é válida, pois representa a ocupação de diversos cenários regionais que ajudam a contar o processo, sendo dividido em cinco “Brasis” diversos: o *Brasil Criolo*, o *Brasil Caboclo*, o *Brasil Caipira*, o *Brasil Sertanejo* e os *Brasis Sulinos*.

O *Brasil Criolo* se caracterizou arraigado ao funcionamento dos engenhos açucareiros nas terras férteis do Nordeste, onde o negro era trazido da África para suprir a nome demanda da colheita da cana-de-açúcar. Mais ao interior, o *Brasil Caboclo* seria constituído pela população da Amazônia, ligada a atividade seringueira e coleta de outras drogas na mata. Já o *Brasil Sertanejo* é difundido pela cultura do gado, abrangendo as áreas amplas de planícies que vão do árido Nordeste até os cerrados do Centro-Oeste.

O *Brasil Caipira* está ligado a área de ocupação dos mamelucos paulistas, constituídas primeiro das atividades de preias de índios para a venda, depois para a mudança para Minas Gerais em busca de ouro e diamantes e, por último, com as grandes fazendas de café e a industrialização. Já os *Brasis Sulinos* se dividem em dois: o primeiro é conhecido como a cultura matuta-açoriana, ligada ao pastoreio nas campinas do Sul e a segunda é a gringo-caipira, conhecida pelas áreas de imigrantes de predominância germânica e italiana.

Darcy Ribeiro ainda denota a predileção por essa divisão de espaços do que um quadro geral da história brasileira, pois a investigação de cenários regionais enaltasse uma história “que se passa nos quadros locais, como eventos que o povo recorda e a seu modo explica” (RIBEIRO, 1995, pág.269).

4.2 A matriz caipira e o estado de São Paulo

O *Brasil Caipira* constituiu-se primordialmente através de uma economia de pobreza. A forte cultura de cana-de-açúcar na costa nordestina, desenvolvida como a principal atividade econômica do Brasil colonial, não encontrava respaldo semelhante

no cultivo do interior de São Paulo. Pouco povoada, a região do interior de São Paulo que se caracteriza como parcela do território caipira, era formada por indivíduos remanescentes de investidas bandeirantes e caboclos (miscigenação branca e indígena), que se organizavam em pequenos núcleos formados por “arraiais de casebre de taipa ou adobe, cobertos de palha.” (RIBEIRO, 1995 p. 364). Viviam de seu próprio cultivo, comunicavam-se através de uma variante da língua Tupí, possuíam alguns instrumentos de metal, armas de fogo e fabricavam suas próprias vestimentas de algodão grosseiro, se diferenciando assim das características da matriz indígena.

Esse modo de vida, rude e pobre, era o resultado das regressões sociais do processo deculturativo. Do tronco português, o paulista perdera a vida comunitária da vila, a disciplina patriarcal das sociedades agrícolas tradicionais, o arado e a dieta baseada no trigo, no azeite e no vinho. Do tronco indígena, perdera a autonomia de aldeia igualitária, toda voltada para o provimento da própria subsistência, a igualdade do trato social de sociedades não estratificadas em classes, a solidariedade da família extensa, o virtuosismo de artesãos, cujo objetivo era viver ao ritmo em que os seus antepassados sempre viveram (RIBEIRO, 1996, p. 366-367).

No começo século XVIII, os bandeirantes paulistas que desbravavam áreas rumo aos sertões, descobriram uma grande parcela das zonas de mineração auríferas. Esse fator ocasionaria a atração de grupos populacionais de outras regiões do Brasil e da Europa para os estados de Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás. Essa busca foi responsável pelo crescimento populacional dos três estados citados, criando uma agricultura diversificada, arraigada ao comércio e uma vida urbana parcialmente desenvolvida. Mas ao final do mesmo século, essa mesma região adentrou em um período de decadência, em que “o ouro minguava e com ele a sociedade fundada na dissipação da riqueza” (RIBEIRO, 1996, p. 380). Com a economia da região Centro-Sul estagnada, a população começa a dispersar-se, reocupando a região atual do estado de São Paulo, distanciando-se do sistema produtivo e ocupando novamente a região em caráter de subsistência.

Desse modo, a antiga área de correrias dos paulistas velhos na preia de índios e na busca do ouro se transforma numa vasta região de cultura caipira, ocupada por uma população extremamente dispersa e desarticulada. Em essência, exaurido o ouro minerador e rompida a trama mercantil que ele dinamizava a paulistânia se “feudaliza”, abandonada ao desleixo da existência caipira (RIBEIRO, 1995, p. 383).

Ao mencionar que a área paulista se “feudaliza”, Ribeiro refere-se ao caráter deslocador, primitivo e instável aplicado ao caipira - justificado pela predileção ao cultivo de grãos, cuja colheita pode ser realizada em poucos meses, às relações de troca entre si e as moradias primitivas. Devido a essa configuração social, cristalizou-se no imaginário popular, uma identidade secular do caipira associada a um representante do campo, atrasado, preguiçoso e de modos grosseiros. Portanto, a identificação do caipira acaba se desenvolvendo através de termos pejorativos, que afloram uma espécie de retomada ideológica colonialista, mas trazendo-a para uma configuração interna de colonialismo.

Basicamente, o conteúdo expressa a superioridade do colonizador: tudo que se refere a ele e a seu mundo é assinalado positivamente. É dinâmico, sensato, trabalhador, verdadeiramente cristão, participa de uma civilização superior e seu meio de expressão, sua linguagem, é instrumento de elaboração de alta literatura. Por oposição, o colonizado é marcado negativamente, através de um mecanismo diabolicamente simples: o que é atributo cultural, o colonizador transforma em elemento essencial. Assim, o nativo torna-se, por natureza, um indivíduo preguiçoso, indolente, incapaz, idiotizado, sujo, violento, usando um falar rude que não pode exprimir com precisão conhecimentos mais refinados e sentimentos mais nobres (YATSUDA, 1987, p. 104).

Dentre as estruturas que corroboraram para a retomada dessa ideologia colonialista observada por Enid Yatsuda, algumas delas podem ser examinadas na própria forma de evolução de organização social entre os caipiras.

Mesmo que os proprietários de terras estivessem ligados aos mesmos troncos familiares e cultivassem hábitos semelhantes, a relação de auto-suficiência observada no caipira se dispunha em diversos níveis, gerando uma leviana estratificação social. Essa divisão dependia exclusivamente das formas de sociabilidade que alguns indivíduos da região criavam com outros, expandindo as formas de cultivo da terra, criando pequenas vilas, melhorando sua alimentação e propiciando coesões entre pequenos bairros. Ao passar do tempo, essas condições iriam acentuar gradualmente as diferenças entre uma grande e uma pequena propriedade, em medida diretamente proporcional a produção que proliferava, requerendo para si a possibilidade de empregar mão-de-obra servil escravista.

A presença do escravo, depois do colono estrangeiro, levou a uma recomposição na organização dos bairros, onde os mais ricos abandonaram o sistema de cooperação vicinal, marcando assim a diferença crescente entre sítio e fazenda. Ao mesmo tempo, o latifúndio se formava á custa de proprietários menores, por compra ou espoliação – esta sempre fácil numa sociedade em que a precariedade dos títulos e a generalização da posse de fato desarmaram o lavrador, na fase em que a expansão econômica passou a exigir os requisitos legais para configurar os direitos de propriedade (CANDIDO, 1964, p. 80).

A aparição dos latifúndios e das crescentes produções de café e cana-de-açúcar, motivada pelas férteis terras encontradas no oeste paulista, acabou expondo claramente as divisões encontradas entre os próprios caipiras. A mais latente delas resulta justamente na inadequação proveniente de seus antepassados indígenas, relativo à forma de rotinas intensas e exaustivas de trabalho latifundiário. Essa característica estava condicionada principalmente a camada caipira inferior⁷, quase sempre demarcada pela instabilidade geográfica e no cultivo de suas próprias terras.

O escravo e o colono europeu foram chamados, sucessivamente, a desempenhar o papel que ele não pôde, não soube ou não quis encarar. E, quando se fez cidadão, foi progressivamente marginalizado, sem renunciar aos fundamentos de sua vida econômica e social. Expulso de sua posse, nunca legalizada; despojado de sua propriedade, cujos títulos não existiam, por grileiros e capangas – persistia como agregado, ou buscava sertão novo, onde tudo recomeçaria. (CANDIDO, 1964, p. 82)

O contexto em que inicia-se um processo de inadequação ao caipira mais primitivo, relaciona-se profundamente com a alta da produção cafeeira –fator decisivo na história do estado de São Paulo. Com os latifúndios alimentando a produção de café para o exterior e o interior do país, tornava-se necessário uma nova organização dos métodos de produção, o que influiria totalmente nos processos de organização urbana.

⁷Antônio Cândido compreende as estratificações dos caipiras em camadas: “Nas três camadas encontramos a presença da cultura caipira; mas na intermediária se localizam as suas manifestações mais típicas, visto como a superior tende com o tempo a se desligar dela, acompanhando a evolução dos núcleos urbanos; e a inferior nem sempre possui condições de estabilidade, que lhe permitam desenvolver as formas adequadas de ajustamento social”(CÂNDIDO,1964, p. 81)

5 Campinas

5.1. A cidade: um organismo em busca de identidade

Ao investigar as relações sociais relacionadas a um espaço delimitado como uma cidade, realizar a sua definição, entender seus significados e o funcionamento dos seus mecanismos, são fatores essenciais para qualquer viés que se resolva estudar: seja ele de caráter histórico, cultural, psicológico ou antropológico.

No livro “*O que é Cidade*” (1988), a historiadora e arquiteta Rasquel Rolnik, esboça sua primeira definição sobre o espaço urbano como um “centro e expressão de domínio sobre um território, sede do poder e da administração, lugar de produção de mitos e símbolos - não estariam estas características ainda presentes nas metrópoles contemporâneas?” (ROLNIK, 1988, p. 8).

A pergunta efetivada pela historiadora já antecede um possível questionamento sobre a durabilidade que os elementos criados no espaço urbano possam adquirir. Por mais escamoteados que se encontrem muitas decisões, criações e acontecimentos sociais localizados no passado de um município, ainda auxiliam na compreensão e formatação do presente em seus aspectos econômicos, políticos e, principalmente, culturais.

Além da criação de símbolos e mitos atrelados ao imaginário coletivo, a cidade também possui o seu espaço físico em que “múltiplas redes de sociabilidade se repetem, diferenciam-se, modificam-se em filamentos imponderáveis” (BRESCIANI, 1991, p. 13). O conceito de “cidade-escrita”, desenvolvido por Rolnik, complementa a noção de multiplicidade, pois torna possível identificar a cidade não somente por seus documentos, mas em sua organização espacial e arquitetônica.

Na cidade-escrita, habitar ganha uma dimensão completamente nova, uma vez que se fixa em uma memória que, ao contrário da lembrança, não se dissipa com a morte. Não são somente os textos que a cidade produz e contém (documentos, órgãos, inventários) que fixam esta memória, a própria arquitetura urbana cumpre também este papel. O desenho das ruas e das casas, das praças e dos templos, além de conter as experiências daqueles que os construíram, denota o seu mundo. É por isso que as formas e tipologias arquitetônicas deles quando se definiram enquanto habitat permanente podem ser lidas e decifradas, como se lê e decifra um texto. (ROLNIK, 1988, p. 16-17).

Sob esse prisma de uma leitura arquitetônica, é possível identificar que o crescimento de Campinas e sua dissociação com as características de uma cidade colonial, começam a ser exteriorizada a partir do momento em que se dimensiona “o edifício como espaço, sobretudo público (...), pois tem também que considerar os homens em conjunto e movimento, a aglomeração e a circulação” (LAPA, 1996, p. 36). Essa noção é delineada com a presença dos projetos do arquiteto Ramos de Azevedo, cujas obras fazem Campinas “assumir definitivamente, ainda que em dimensões provinciais e guardadas as proporções, a silhueta de cidades européias do século XIX” (LAPA, 1996, pág.36).

No entanto, a presença dessa arquitetura também denota a separação de espaços físicos públicos e privados, concretizando uma dissociação com o que relaciona-se ao rural e ao arcaico. Citando a leitura de Stella Bresciani, o historiador José Roberto do Amaral Lapa, observa que essa estrutura arquitetônica gera uma intimidação por “contrapor pelo menos aqueles que vêm do campo, acostumados ao convívio direto com a natureza, e também os escravos, para quem a cidade acaba sendo também a aventura da resistência ao controle” (LAPA, 1996, p. 37). Esse propósito também serve para demonstrar as relações de poder existente em uma cidade, entre as classes dominantes e sua mediação com as outras parcelas da sociedade, através do Estado:

A construção desses equipamentos públicos tem a ver com o pacto que se estabelecia entre Estado e família, quando se constitui o “lar” burguês: o poder na família é a garantia local para o cumprimento das leis do Estado. O Estado, por sua vez, fornece a família os meios para conter seus membros não integrados. Assim, ao mesmo tempo se estrutura o lar – a casa isolada da família burguesa – os loucos, vagabundos e doentes de família são retirados do convívio com a cidade e “cuidados” pelo poder público. (ROLNIK, 1996, p. 62).

O poder imposto pelo Estado é imputador de normas imbricadas aos projetos de desenvolvimento da cidade. Como observa Rolnik, “a segregação urbana seria determinante para a fixação de valores no mercado imobiliário e para a expressão política da disputa do espaço pelos grupos sociais” (ROLNIK, 1997, p. 28). Esse poder também é observado em Campinas de forma explícita durante o século XIX, no que diz respeito à preocupação do poder público local em manter a cidade limpa com inspetores

sanitários⁸, que vigiavam, multavam e, se necessário, desabrigavam, moradores que não correspondessem a sua parcela de colaboração com a higiene pública.

Essa preocupação da cidade em manter-se “higienizada”, relaciona-se a uma idéia sanitária com concepção “física e moral, ou melhor, com a sugestão de que se atingiria a mente e a formação moral do homem por meio da modificação do ambiente e, em decorrência, do corpo e do comportamento das pessoas” (BRESCIANI, 1991, p. 11). Os padrões e as normas dispostas na cidade de Campinas durante o século XIX, demonstravam que “homens livres e pobres, quando não escravos, circulando por toda a cidade, os carroceiros e cocheiros precisam enquadrar-se nas regras da urbanidade” (LAPA, 1996, p. 130). Paralelamente, essas normas estão respaldadas na tentativa de solucionar questões urbanas, configurando também um aspecto que corrobora para a compreensão de um espaço urbano específico, pois representa

o momento (momento esse composto por décadas) em que a cidade se problematiza atravessada pela questão técnica e pela questão social, quando se pretendeu resolver os problemas da sujeira, da peste, das sublevações possíveis, imaginárias ou verdadeiras. (BRESCIANI, 1991, p. 10).

Os esforços para solucionar problemas coletivos urbanos, o poder do estado e a leitura arquitetônica da cidade representam alguns fatores que corroboram para a elaboração de uma identidade local. Mas utilizar somente esses recursos pode restringir a construção identitária à uma idéia de uma cidade meramente burguesa. Entendendo a concepção de cidade, como uma mediação entre o lugar da história (cidade) e o sujeito da história (habitante da cidade), a noção do progresso urbano pode possibilitar a cristalização de uma perspectiva exclusivamente das classes dominantes, pois “do ponto de vista burguês, é a burguesia a alavanca que move a história, que modifica o meio e as condições de vida sempre no sentido do melhor.” (BRESCIANI, 1991, p. 12).

Em uma analogia a cidade de Tebas, Stella Bresciani, criou um conceito no qual a cidade seria responsável por sete portas de entradas⁹, e a sétima porta seria aquela destinada as “áreas subordinadas a lógicas diversas”, atendendo a criação de uma

⁸Agentes da Polícia Sanitária ou Polícia Médica, usados para controlar qualquer tipo de atividade ou moradia, ligada á diretoria de higiene. Amaral ainda aponta que “cerca de 40 % de toda a receita do Estado destinavam-se aos serviços de saúde e saneamento das cidades paulistas” (LAPA, 1996, p.189).

⁹Stella Bresciani (1991) define as sete portas de entrada como: “a técnica como instrumento de modificação do meio” , a “questão social” , “identidades sociais”, “nova sensibilidade” , ' a definição da cidade como lugar da história e habitante como sujeito da história”, “estudos da cultura popular” e a sétima é a divisão da cidade “cidade dividida em áreas subordinadas a lógicas diversas”.

identidade que prima pela esquizofrenia de sua multiplicidade e adentra aos territórios da subjetividade. Em seu “rico cenário de abundantes fluxos e trocas simbólicas comunicacionais” (SODRÉ, 2006, p. 02) a cidade condensa seus dados entre a memória criada entre diferentes tempos de convivência dos seus habitantes, para criar um espaço de convivência:

O liame que forma a identidade urbana e pelo qual os homens reconhecem a sua natureza “política” escapa a toda análise “racional” e se faz pelo modo de uma comunidade simbólica, onde prevalece sobre um fundo de memórias fragmentadas, a lógica da opinião e do verossimilhante (COQUELIN apud BRESCIANI, 1991, p. 14).

Os artigos “*O mercado de trabalho em Londres no século XIX*” (1987) de Eric Hobsbawn e “*Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*” (1988) de Michele Perrot trabalham a questão da memória, expondo a “forma fragmentária pela qual a cidade é vivida: pessoas que nunca saíram de um bairro e para as quais pouco importava a noção globalizante das cidades.” (BRESCIANI, 1991 p. 14.). Ao trazer essa perspectiva análoga para a cidade de Campinas, o artigo “*Imagem e Memória*” (1998) de Olga Rodrigues de Moraes von Simson, cita um projeto de pesquisa que efetiva a construção da identidade de dois bairros distintos de Campinas, por meio de levantamento bibliográfico e documental, além de registros orais, resgate de imagens e registro do cotidiano atual dos bairros. Ao visitar as duas regiões da pesquisa, o fotografo-antropólogo conseguiu “registros fotográficos que indicam transformações no uso do espaço urbano, ou mesmo a manutenção de costumes do passado na cotidianidade atual dos bairros.” (SIMSON, 1998, p. 29).

Durante o século XIX no bairro campineiro chamado Cambuí as residências urbanas dos mais abastados produtores de café gradualmente tomaram conta das chácaras senhoriais que haviam no local. Já em meados do século XX, as mansões e os sobrados são derrubados por “uma intensa atividade imobiliária e o bairro passa a sediar grandes e luxuosos condomínios verticais intercalado por um comércio moderno e sofisticado” (SIMSON, 1998, p. 30). A atividade comercial intensa, os novos empreendimentos imobiliários e o constante fluxo de mudanças dos moradores, fazem com que os indivíduos do bairro não desenvolvam aquilo que alguns autores que

estudam identidades de bairros¹⁰, denominam como um “sentimento de aderência” á determinado local e senso de pertencimento a uma comunidade local. Sobre os resultados da pesquisa com imagens atuais no bairro do Cambuí, a autora complementa:

Isso parece determinar a maneira como o pesquisador-fotógrafo é visto e recebido pelos habitantes do bairro do Cambuí: um intruso que, penetrando nos espaços do bairro, destrói a privacidade dos moradores e que, portanto, não deve ser incentivado e muito menos auxiliado ou orientado na sua tarefa de registro visual da realidade cotidiana local. (SIMSON, 1998, p. 31).

O bairro da Vila Industrial em Campinas surgiu no mesmo período que o Cambuí, mas é um bairro de origem essencialmente proletária, desenvolvido com a chegada da São Paulo *Railway* em Campinas no século XIX e mantendo-se “sem grandes transformações urbanas, permitindo que famílias permanecessem morando na mesma rua por três ou quatro gerações consecutivas” (SIMSON, 1998, p. 29). Essa configuração possibilita a manutenção e a reafirmação de uma identidade local, assemelhando-se a “antigas cidades, que pelo seu tamanho reduzido e menor complexidade na divisão social do trabalho, ao lado de um número menor de pessoas, permitiam uma maior proximidade entre residência e lugar de trabalho.” (SCARLATO apud SIMSON, 1998, p. 30). Desta forma, a pesquisadora observa um comportamento diferente dos moradores ao aplicar seu registro visual:

Espaços pouco conhecidos, mas julgados significativos são apontados pelos moradores, festas profanas e religiosas são mencionadas; e personagens importantes da vida local são buscados para posar, revelando um orgulho em relação ao seu espaço na cidade, uma nítida identificação com a Vila Industrial e mesmo uma certa preocupação com o registro da trajetória de vida e de luta da população local (SIMSON, 1998, p. 29).

A pesquisa de Simson demonstra localmente, como é possível identificar diferentes caracteres identitários dentro do mesmo espaço de uma cidade, cujos aspectos estão arraigados tanto à configuração arquitetônica, social e histórica, como aos elementos restritamente vinculados á memória, configurando assim, diferentes “leituras” de uma mesma cidade.

¹⁰Entre os autores que investigam a questão da identidade de bairro, pode-se citar Francisco Capuano Scarlato - autor da tese de doutorado “*O Real e o Imaginário no Bexiga: Autofagia e Renovação Urbana no Bairro*” (1988) - e Maria Isaura Pereira de Queiroz - autora de “*Bairros Rurais Paulistas*” (1973)

5.2. Os primórdios: a cultura da cana-de-açúcar

O primeiro nome atribuído à região em que seria fundada a cidade de Campinas é de natureza contraditória, pois “Campinas do Mato Grosso” simbolizaria a união de dois tipos de vegetações diferentes. Mas sua origem apóia-se nos bandeirantes com destino ao Mato Grosso, que ali paravam devido à existência de três campos (campinas) abertos em meio às densas florestas da região. O historiador José Roberto do Amaral Lapa pondera que os primeiros caminhantes que escolheram aquele local, “podem ter sido levados a isto pela conformação da vegetação menos densa que facilitava a caminhada na direção, onde clareira e água eram um convite à parada, ou então do próprio relevo facilitava a marcha.” (LAPA, 1996, p.66)

Esses locais de vegetação rasteira propiciaram a condição ideal para a afixação de uma parcela desses viajantes, assim como o início de uma pequena atividade rural de subsistência, cuja produção resumia-se ao milho, algodão, feijão e a criação de alguns porcos.¹¹ No primeiro recenseamento do bairro¹² Mato Grosso – ainda atrelado a jurisdição de Jundiaí - em 1767, a área que seria conhecida como Campinas, contava com uma população de 185 habitantes.

Em seu estudo sobre a cidade, Lapa observa que o signo da morte “marca a história de Campinas desde os primórdios no século XVIII e ao longo do século XIX.” (LAPA, 1996, p. 312). Essa afirmação torna-se considerável, quando se verifica nos escritos do apóstolo fundador de Campinas, Frei Antonio de Pádua Teixeira, que a primeira obra para uso coletivo da cidade foi um cemitério - criada para acabar com o procedimento de conduzir “a Jundiaí os corpos de quem cá morria” (DAUNT apud PUPO, 1969, p. 23).

Em 14 de julho de 1774 sobre provisão do Morgado de Mateus é concedida a fundação de Campinas dentro das terras doadas pelo maior proprietário da região:

¹¹ “Em 1775 a maior produção de alimento ainda é a de milho; a de fubá para a base do alimento humano e do próprio milho para a criação; de feijão para a mesa da família, das quais apenas nove plantavam arroz e quatro algodão; só três famílias produziam aguardente das suas próprias culturas de cana; não há indício de produção de açúcar que não era mesmo usado de forma generalizada, mas, certamente, a rapadura de uso comum, e talvez a garapa com a qual, também, se adoçavam bebidas da época. A existência de porcos era mais difundida pela necessidade do tocinho, encontrada em vinte e duas moradias” (MELLO apud PUPO, 1969, p. 31).

¹² “No setecentismo, estes bairros como hoje conhecemos, não existiam: as vilas eram tão pequenas de área urbana, que impossível seria subdividi-las com multiplicidade de designações; então, bairro se dizia para designar ajuntamento de propriedades agrícolas que se isolavam em núcleos espalhados por toda a área sob jurisdição da vila. (FILHO, 1969, p. 25).

Francisco Barreto Leme. Foi encarregada a ele a ordem de “formar um povoado na paragem chamada Campinas do Mato Grosso” (DAUNT apud PUPO, 1969, p. 45). Por localizar-se dentro de uma propriedade privada, a providência do crescimento obteve um esboço de planejamento urbano, sinalizado por “ruas de sessenta plamos (13,20 metros) de largura e quadras de oitenta varas (88 metros lineares)” (PUPO, 1969, p. 46).

No final do século XVIII, Campinas já contava com uma atividade regular de produção açucareira. Após a abertura do caminho entre Campinas e Itu, a cidade recebeu a influência da principal atividade econômica dessa que era uma vila de grande produção açucareira, notificando também as primeiras aparições de escravos.¹³ Como denota Lycurgo de Castro Santos Filho na introdução de “*Campinas, Seu Berço e Juventude*” (1969), o desenvolvimento de Campinas se caracterizaria por uma subdivisão gradual atrelada a cultura da terra: “dentro do ciclo do milho surgiu a povoação que logo se tornou distrito e freguesia. Na era açucareira fez-se vila e cresceu o burgo. Do tempo do café é a grandeza da cidade imperial.” (PUPO, 1969, p. 09).

Os sítios dos primeiros povoadores rurais começam a ser gradualmente substituídos por latifúndios, como na carta de sesmaria concedida a Manuel Fernandes de São Paio, que era “possuidor de três sítios e as terras deles pertencente” e o “suplicante os comprou para formar engenho”¹⁴ (PUPO, 1969, p. 56). Segundo os dados de recenseamentos da vida econômica de Campinas em 1798, a cidade produziu naquele ano 8.443 arrobas de açúcar. (PUPO, 1969, p. 74). Para se obter um parâmetro do crescimento da atividade, em 1826, a mesma produção anual atingiu 125.154 arrobas¹⁵.

Os senhores dos engenhos também galgavam prestígio local, ocupando títulos que não se confirmam pelos diretos, mas pelos costumes se equiparavam ao morgado do Reino.

A elevação política que, por direito, adquiriam os poderosos ao “servir a república”, ocupando-se de funções públicas eletivas e temporárias, cabia a uma elite, a famílias “profundamente imbuídas d’um alto

¹³Em 1797 alguns proprietários formavam o que seria o quadro dos possíveis senhores do engenho: “Antônio Ferraz de Campos, com 53 escravos; Felipe Neri Teixeira com 33; Joaquim José Teixeira Nogueira com 22; Albano de Almeida Lima com 19; Francisco de Paula Camargo com 17; José de Camargo Pais com 16; e outros com menor número que não pode ter significação para o que objetivamos” (PUPO, 1969, p. 56).

¹⁴ Original da carta de sesmaria concedida a Manuel Fernandes de São Paio

¹⁵Arquivo Público do Estado, Recenseamentos

sentimento de própria estima, que lhes dava certo cunho aristocrático, pela severidade e recato de costume (...)” (PUPO, 1979, p. 98).

Com o relativo crescimento do bairro e, conseqüentemente, da elite local, alguns de seus habitantes requeriam a elevação da região a categoria de vila - o que foi atendido pelo governo da capitania em 16 de novembro de 1797. Mesmo sendo elevada a essa categoria e com uma população capaz de ocupar “os cargos da república”¹⁶, o espaço físico da Câmara Municipal só seria criada no final da década dos anos de 1820.

O desenvolvimento da cidade também se fazia notar no desenvolvimento urbano. Antes da primeira metade do século XIX, Campinas já contava com duas igrejas matrizes, um plano de abertura de novas ruas antecipado pela Câmara e a aparição de casas grandes e sobrados.¹⁷ Baseando-se em inventários oitocentistas, Pupo observa que é possível delinear as estruturas arquitetônicas de diferentes classes sociais, mesmo que se essas se completassem nas atividades cotidianas e necessárias:

Profunda diferença havia entre a pequena classe pobre e a dos ricos; o braço trabalhador era escravo e a classe pobre se compunha de artífices e pequenos comerciantes, com enorme distância econômica dos ricos (...) As residências marcavam-se pela mesma profunda diferença: os pobres em casas pequeninas, de pau a pique ou paredes de mão, com seus pisos de terra socada, sem fôrro, cobertas de telha ou cobertas de sapé. (PUPO, 1969, p. 96).

5.3. Café – Ascensão de uma província

A visita do imperador Dom Pedro II a cidade de Campinas em 26 de março de 1846 é um acontecimento simbólico, caracterizando uma nova fase para a cidade. A figura do novo imperador era indissociável á recém-ocorrida batalha da Venda Nova¹⁸,

¹⁶ Arquivo Público do Estado, Documentos Interessantes III (PUPO, 1969, p. 70).

¹⁷ Como explicita Pupo, a região encontrava sua própria forma de classificar as casas: “Em linguagem fiscal da primeira metade do oitocentismo, usavam-se em Campinas as classificações “casa” simplesmente, para as menores; “casa assobrada” para as assoalhadas, e “sobrados” para as de dois pavimentos” (PUPO, 1969, p. 90).

¹⁸ Sobre a batalha da Venda Nova, Pupo pontua “Um dos dois únicos embates de forças antagônicas, únicas deflagrações de armas de guerra, únicas refregas cruentas de tropas revoltosas com tropas regulares, e sua memória superou as proporções destes encontros, constituindo um abalo moral na família campinense cuja sensibilidade duradoura a colocou como fato marcante na história da cidade, como passo de maior grandeza a vida de Campinas.” (PUPO, 1969, p. 124). Em sua peregrinação pelo estado de São Paulo, Augusto Emílio Zaluar também observa “É uma página da história cuja mancha ainda não pode apagar a mão do tempo, para que ela se tornasse legível á luz da publicidade. As legendas desse dia funesto correm, no entanto na boca do povo com toda a mágoa de uma tradição fatricida. Não serei eu quem levante a cortina que ainda envolve os mistérios dessa lamentável cena.” (ZALUAR *apud* PUPO 1975, p. 157).

cujos motivos desencadeadores, residem na posição revoltosa dos partidos conservadores em relação à dissolução da Assembléia Geral - uma resolução apoiada e empregada pelo próprio imperador que naquele momento visitava a província interiorana. Dando prosseguimento aos propósitos da anistia de 1843, Dom Pedro II intentava enaltecer a cidade e apaziguar uma possível rejeição vinculada a derrota das forças locais de resistência conservadora:

Sua Majestade quis, com atos das primeiras concessões honoríficas a campineiros, demonstrar consideração por Campinas, onde chegou trazendo, assinado em São Paulo a 14 de março, o decreto da concessão da Ordem da Rosa “ao Tenente Coronel Antônio Manuel Teixeira”, justamente o chefe revolucionário de 42, o que foi nomeado comandante das forças sublevadas em Campinas pelo Brigadeiro Tobias.(PUPO, 1969, p. 138).

Os esforços locais para recepcionar o Imperador serviram para explicitar as capacidades dos recursos da cidade. A necessidade urgente de recepcionar e causar boas impressões á alguém da corte revelou a incapacidade que o ciclo do açúcar tinha ao tentar “acompanhar o crescimento quantitativo e sobretudo qualitativo (refinamento) da população” (LAPA, 1996, p. 86). Essa preocupação delineou o período existente entre a primeira visita do Imperador e a segunda:

Campinas procura então mobilizar todos os seus recursos para recepcionar condignamente o monarca, mas , pelo que se verifica, revela-se ainda uma cidade colonial, longe dos padrões que a adquiria de maneira acelerada nos anos que se seguiram, sobretudo a partir de 1870. (LAPA, 1996, p. 86).

A mudança estrutural no progresso da cidade no período entre as visitas do imperador tem claramente um agente responsável: o café. O início de sua produção na cidade – especulada entre 1800- 1810¹⁹ - atinge o seu ápice na segunda metade do século, possibilitando a passagem de uma cidade colonial para uma cidade imperial, “mas ainda com certa hesitação entre permanecer aristocrática ou assumir definitivamente seu porte burguês.” (LAPA, 1996, p. 87). Campinas perpassava por um momento de reformulação dos aspectos exteriores e interiores da cidade:

¹⁹ “O recenseamento de 1805, (a ele era feito no primeiro semestre do ano), já acusa uma produção de quatro arrobas de café produzido em 1904 e consumido todo em Campinas; claro, pois, que, se a produção entrou para a estatística oficial de 1805, é que se em anos anteriores se iniciou essa produção em quantidades mínimas” (PUPO, 1969, p. 141).

De qualquer maneira, é na área em que se define a expansão cafeeira, modelando propriedades e relações sociais de produção, vontades e comportamentos, que a modernidade se abaterá sobre o espaço urbano, exigindo para sua admissão o controle social e político desse espaço. (LAPA, 1996, p. 20).

Essa mudança que se instaura gradualmente no espaço urbano de Campinas, intenta dissociar-se do passado rural, apropriando-se da modernidade que Campinas aspira, importa, usa, assimila e chega a produzir, num movimento marcado por contrastes e contradições. (LAPA, 1996) A chegada do café e seu desenvolvimento propiciaram o nascimento de uma elite com uma certa consciência dos benefícios que essa modernização traz consigo, mas também evidenciaram as características de uma sociedade que enseja efetivar um “certo rompimento com certo passado, mas não com todo o passado” (LAPA, 1996, pág. 19). Lapa explicita esse cenário de antítese entre o antigo e o moderno, de uma sociedade que se renova, mas ao mesmo tempo, prende-se a tradições.

Sobrevivências e resistências coloniais que representam um componente de caipirice, engravidando o aristocratismo da sociedade local. Essa aparente contradição explicar-se-ia por se tratar de uma sociedade de recente enriquecimento, graças à acumulação propiciada, que ainda não superou o seu despojamento, pelo isolamento e quem vivia com meios precários de comunicação e falta de informações. A camada superior dessa sociedade, aqueles que se enriqueceram e superaram a subsistência e se urbanizaram, contentou-se com padrões de vida que ofereciam no atendimento maior quantidade e não maior qualidade. Esse segmento, ao ir lentamente se aristocratizando, antes na verdade criou uma “civilização caipira” com soluções arquitetônicas e de estilo de vida bem distantes daquelas produzidas pela “civilização do café”, esta, sim, capaz de sedimentar e refinar a aristocracia. (LAPA, 1996, pág. 23)

A chegada de produtos europeus, novos comportamentos, hábitos, desejos estéticos que a aristocracia, a alta e a média burguesia implantam na cidade, parecem, de certa maneira, um reflexo de uma auto-afirmação de desenvolvimento, contrapondo assim, a imagem que se criava não somente de Campinas, mas da identidade paulista a qual a cidade se inclui. Como observa o historiador Antônio Celso Ferreira, a imagem da província de São Paulo continuava presa às descrições feitas por viajantes e estudantes do primeiro quartel do século, pois para estes, a província de São Paulo “era acanhada, interiorana, isolada do planalto, habitada por gente atrasada e aferrada a costumes antigos. No Rio de Janeiro, os paulistas eram, geralmente, chamados de

sertanejos ou caboclos.” (FERREIRA, 2002, p. 34). Tentando dissociar-se dessa imagem, surge uma nova feição do cidadão campineiro, em que “ser moderno é ser republicano e abolicionista, imigrantista e amante do progresso, higiênico e sintonizado com o que ia pela Europa e Estados Unidos, considerados modelares para serem transplantados.” (LAPA, 1996, p. 19).

Reflexos dessa nova sociedade se dão através de outros aspectos da própria produção cafeeira no período, que já contava com a participação do braço livre europeu já em 1852, trazendo influências alimentícias e culturais - como nas terras de um dos primeiros Barões da região que se propôs a agregar colônias de europeus: o Visconde de Indaiatuba.²⁰ No entanto, a mão de obra escravocrata se impunha de forma preponderante na principal produção econômica para o período.

De acordo com o recenseamento do Império do Brasil realizado em 1872²¹, observa-se que dos 31.377 habitantes na região de Campinas, o número de escravos “é 3,13 vezes maior que o número de negros livres e que os escravos representam 43,6% do total da população, que somados aos negros livres resulta em 60,8%. Portanto, em 1872, a população negra era maioria em Campinas”. (MACIEL, 1996, p. 60).

Embora Celso Maria de Mello Pupo defenda que a população negra advinda da África tivesse uma melhoria na qualidade de vida ao chegar a Campinas, caracterizando assim, “um início de um progresso social, muito rudimentar, mas efetivo”, como um “derivativo para obstar a aspiração de liberdade completa” (PUPO, 1969, p. 150), uma matéria publicada no oitavo aniversário da abolição no Diário de Campinas de maio de 1897, expõe um panorama local inverso sobre a situação:

O preto se extinguiu na realidade, lutando contra hereditariedades invasoras que lhe legara sua desgraçada condição de cativos – o vício, originário na construção de suas famílias, o pouco apreço que davam à integridade das donzelas, o embrutecimento característico de sua inteligência, a via animalizada que levavam, a embriaguez constante deles ou o alcoolismo de seus antepassados e como remate doloroso a sífilite bestial que traziam na massa de sangue (...) (DIÁRIO DE CAMPINAS *apud* MACIEL, 1997, pág. 86.).

²⁰“O Visconde organizou suas primeiras colônias com alemães e tirolezes; a Casa Vergueiro encarregou-se de promover a vinda de outras colônias, distribuindo-as por várias regiões da província. (PUPO, 1969, p. 168).

²¹ DIRETORIA de Estatística. Recenseamento da população do Império do Brasil. Rio de Janeiro, 1873-76. p. 81

Ainda sobre a região de Campinas, o livro “Discriminações Raciais – Negros em Campinas 1888 - 1926” (1997) de Cleber da Silva Maciel, considera que

(..) acabada a escravidão, o ex-escravo vai construir um contingente de força de trabalho que se diferencia dos trabalhadores imigrantes por dois fatores relevantes: o fato de serem negros e em maioria com ascendentes escravos; estarem fora da nova preocupação com a chamada força de trabalho livre, o que significava, na realidade, formação da força de trabalho livre com homens brancos. (MACIEL, 1997, p. 23-24).

Sendo assim, o ajustamento social a essa nova realidade, faz com que negros e libertos procurem o seu espaço individual na cidade, tanto para exercer alguma atividade de subsistência, como nas questões da moradia. Como consequência de uma baixa renda e preços imobiliários altos²², eles acabam ocupando os mesmos prédios da fazenda na antiga senzala ou os chamados “cortiços”, que, além de caros, “constituíam-se focos de epidemias uma vez que, onde não se devia admitir mais de três pessoas, eram colocadas vinte ou trinta por noite.” (MACIEL, 1997, p. 47). Essa condição se colocava como problemática para o planejamento da cidade, pois confrontava-se com a proposta modernizadora e higienizadora que Campinas impunha através de decretos, leis e condutas morais.

A questão da higiene e da saúde pública torna-se uma das maiores preocupações campineiras, que por sua vez, tenta impor-se para denegrir velhos hábitos típicos de uma cidade colonial e evitar práticas daquilo que a ciência moderna considerava lesivo a saúde. No entanto, sua implantação encontra barreiras culturais, sociais, econômicas e até arquitetônicas:

É preciso reconhecer que as mudanças exigidas não serão tão espontâneas quanto se pretendia. É preciso conferir-lhes caráter compulsório, criando-se um aparato capaz de constranger e reprimir os cidadãos resistentes e recalcitrantes, a fim de que o seu o seu comportamento e relações sociais obedeçam à padronização requerida pela ciência médica, à qual também os médicos têm que submeter-se. (LAPA, 1996, p. 189).

²² “Um desses artigos anunciava que cada cômodo podia custar entre 10 mil e 15 mil réis de aluguel. Em 1882, esses preços já tinham subido para 20 mil a 30 mil, ainda conforme Diário de Campinas em artigo intitulado Cortiços. O que denuncia a grande inflação do período.” (MACIEL, 1997, p. 47.)

Além da questão sanitária, o caráter compulsório que normatiza o centro urbano também aplica-se na questão da pobreza. Em 21 de maio de 1889, a Câmara Municipal de Campinas propôs uma resolução a fim de registrar todos os indivíduos impossibilitados de ganhar a subsistência pelo exercício de qualquer trabalho lícito, para que cada um se apresentasse ao presidente da câmara municipal com o seguinte intuito.

(...) receberá na secretaria da câmara uma guia para o fiscal de sua paróquia, à vista da qual o fiscal registrará o seu nome e domicílio, e lhe fornecerá uma chapa de metal branco com o número do registro do portador, que a trará em lugar bem visível na ocasião de esmolar, só nas quartas-feiras e sabbados. Estas chapas são intransferíveis. O que infringir a postura, cedendo ou ocupando a chapa de outrem, será punido com oito dias de prisão e o duplo na reincidência. (TELLES *apud* LAPA, 1996, p. 125).

Em acordo ou desacordo com essas leis, o crescimento da população livre e a escrava, impulsionaram uma nova e complexa organização dos serviços cidade, que por sua vez, crescia em ritmo vigoroso gerado pelo capital da produção média das “189 fazendas da café que juntas, exportavam anualmente 700.000 arrobas” (TAUNAY *apud* PUPO, 1969, pág. 144) – somente no ano de 1860.

Movido pelo progresso gradual da economia do café os seus cidadãos presenciaram a chegada de elementos urbanos que caracterizavam a modernização da cidade: a criação do primeiro periódico local em 1858 (Aurora Campineira), a máquina regida a vapor (fábricas de chapéu Bierrembach & Irmãos) em 1867, a iluminação pública a gás (1872), luz elétrica e água encanada (1887), linhas de bondes a tração animal (1879) e até o privilégio de ser uma das primeiras cidades do mundo a testar o invento do telefone²³. Além desses elementos, a cidade assistia a novas atividades industriais e comerciais como nas fundições de ferro e bronze que “fabricavam máquinas agrícolas, portões, grades, chafarizes e outras peças ornamentais, levando a toda província o nome da Companhia McHardy (1875) e a Lidgerwood (1886)” (SANTOS FILHO E NOVAES, 1996, p. 16).

Aliada e dependente da produção cafeeira, as construções das linhas ferroviárias tornavam-se também símbolos do desenvolvimento de Campinas. A construção da primeira ferrovia no trecho Jundiaí-Campinas em 1872 e a Estação da Estrada de Ferro

²³Em uma visita a Exposição do Centenário em Filadélfia, Dom Pedro II teve contato com o novo experimento de Alexander Graham Bell e trouxe-o para o Brasil: “Esse invento de 1875 teve suas primeiras experiências e demonstrações em Campinas um ano depois! Sendo de destacar que só em 1879 se organizaria a exploração do seu serviço, pela primeira vez, na capital da Inglaterra” (LAPA, 1996, p. 30).

da cidade, foi responsável pela Companhia Paulista de Vias Férreas e Fluviais – que futuramente iria se tornar Companhia Paulista de Estradas de Ferro. A inauguração da segunda ferrovia que ligava Campinas a Moji-Mirim pela Companhia Mojiense de Estradas de Ferro foi o motivo responsável pela segunda visita do imperador Dom Pedro II à cidade de Campinas.

Quanto às visitas de Dom Pedro II ainda elas se repetiriam em 1876, 1878 e 1886. Nessas ocasiões, o imperador visitava hospitais, fábricas, escolas e fazendas do município, visitas que muitas vezes eram “retribuídas pelos que dirigiam e trabalhavam nos estabelecimentos visitados, os quais se dirigiam ao palacete onde o Imperador estava hospedado para agradecer-lhe a honra da visita” (LAPA, 1996, p. 87).

O adensamento da população também caracterizava a aparição de espaços e de atividades culturais em Campinas em espaços como o Teatro de São Carlos (1850), o Rink Campineiro de Patinação e o Hipódromo Campineiro (1878). O Teatro de São Carlos obteve destaque na época, recebendo companhias de teatro de renome (como a peça original francesa de Alexandre Dumas, *La Dame aux camélias* em 1886), artistas, orquestras, bailes e banquetes cívicos. Augusto Emilio Zaluar em “*Peregrinações pela Província de São Paulo: 1860-1861*” (1976), “considerou o teatro de Campinas superior ao da Capital” (ZALUAR apud LAPA, 1996, p. 154).

As atividades musicais na segunda metade do século XIX se revelam intensas na cidade de Campinas. Além da Orquestra Campineira (1878) oficial, havia a Banda Philorphenica (1863), a Banda Romana (1864), a Euterpe Comercial (1876) e outras dezenas de bandas da região. Além de fundar em 1858 com Enerst Maneille um curso de ensino de piano, música e canto, o maestro campineiro Carlos Gomes, trouxe destaque à área musical cidade, após apresenta sua ópera, O Guarani, na Scala de Milão na Itália, em 1870. Além de estimulados durante a infância pelo número de professores particulares e associações musicais, havia atividades como a do maestro Azarias Dias de Melo que em “1876, se dispunha a ensinar gratuitamente 16 meninos, desde que se apresentassem com o compêndio de música de Francisco Manoel da Silva e munidos de papel pautado, ficando os instrumento por conta dos alunos, conforme anúncio que publicou na Gazeta de Campinas” (LAPA, 1996, p. 159).

Entre 1861 e 1865 é fundado o Gabinete de Leitura Campineiro: um sistema circulante de biblioteca que funcionava “através de assinaturas pagas, que podia ser anual, semestral ou mensal. Ficava-se sócio também do Gabinete, sendo a este

facultado levar o livro para casa” (LAPA, 1996, pág. 144). A atividade, segundo a dissertação de Ana Luiza Martins²⁴, é identificada também em outras 20 cidades do interior paulista. Além do Gabinete da Leitura (com acervo de 100 volumes), a cidade ainda contava com bibliotecas particulares como a Club Mac-Handy (6000 volumes), Club Republicano (5000 volumes), a Biblioteca Maçônica com cerca de 1000 volumes.

Sobre o ensino em Campinas no século XIX, um artigo de Campos Salles²⁵ estipula que em 1871, havia 16 escolas de ensino primário- sendo cinco escolas públicas e onze particulares, além de três colégios que atendiam ao ensino primário e secundário. Neste mesmo artigo, o autor aponta que Campinas tinha 21 bacharelados em Direito. A presença de uma comunidade estrangeira no local estimulou a instrução das crianças nascidas no período, corroborando, principalmente no ensino particular e privado, para a formação de uma “elite intelectual ativa e atualizada, posicionada em postos administrativos de decisão, sabendo conduzir a cidade para os novos valores que defendia” (LAPA, 1996, p. 164).

A estrutura dominante de um ensino particular revela uma característica que configura boa parte do desenvolvimento da cidade no século XIX. Para assegurar a concentração nos principais meios de produção, a concentração de propriedades e a preservação de poder das classes dominantes, os republicanos, até mesmo antes de serem republicanos, perceberam “rapidamente as vantagens de incorporarem ao seu discurso político contra o regime monárquico a dinâmica desses empreendimentos que, sem permanecerem à espera de um estado centralizado, tomavam a sua dianteira.” (LAPA, 1996, p. 152). Citando como exemplo as instalações dos primeiros lampeões de querosene colocados na rua custeados por José Pedro de Sant’Ana Gomes, Francisco Glicério e Bento Quirino, Carlos Roberto de Souza observa em sua dissertação, que “a impressão que se tem é que em Campinas os melhoramentos comunitários se deviam quase sempre a iniciativas particulares” (SOUSA, 1979, p. 4).

Esse pensamento foi explicitado pelo republicano Campos Salles no *Almanach Litterario de 1879*²⁶, em que ele exemplifica que a cidade de Campinas se ergueu através de sua iniciativa privada e suas grandes realizações, “o que, num regime

²⁴ (“Gabinetes de Leitura da Província de São Paulo: A Pluralidade de um Espaço Esquecido” (1847 - 1890) dissertação (mestrado), FFLCH, USP, 1990).

²⁵ Campos Salles “A instrução Pública em Campinas”, in José Maria Lisboa (or.) Almanak de Campinas para 1871, Campinas Typ. Da Gazeta de Campinas, 1870, PP. 75-80.

²⁶ Campos Salles “O espírito da iniciativa em Campinas”, Almanach Litterário de São Paulo para o Anno de 1879, São Paulo, Typ. Da Provincia, 1878, PP 1-12.

descentralizado, poderia fortalecer o município e a província, redundando no proveito do Estado, o que, entretanto na monarquia cumpria o caminho inverso, com prejuízo de todos.” (LAPA, 1996, p. 152).

5.4. Febre Amarela: tragédia local ou criação de um mito?

O período dos surtos endêmicos da febre amarela no final do século XIX no período entre 1889 e 1897, é um momento significativo para história de Campinas. Sua existência consolidou-se na memória histórica local através de símbolos e mitos que ao passar do tempo, mesclam-se aos dados substanciais e documentais, chegando, às vezes, até a obscurecê-los, criando assim, novas significações.

Uma grande parcela de seu impacto deve-se principalmente ao fato que a chegada da doença representava a falha dos ideários burgueses almejados para Campinas, “mostrando que as providências que se seguiram em termos de políticas públicas de saúde, higiene e saneamento básico não atingiram seus objetivos, bem como a mobilização popular cuja consciência e práticas higiênicas não foram suficientes para erradicar a moléstia.” (LAPA, 1996, p. 259).

O primeiro caso de febre amarela na cidade tem sua origem debatida já no próprio século XIX. Em 1876, dois portugueses enfermos e recém-chegados do Rio de Janeiro internaram-se na Casa de Saúde da cidade, onde os médicos Valentim de José de Silveira Lopes e James McFadden Gaston “concluíram pelo diagnóstico de febre amarela” (SANTOS FILHO E NOVAES, 1996, p. 23). Como um dos portugueses veio a falecer e em abril surgiram mais casos oito casos²⁷, criaram-se polêmicas envolvendo diversas parcelas da sociedade.

O diagnóstico da febre amarela suscitou controvérsias, alarmou a população que não a admitia e não o aceitava, e foi comentado, contraditado e também analisado por jornalistas leigos no assunto, por médicos da cidade, como Antônio Felício dos Santos (1843-1931), que louvou e confirmou o ponto de vista de Valentim da Silveira Lopes e Carlos Ferreira de Souza Fernandes (1829-1888), que publicou “A febre amarela em Campinas” (Anais Brasilienses de

²⁷ Sobre esses oito casos, Santos Filho e Novaes observam o caso “da senhora Collier, de trinta e dois anos”. Além dela, “o marido e uma filha da paciente tiveram a mesma doença. A filha, de cinco anos, morreu, e o marido curou-se. Os outros cinco enfermos, vizinhos da Collier, eram três homens e duas mulheres, falecendo estas – a senhora Harris e sua irmã – e salvando-se aqueles. Portanto, dos oito, quatro morreram. (SANTOS FILHO E NOVAES, 1996, p. 23).

Medicina V.28, Rio de Janeiro, 1876-77). (SANTOS FILHO E NOVAES, 1996, p. 24).

Depois de catorze anos da polêmica suspeita do primeiro caso de febre amarela, cujos pareceres de Valentim da Silveira sugerem a confirmação dos casos²⁸, a cidade presenciou o primeiro óbito com diagnóstico de febre amarela em anos com o falecimento de uma mulher suíça chamada Rosa Beck. Os mosquitos – que até momento não eram conhecidos como vetor da doença – picando a primeira vítima, supostamente picaram outras três pessoas que trabalhavam na Padaria Suíça - o estabelecimento em que ela estava hospedada. No entanto, como observam Santos Filho e Novaes, os diagnósticos que envolviam esses pacientes supostamente com febre amarela, notabilizavam sintomas como convulsões, hepatite aguda e febre biliosa, sendo assim, leviano diagnosticar as mortes dos funcionários “como mortes produzidas pela febre amarela”. (SANTOS FILHO E NOVAES, 1996, p. 43).

Essa inexatidão sobre os sintomas que caracterizam os casos confirmados de febre amarela devia-se a inexistência de mecanismos que pudessem fazer a comprovação científica dos acometidos pela doença, pois muitos pacientes eram atendidos em suas próprias residências e os registros em livros ou se perderam ou são preenchidos de forma inconclusiva²⁹, também geram divergências nos registros de óbitos efetivados na época.

Sobre o número de óbitos vinculados a febre amarela, como indica Alfredo Carneiro em “*Histórico da epidemia em Campinas*” (1891), houve 1200 mortos em

²⁸ “Verifica-se que o jornal Gazeta de Campinas era favorável à opinião - “vitoriosa” – de Valentim da Silveira Lopes, ao passo que o Diário de Campinas abrigava as manifestações contrárias. Mas este jornal abriu uma exceção para publicar a opinião emitida em 25/5/1876 pelo insigne professor da Clínica Médica da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, barão de Torres Homem (1837-1887), que se manifestou favoravelmente à opinião de Valentim da Silveira Lopes.” (SANTOS FILHO E NOVAES, 1996, p. 26).

²⁹ Nesses casos podem se citar exemplos como: “É explícito quanto aos pacientes de febre amarela internados nos meses de abril e maio, e que estão relacionados juntamente com os atingidos por outras doenças. Alguns são dados como “curados” e outros como “melhorados”. Teriam estes falecidos anteriormente? É impossível, hoje em dia, a verificação.” (SANTOS FILHO E NOVAES, 1996, p.138). Sobre alguns livros e os relatos nos jornais locais sobre utilizados em nosocômios - que incluem enfermarias especiais da Santa Casa, da Sociedade Portuguesa de Beneficência, do Circolo Italiani Uniti e da Escola Correia de Melo – os autores ponderam “Não fossem as omissões em um ou dois dias da semana e os possíveis enganos nos dados fornecidos ao jornal, esse movimento hospitalar poderia ser encarado como uma fonte de inestimável valor. Infelizmente tem que ser descartado, pois não é completo.” (SANTOS FILHO E NOVAES, 1996, p.139). Há também casos em que material desaparece: “Informou-se, anteriormente, sobre relações elaboradas por alguns hospitais. E as relações dos demais? Se existiram, desapareceram, como sucedeu com o “Livro de matrícula dos contagiados então recolhidos no Lazareto do Fundão”, na epidemia de 1890. (SANTOS FILHO E NOVAES, 1996, p.139).

1889, especificando 816 homens, 285 mulheres e 99 crianças. O médico Ângelo Simões também calcula em “*Tratamento da Febre Amarela*” (1897) o mesmo número de óbitos que Alfredo Carneiro, alegando que seus dados foram coletados no Cemitério Municipal. Reunindo os documentos do antigo cemitério, nos cartórios e na SETEC (Serviços Técnicos de Campinas), a pesquisa recente de Lycurgo de Castro Santos Filho e José Nogueira Novaes, constatou total de óbitos por febre amarela em 1889 “foi praticamente a metade do apresentado por Alfredo Carneiro e por Ângelo Simões” (SANTOS FILHO E NOVAES, 1996, p. 141).

Dentro período epidêmico em que a doença se fazia notória (março a junho), houveram 347 corpos que foram enterrados sem diagnósticos e/ou assistência médica. Segundo os autores de “*A Febre Amarela em Campinas – 1889 -1900*” (1996), “tudo leva a crer que uma boa parcela desse total foi de amarelentos” (SANTOS FILHO E NOVAES, 1996, p. 142), mas não há comprovação científica desse fato.

O período referente ao primeiro surto de febre amarela também é freqüentemente citado como o motivo nevrálgico de um suposto esvaziamento que a cidade perpassou na última década do século XIX. No livro “*Campinas: Seu Berço e Juventude*” (1969), Celso Maria de Mello Pupo, utiliza as memórias da filha do Barão Geraldo de Resende, Amélia de Resende Martins, para afirmar que “na cidade assolada reinava o pânico. Quantos puderam, fugiram, refugiando-se nas fazendas (...)” (PUPO, 1969, p. 216). Embora o enfoque seja a trajetória do cinema campineiro, a dissertação de mestrado de Carlos Roberto de Sousa, ao perpassar pela história da cidade no período referente a febre amarela, denota: “Campinas fica deserta. A população abandona a cidade; as fábricas fecham; famílias inteiras mudam-se para Jundiaí e São Paulo, aterrorizadas pelas centenas de mortos (...)” (SOUSA, 1979, p. 5). No entanto, a informação sobre o suposto esvaziamento da cidade aparenta estar dotada mais de traços no impacto na memória histórica, do que em dados substanciais:

Essa questão da população de Campinas em 1889, antes e durante a epidemia, é controvertida. Não há dados oficiais de algum censo efetuado em época aproximada. Julga-se que anteriormente a eclosão da febre amarela, a população citadina orçaria em cerca de 15 mil habitantes, 5000 menos do que a cifra citada por Ângelo Simões. Declarada a epidemia, a cidade esvaziou e nela teriam permanecido umas 5.000 pessoas, segundo informou Clemente Ferreira em carta à

Mesmo após afirmar que trata-se de uma questão controversa – já que os únicos dados da população de Campinas recorrem aos recenseamentos realizados em 1872 pelas paróquias da Nossa Senhora do Carmo, Nossa Senhora da Conceição e Santa Cruz³¹ - os autores também entram em suposta contradição, relegando ao fechamento de alguns estabelecimentos, a suspensão de algumas atividades citadinas e a mudança física de alguns colégios³², um movimento migratório total da cidade.

A verdade é que ao eclodir a epidemia em fevereiro de 1889, o êxodo foi geral. Os fazendeiros – os hoje chamados barões do café – mudaram-se para as suas propriedades rurais ou para São Paulo e muitos deles não mais regressaram. Depois dos abastados fugiram todos aqueles que puderam fazê-lo, pobres e remediados, estes em menor número. Famílias inteiras abandonaram as suas casas e os seus pertences. (SANTOS FILHO E NOVAES, 1996, p. 139)

A ausência de dados estatísticos que comprovem o recorrente “êxodo geral” e alguns acontecimentos que podem ou não estar co-relacionados com a incidência da febre em 1889, são fatores que não asseguram informações exatas sobre o período. E é justamente nessa inexatidão impressa nos escritos realizados na época (ou sobre ela), que se constrói a memória histórica, demonstrando com seus depoimentos, uma população que se defronta com um problema urbano que desafia as calculadas regras da urbanidade impostas pela classe dominante.

O temor da população pode ser identificado em alguns comentários ou textos feitos no período, tanto por cidadãos de outras cidades, como pelos próprios campineiros. Para citar exemplos, há os escritos do catedrático da Faculdade de Medicina no Rio de Janeiro, que publicou na chegada a corte, um opúsculo em que

³⁰ Efetivando analogamente o uso desta nota de rodapé, os autores citam que em 1888, um guia francês denominado *Guide de l'Etoile du Sud*, Campinas foi estimada em “mais de 30.000 habitantes”

³¹ Dado publicado em “Discriminações Raciais” (1997) Cleber da Silva Maciel para analisar a população negra em Campinas no final do século XIX. (MACIEL, 1996, p. 60).

³² “Um jornal, a Gazeta de Campinas suspendeu a publicação por alguns dias. O Grande Hotel Campineiro, localizado na rua do Rosário (praça José Bonifácio), 33, informou em 7/4/1889 que fechava “por falta de pessoal suficiente para o serviço interno”. O mesmo sucedeu ao restaurante Guarani. As farmácias não davam conta do aviamento das receitas. Assim era. A cidade paralizou por falta de gente. (...) O Colégio Florence, com internato para meninas, de Carolina Krug Florence (1818-1913), cerrou as portas para só reabrir novamente em 1903, na cidade de Jundiaí. (...) Também o Colégio Internacional, que funcionou em Campinas desde 1872, fechou suas portas de vez e mudou-se para Lavras. (...) A importante firma comercial Gomes Pinto & Cia, transferiu-se provisoriamente para Valinhos. Morria a cidade! (SANTOS FILHO E NOVAES, 1996, p. 36-37)

declarava: “Foi dolorossíssima a impressão que sentimos em Campinas: o terror tinha se apoderado da população, a fuga era geral, a cidade estava abandonada e quase deserta! ” (TEIXEIRA apud SANTOS FILHO E NOVAES, 1997, p. 37). O estudante de direito e futuro membro da academia de letras, Alfredo Pujol, escreveu no jornal local *Diário de Campinas*, em março de 1889, sobre a epidemia: “Sobre essas longas ruas que se sucedem (há 15 dias) as casas fechadas, entregues ao mais triste abandono, sobre esse silêncio desanimador que encobre Campinas como uma cidade morta” (DIÁRIO DE CAMPINAS apud SANTOS FILHO E NOVAES, 1997, p. 37). Na dedicatória de um livro de poesias destinado a arrecadação de recursos para ajudar a cidade, “*O Remorso – Venda em benefício de Campinas*” (1889), o escritor José de Campos da Costa de Medeiros e Albuquerque, até acrescenta um dado para complementar a informação: “a epidemia devasta Campinas: mais de 2.500 pessoas abandonaram a cidade: as farmácias fecharam-se, o comércio parou; à peste aliou-se a Fome” (ALBUQUERQUE apud SANTOS FILHO E NOVAES, 1997, p. 37).

Além disso, o primeiro surto de febre amarela coincide com o momento em que a cidade atingia o seu ápice econômico e força política dentro da atuação republicana³³, concentrando boa parte da atenção do cenário nacional para a região. Como consequência, sua aparição em Campinas gerou uma propagação de notícias de conotações negativas nos setores médicos, governamentais e principalmente no meio impresso. No *Diário de Campinas* do dia 06 de abril de 1889, o jornal conclamava a chegada de novos médicos, pois os “radicados na cidade, alguns haviam se retirado, e outros estavam “extenuadíssimos”, impossibilitados de medicarem a população.” (SANTOS FILHO E NOVAES, 1996, p. 46). Esse fator elevou importância dada a febre amarela na região, relegando ao acontecimento uma atenção maior do que a ocorrência do mesmo surto endêmico em outras regiões do país.

Vê-se, assim que não foi só Campinas, na ocasião, a única cidade a sofrer com a febre amarela. Entretanto, quando nesta a repercussão da epidemia de 1889 foi nacional, e as medidas de combate empreendidas pelos governos imperial, provincial e municipal, assumiram grande vulto, Cataguases destacou-se apenas um

³³ Joseph Love observa essa concentração dentro da elite política em Campinas: “Embora poucos tivessem relações de parentesco com membros das elites de outros estados, pelo menos metade dos componentes da classe governante paulista participava de um dentre três tipos de laços de família. Cruzando essa informação com as dez zonas definidas por Camargo, verifica-se que a maior incidência cumulativa dos três tipos de conexões familiares (77%) ocorre na zona Central (na região de Campinas) e não, como se podia esperar, no mais tradicional Vale do Paraíba.” (LOVE, 1982, p. 218).

facultativo como único socorro! Qual a razão do contraste? Simplesmente porque Campinas era centro sócio-econômico e político de enorme prestígio, e assim a sua desgraça provocou o espanto e a imediata mobilização de consideráveis medidas de auxílio e socorro. (...) Daí o clamor que provocou manifestações como as de Medeiros e Albuquerque, de monsenhor Manuel Vicente da Silva, se Alfredo Pujol e de Luís Pereira Barreto, acima citadas, que se refletiram e que intensamente repercutiram na sociedade, nos governos de São Paulo e do Rio de Janeiro, na Academia Imperial de Medicina do Rio de Janeiro, nas Câmeras Municipais, Provincial e Geral, na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, na Academia Imperial de Medicina e na imprensa de São Paulo e da Corte. Depois... a repetição não suscitou mais alarido e as epidemias subseqüentes foram aceitos com um espírito de total conformidade. (SANTOS FILHO E NOVAES, 1996, p. 38-39).

Esse impacto negativo chamou a atenção de outras regiões para Campinas. Além das providências emergenciais tomadas pelo município, pelo governo municipal paulista e o Governo Geral sediado pela corte, houve a ajuda de uma comissão específica organizada pela imprensa Fluminense e pela Corte. Nesta empreitada, a cidade recebeu um médico-chefe, outro facultativo, farmacêuticos, enfermeiros, empregados e uma ambulância equipada com material de urgência e medicamentos. Além da doação de “medicamentos, roupas e alimentos que foram distribuídos para a população pobre” (SANTOS FILHO E NOVAES, 1996, p. 38-39). Além de coordenar uma campanha de auxílio à população campineira, a Corte, ainda em março de 1889, enviou seu príncipe consorte, Gastão de Orleães, conde D’eu (1842 -1922) para visitar a cidade.

Embora o governo municipal de Campinas se mobilizasse, sua atuação resultava em medidas de profilaxia ineficazes. Como resultado, ruas eram recobertas de camadas de piche, barricadas de alcatrão eram queimadas durante o dia todo, residências eram desinfetadas e poços de água foram entupidos. Mas o grande motivo para a persistência da febre amarela – não somente em Campinas, mas como em outras cidades do país, era o desconhecimento de sua etiologia. As causas iam desde origens microbianas até “indigestões, exposições à chuva, à umidade e ao sereno, à insolação, à supressão da transpiração, à fadiga, o excessivo calor, os abusos sexuais, perturbações atmosféricas, qualidade das águas de serventia, etc.” (SANTOS FILHO E NOVAES, 1996, p. 17). A correlação entre a proliferação de mosquitos e o aumento de surtos epidêmicos, foi

algo estudado aqui no Brasil e na Venezuela ³⁴, mas somente foi comprovado posteriormente.

Na mesma década de 1880, em Havana, Carlos Juan Finlay Y de Barrés (1833-1915) chegou a conclusão que o transmissor da febre amarela era o mosquito *Stegomyia fasciata*, hoje denominado *Aedes aegypti*. Não foi acreditado, até que uma Comissão de Saúde do Exército Norte Americano chefiada por Walter Reed (1851-1902) em 1900 repetiu exaustivamente as experiências de Finlay e deu-lhe razão. Era o mosquito o transmissor. (SANTOS FILHOS E NOVAES, 1996, pág. 18).

No Brasil, a comprovação dessa informação seria efetivada pelo diretor do Serviço Sanitário do Estado de São Paulo, Emílio Ribas após alguns testes com alguns voluntários realizados entre 1901 e 1902. Mesmo sem ter o conhecimento dessa informação, Emilio Ribas, enquanto chefe da Comissão Sanitária de Campinas em 1896-1897 ampliou as instalações de redes de água e esgotos efetivadas em 1891 e 1892, conseguindo assim, “dominar os surtos epidêmicos de febre amarela em Campinas e em outros centros interioranos paulistas, através de obras de saneamento, como drenagem de charcos e pântanos, entupimento de alagadiços e destruição de recipientes que pudessem conter água” (SANTOS FILHO E NOVAES, 1996, p. 18). Essas melhorias sanitárias e intervenções corretivas urbanas que Campinas perpassou, “estão inseridos num quadro mais amplo, em termos nacionais, que o regime republicano empreende, alterando formas urbanas que herdara do Império” (LAPA, 1996, p. 152).

No entanto até a política de saneamento básico ser efetivada com eficácia, Campinas ainda presenciaria mais quatro surtos epidêmicos em 1890, 1892, 1896 e 1897. Mas diferentemente da ocasião da primeira epidemia em 1889, os órgãos públicos e a imprensa encontram uma nova forma de dialogar com o problema sanitário, incorporando-o como um dos desafios comuns impostos pela urbanidade.

Mesmo diante do surto epidêmico mais grave em 1896, em que dados Serviços Técnicos de Campinas contabiliza 782 mortos pela febre amarela, “tudo era feito sem

³⁴ “A correlação entre os surtos epidêmicos coincidindo com o aumento da quantidade de mosquitos foi observada no exterior e no Brasil. Assim é que na Venezuela, em 1853, Louis Daniel Beauperthuy (1807 – 1871) e no Brasil, em 1885, Filogônio Lopes Utingaçu (1854 -1898) chegaram a aventar a hipótese que não puderam comprovar da transmissão da febre amarela por um mosquito.” (SANTOS E FILHO E NOVAES, 1996, p. 18).

alarde, com raras notícias nos jornais, para não alarmar e não ecoar de forma assustadora” (SANTOS FILHO E NOVAES, 1996, p. 238). Durante esse mesmo período, o médico Ângelo Simões, alegou que o número de habitantes da cidade no primeiro semestre de 1896, reduziu-se a 10 mil habitantes. Mas esse dado recorre novamente a uma especulação, pois não houve um recenseamento no período, sendo “possível que tais números sejam excessivos. A população seria de 25 mil, talvez, e os que permaneceram somariam mais de 10 mil. São hipóteses não passíveis de verificação e confirmação” (SANTOS FILHO E NOVAES, 1996, p. 239).

A ausência de dados concretos somado ao procedimento de incorporação da febre amarela como um problema urbano - verificável em outras cidades aplacadas pela doença - corrobora para a falta de argumentos consistentes que categorizem o esvaziamento pleno de Campinas na última década do século:

Enquanto o surto de 1889 aqui se manifestava, no Rio de Janeiro e de Santos sucumbiam mais amarelentos que em Campinas. Apenas no mês de março morreram em Santos (SP), 580 pessoas! E a população não abandonou a cidade. Acostumara-se a conviver com a doença. Subiu a 2.16. o número de óbitos, nesse ano, no Rio de Janeiro. Menos, aliás, do que em 1850 quando lá morreram 4.160 habitantes. Depois de 1850, somente no Rio de Janeiro, cada ano a febre matava centenas, havendo, entretanto, certas ocasiões, como nos anos de 1865, 1866 e 1867, em que não se registraram casos. (SANTOS FILHO E NOVAES, 1996, p. 38).

Acima dos dados substanciais que uma cidade pode conservar e revelar, o espaço urbano, como observa Raquel Rolnik, também permite a produção de símbolos e mitos. Embora os surtos de febre amarela tivessem se encerrado, como demonstra um relatório do chefe da Comissão Sanitária de Campinas nos primeiros anos do século XX³⁵, o impacto gerado durante o primeiro surto em 1889, reverbera-se até os dias presentes, cristalizando-se como um momento de ruptura em que ordem urbana almejada pelo poder público e a elite local se viu, pela primeira vez, fragilizada.

Dotada de um quadro de surtos epidêmicos que não diferem ou são inferiores às outras cidades afetadas pela doença no mesmo período, a sociedade campineira aparenta

³⁵ No relatório de atividades do ano de 1908, apresentado em 18 de janeiro ao diretor interino do Serviço do Estado, o Dr. Otávio Marcondes Machado declara “Já não deve esta entidade mórbida figurar nos nossos relatórios. Ela já não tem pontos de contactos com o presente. Os últimos casos atestados foram os de 1903. Sofreu golpe decisivo diante das medidas empregadas de acordo com a teoria havanesca” (SANTOS FILHO e NOVAES, 1996, p. 272).

ter absorvido os efeitos representativos dos mesmos, exercendo assim, mais intensidade sobre a identidade local, do que propriamente em seus aspectos quantitativos e degenerativos, em despeito aos seus termos biológicos (números de mortalidade) e estruturais (esvaziamento urbano). Assim, as proporções dos surtos formulariam uma memória histórica alicerçada por elementos míticos, introduzindo nesse momento os termos “renascimento” e “ressurreição” para caracterizar o período.

No período da primeira epidemia, o Dr. Luis Pereira Barreto já conclamava essa postura da população local ao ponderar que “a ressurreição de Campinas impõem-se como um dever elementar, como um ponto de honra.” (GODINHO apud SANTOS FILHO E NOVAES, 1996, p. 38). Os ímpetus de uma reestruturação também se instauravam com o intuito de melhorar a imagem criada sobre a cidade em outros territórios durante o período da febre amarela, principalmente em veículos relevantes como o Jornal do Comércio do Rio de Janeiro, que em 15 de abril de 1889, publicava: “Campinas, mesmo que cesse a epidemia, dificilmente se poderá erguer do atual abatimento” (JORNAL DO COMÉRCIO apud SANTOS FILHO E NOVAES, 1996, pág. 111). O historiador Celso Maria de Mello Pupo, também pontua o período da febre amarela em seu estudo sobre a história campineira de forma vangloriosa:

Mas Campinas não podia faltar a toda a sua tradição de realizadora audaz: a desgraça da febre se lhe tolheu os movimentos ascencionais de progresso, não lhe extinguiu as forças que sempre a fizeram grande entre as maiores. Reagiu e venceu a desdita; teve de renascer, recompor sua economia desmantelada e refazer todo o seu conjunto de produção e exportação. , o que se prolongou nos primeiros anos do atual século, com retardamento, que foi o fruto dos baixos preços do café, cujos fazendeiros e de todo o Estado atravessaram angustiosa fase de prejuízos, totais e arrasadores para muitos. (PUPO, 1969, p. 218).

Ao mencionar sobre o “abatimento” da região, Pupo estrutura seu discurso de uma forma que é possível associar a baixa produção de café como consequência da própria ocasião da febre amarela. Sobre esse aspecto, é importante ressaltar as observações do historiador Joseph Love, as quais demonstram que no final do século XIX a economia do café no estado de São Paulo, apresentava déficits “devido à queda no valor das exportações de café que o Brasil contraiu enorme dívida em 1898 (o *Funding Loan*)”. (LOVE, 1982, pág. 65). Além desse fator, o historiador observa

através de dados da distribuição do café³⁶ no estado que há um deslocamento gradual de sua produção para regiões diferentes, o que explicaria também, a redução da atividade não só na região de Campinas:

Pode-se observar como a produção de café foi-se transferindo de uma região para outra, á medida que , no século XX, a fronteira do estado avançava para o oeste.(...) o colapso do Vale do Paraíba, o declínio das zonas Central, Mogiana e Baixa Paulistas e rápida ascensão das três regiões pioneiras, após 1920 – especialmente a Araraquense e a Alta Paulista. (LOVE, 1982, p. 65).

Ainda sobre a febre amarela, a idéia de um ressurgimento já era alardeada no próprio ano de 1889, quando no mês de junho, moradores de algumas ruas "uniram-se e promoveram festejos comemorativos do fim dessa trágica fase epidêmica" (SANTOS FILHO E NOVAES, 1996, p. 187). Além disso, foram realizadas quermesses beneficentes cujas rendas foram utilizadas para realizar a adaptação de dependências do hospital da Santa Casa e na instalação do Asilo de Orfãos. O jornal *A Tribuna Liberal* no Rio de Janeiro, em 11 de outubro de 1889, publicou uma carta advinda de Campinas, alegando que a quermesse caracterizaria a "opulenta cidade como uma verdadeira revolução cristã" (TRIBUNA LIBERAL apud SANTOS FILHO E NOVAES, 1996, pág. 191). Em relatório publicado 1891, Alfredo Carneiro descreve um novo quadro que se configura na cidade.

Ressurexit! – Basta olhar para o movimento atual da cidade para compreender-se que Campinas novamente sorri para o brilhante futuro que merece. (...) o comércio aumenta, a cidade estende-se progressivamente e se uma outra recordação pungente vem ferir as almas ainda condoídas, há risadas infantis que acalmam as tempestades do coração, e turba laboriosa que incessantemente corre para o trabalho, calma, esperançosa e ativa. Parente esse quadro que demonstra claramente a ressurreição da nossa querida cidade, é necessário que haja paz entre todos aqueles que trabalharam para que os males passados não se repetissem (CARNEIRO apud SANTOS FILHO E NOVAES, 1891, p. 94)

Para sintetizar a necessidade de Campinas de “renascer” e retomar os estímulos modernizadores aplicados pela elite cafeeira, em “30 de dezembro de 1889, conforme

³⁶ Segundo uma tabela de produção de Café em São Paulo publicada por José Francisco de Camargo no ensaio “ Crescimentos da população no Estado de São Paulo e seus aspectos econômicos” (1952), a região Central (que correspondia a Campinas) em 1905, apresenta 13% da produção e depois em 1920, apresenta 11% da produção de café no período.

indicação apresentada pelo Dr. Ricardo Gumbelton Daunt, a Câmara Municipal criou o brasão de Campinas com a *Fenix ressusecta* como figura principal”. (SANTOS FILHO E NOVAES, 1996, p. 191). Sobre o desenho do brasão, Pupo discute que “o projeto, heraldicamente não representa esta ressurreição, mas a força vivificadora de Campinas para vencer suas quedas, e assim é que deve ser interpretado nosso brasão” (PUPO, 1969, pág. 218-219).

Como será verificado adiante, o valor simbólico agregado a fênix no brasão de Campinas e, conseqüentemente, o período em que a febre amarela na cidade, seriam fatores incutidos na própria memória e na identidade local ainda na década de 1920. Os meios impressos seriam os principais reveladores dessa característica ao referirem-se a sua própria sociedade, tentando reproduzir em seu discurso, ressaltando qualidades progressistas ligadas a “recuperação” de uma cidade que perpassou por um suposto período trágico e conseguiu retomar o seu prestígio.

Assim como o símbolo da fênix permaneceria “significando a força atuante e revivificadora de Campinas” (PUPO, 1969, pág. 219), como observa o pesquisador Carlos Roberto Rodrigues de Souza, ela também demarcaria um novo e contraditório período para Campinas.

As marcas que a febre amarela deixou na história de Campinas são profundas. Com a emergência de São Paulo no cenário político e econômico brasileiro no último quartel do século XIX, a cidade havia sido uma das principais beneficiadas, num campo e noutro. (...) Chegando a caminhar lado a lado com a capital da Província no período que antecedeu a peste, esse orgulho se manteve inalterado na mitologia campineira, o que impediu durante muito tempo a cidade de examinar sua própria história com olhos isentos e impeliu-a a tentar criar de si uma imagem que não correspondia a realidade. (SOUZA, 1979, p. 6).

6. Modernidade: O ser, as cidades e as artes

6.1. O ser moderno e Campinas no século XX

Ao analisar a vida do homem urbano no século XX, onde quer que ele se situe, é indispensável abordar a modernidade e suas ramificações para entender como funcionam suas relações sociais. No entanto, sua abordagem é ampla e complexa, formatada por diversas explicações teóricas aplicáveis em diversos campos econômicos, culturais e urbanos.

Como denota Jaques Le Goff, na segunda metade do século XIX e no século XX aparecem movimentações com três novos pólos de desenvolvimento e conflito de ordem literária, artística e religiosa que geralmente rotulados de “modernismo”. Mesmo que todos atendam a reformulação da dialética antigo/moderno, eles se diferenciam claramente: enquanto “modernismo” refere-se à viabilização da doutrina até então difusas; a “modernização” atende a aproximação entre os países desenvolvidos e os atrasados levando o conceito moderno para esses últimos; e a “modernidade” que refere-se ao campo estético, da mentalidade e dos costumes (GOFF, 1990). A diferenciação entre a “modernidade” e o “modernismo” também foi explicitada pelo filósofo Henri Lefebvre.

A modernidade difere do modernismo, tal como um conceito em via de formulação na sociedade, difere dos fenômenos sociais, tal como uma reflexão difere dos fatos... A primeira tendência – certeza e arrogância – corresponde ao Modernismo: a segunda – interrogação e reflexão já crítica – à Modernidade. As duas inseparáveis são dois aspectos do mundo moderno. (LEFEBVRE apud GOFF, 1990, p.190)

O termo “modernidade” tem como seu principal representante, o poeta e crítico Charles Baudelaire, pois foi ele o responsável por lançá-lo no artigo *Le peintre de la vie moderne*, publicado em 1863 e sendo brevemente acolhido por representantes de meios artísticos e literários na segunda metade do século XIX. Definindo-a poeticamente como um padrão estético, o francês ressalta o movimento de modernidade: o *flanêur*.

Assim ele vai, corre, procura. O quê? Certamente esse homem, tal como o descrevi, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do grande deserto de homens, tem um objetivo mais elevado do que um simples *flanêur*, um objetivo mais geral, diverso do prazer efêmero da circunstância. Ele busca algo, ao qual se permitirá chamar de Modernidade; pois não me ocorre melhor

palavra para exprimir a idéia em questão. Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório. (BAUDELAIRE, 1996, p.25)

O momentâneo assume uma importância fundamental na obra de Baudelaire, pois “o prazer que retiramos da representação do presente não só provem da beleza de que se pode revestir, mas também qualidade essencial de ser presente” (LE GOFF apud BAUDELAIRE, 1990, pág. 189). Assim, estava lançado seu pressuposto estético que iria influenciar outras esferas sociais durante o século XIX. Ponderando sobre os postulados da modernidade de Baudelaire, o historiador Jaques Le Goff realiza sua concepção da modernidade em um sentido amplo.

O que é a modernidade? É o que há de “poético” no “histórico”, de “eterno” no “transitório”. A modernidade tem ligações com a “moda”. Assim, nos exemplos que dá, Baudelaire fala também de moda feminina, do “estudo do militar, do dandy e do próprio animal cão ou cavalo”. Dá ao significado do moderno uma tonalidade que o liga aos comportamentos, costumes e decoração. “Cada época”, diz, “tem o seu porte, o seu olhar, o seu gesto”. Devemos interessar-nos pelo antigo, tal como pela arte pura, a lógica, o método em geral! Quanto ao resto, devemos nos manter a “memória do presente” e estudar cuidadosamente “tudo o que constitui a vida exterior do século”. (LE GOFF, 1990, pág.189)

Dentre os aspectos da modernização, verifica-se que as cidades tornam-se os eixos centrais das principais mudanças estruturais econômicas, da vida cotidiana, a mentalidades e a política com chegada do século XX. É nesse espaço e nesse período que a industrialização, a mecanização, as migrações, o crescimento urbano, os meios de comunicação e os movimentos sociais de massa, constroem uma nova dinâmica em que os seres se relacionam e as identidades se constroem e desconstroem, “despejando todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia” (BERMAN apud LOSNAK, 2004, p. 41). Essas mesmas dinâmicas acabam penetrando e, sendo percebido de forma gradual e simultânea no Brasil e em outros países do chamado “terceiro mundo”, demonstrando que muito mais do que um fenômeno de ordem econômica, trava-se de uma mudança clara nas mentalidades.

O critério econômico torna-se primordial, como se viu, com a introdução da modernidade no Terceiro Mundo. E, no complexo da

economia da economia moderna, a pedra de toque da modernidade é a mecanização, ou melhor, a industrialização. Mas, do mesmo modo que Fontelle via no progresso de algumas ciências o progresso do espírito humano, o critério econômico da modernidade passa a ser entendido como um progresso da mentalidade. E, ainda aqui, é a racionalização da produção que é tida como signo essencial de modernidade. (LE GOFF, 1992, p. 192)

A chegada da modernidade do Brasil não se fez perceber de forma imediata, mas durante os anos 1920, múltiplos fatores corroboram para os cidadãos dos centros urbanos obterem a percepção de um “mundo moderno”. Percebendo esse momento específico, o historiador Nicolau Sevcenko realizou em seu livro “*Orfeu Extático na Metrópole*” (1992) , uma análise sobre os jornais da década de 1920 que veiculavam na cidade de São Paulo com o intuito de reconstruir os deslumbramentos e as exaltações vivenciadas pelas relações internas da cidade.

Como o marco inicial desencadeador desse processo de percepção de um novo tempo, o autor aponta a recuperação de flagelos simultâneos ocorridos em 1918 conhecidos também como os “três gês” – a recuperação da gripe (espanhola), geada e os gafanhotos. Mas além desses “gês”, a chegada de 1919, havia chegado ao fim a Primeira Guerra, fato histórico cujos impactos repercutiram na estrutura do mundo em seus aspectos econômicos, culturais e políticos.

A emergência das grandes metrópoles e seu vórtice de efeitos desorientadores, suas múltiplas faces incongruentes, seus ritmos desconexos, sua escala extra-humana e seu tempo e espaços fragmentários, sua concentração de tensões, dissiparam as bases de uma cultura de referências estáveis e contínuas. Mas foi a escala sem precedentes da destruição maciça desencadeada pela primeira guerra tecnológica que eliminou fisicamente das posições decisivas os homens ligados ao lastro cultural dos séculos anteriores. Após a Guerra, seja a morte, afastamento ou desmoralização dos antigos líderes, uma nova geração emergiu: jovens portadores da “idéia nova”, gente vinda do seio do caos metropolitano e formada nele. Não foi a deflagração da Guerra que abriu a caixa de Pandora, mas, por meio da crise de escala mundial e da magnitude inédita do seu impacto, ela espalhou os demônios da ação pelo mundo e o submeteu ao seu comando. (SEVCENKO, 1992, p. 32)

A nova metrópole que florescia na década de 1920 era rápida, urbanizada e múltipla, aprendendo a equacionar novos valores, incorporando a simultaneidade de ações desconexas e as descontinuidades de novos fluxos de trânsitos dos veículos que

circulam para área pública. Na fremente cidade que avança no século XX, “todos vivem de maneiras diferentes a mesma experiência, concentrada no mesmo setor do espaço público e no mesmo intervalo de tempo” (SEVCENKO, 1992, p. 28).

Os hábitos culturais dessa nova cidade moderna alteram-se com a chegada de clubes, corridas, cinemas, danças, corridas de barco e inúmeras atividades. A nova ordem de divertimentos e fruições do homem moderno localiza nas ruas, pois este é o local onde ele encontra a multidão, os conflitos e é onde ele pode deambular com a certeza de que irá encontrar novidades.

O antigo hábito de repousar nos fins de semana se tornou um despropósito ridículo. Todos para a rua: é lá que a ação está. Não é que repousar não seja mais viável, é que se tornou um lugar obsoleto, uma caduquice. Não é descansando que alguém se prepara para a semana vindoura, é recarregando as energias, tonificando os nervos, exercitando os músculos, estimulando os sentidos, excitando o espírito. Sob o epíteto genérico de “diversões”, toda uma nova série de hábitos, físicos, sensoriais e mentais, são arduamente exercitados (SEVCENKO, 1992, p. 28).

O crescimento industrial do período, as estatísticas no censo demográfico-econômico e a iminência de se tornar um dos palcos do centenário da independência 1922 de São Paulo, segundo Sevcenko, possibilitavam o aparecimento “de uma tomada da consciência tanto de um sentido de identidade, quanto da manifestação do destino de uma cidade.” (SEVCENKO, 1992, p.37). Utilizando como exemplo o editorial do *Estado de São Paulo*, o texto do articulista J.A. Nogueira, é possível verificar como ele profetiza um futuro glorioso a capital, a construção de uma identidade paulistana, encadeado no estado de degradação e decadência da Europa.

Tudo leva a crer que o movimento aluvial dos ádvenas, egressos do velho mundo e das velhas opressões secularmente organizadas, tende a crescer prodigiosamente, rumo das nossas plagas. E começaremos então a penetrar no coração do maravilhoso encargo que nos foi cometido pela Providência. (...) E começaremos a realizar uma gloriosa inversão do mito de Babel – a tornada dos povos dispersos pela terra ao seio de uma pátria humana (...) onde (...) surgirão como num encantamento às novas arquiteturas. (ESTADO DE SÃO PAULO apud SEVCENKO, 1992, p. 37)

A construção de uma identidade local identificada no artigo de Nogueira, também projeta-se de maneira semelhante em um editorial da *Gazeta de Campinas*

publicado no ano de 1923. Embora o artigo do periódico campineiro não recorra ao mito gerado pela Primeira Guerra para exaltar o futuro de seus êxitos, ele recorre a outro mito arraigado a cultura local: o período da febre amarela. Ambos procedimentos recorrem a idéia de Jacques Le Goff sobre as idades míticas, onde são criadas “ outra idade feliz, no fim dos tempos, quer como o tempo da eternidade, quer como a última época antes do fim dos tempos” (LE GOFF, 1990, p. 283)

Campinas esta se tornando uma cidade verdadeiramente deliciosa. Quem faça um retrospecto de 5 annos, aproximadamente, a respeito da vida cotidiana da nossa cidade, não sentirá exclusivamente um surto de admiração, e sim de um arrebatamento extraordinário de assombro, pelo manifesto e velocíssimo girar da roda do progresso, que vae sulcando nossas ruas com marcas salientes de adiantamento(...) Campinas teve uma época de pasmaceira, de modorra, de orgasmo (sic); foi uma paralyisia causada pela nefanda epidemia de febre amarella que, grassando durante sete annos entre nós, cobriu com suas asas lutulentas a vida campineira, abafando e estrangulando o progresso, o estímulo, a magnificência, o gosto, enfim, tudo o que havia de melhor (...) (Hoje) Commercio, Industria, Bellas Artes, tudo se une para a ascensão grandiosa e divina: *ad infinitum* “ (GAZETA DE CAMPINAS. Campinas, 18 jan.1923. p.1)

Não obstante a realidade da capital do estado, Campinas perpassava também pelos processos modernizadores do novo século, sendo influenciando na economia, na indústria e nas práticas sociais no espaço urbano.

Na segunda década do século XX, Campinas sustentava ainda uma atividade regular cafeeira, cuja safra de “1920 foi de 585.00 arrobas” ³⁷. A cidade, assim como o estado de São Paulo, incorporava um processo latente de industrialização, refletindo em uma reestruturação das atividades trabalhistas, visto que o setor terciário “já representava em 1920, 24,8% do total da população economicamente ativa (PEA); o setor secundário absorvia 18,7 % e o setor primário predominava com 56,5% da PEA.” (CANO, 1977, p. 40). A cidade também observava o aparecimento de veículos motorizados, verificando que em “1913, Campinas tinha 71 automóveis e em 1925 seu número era de 4.441” (BATTISTONI, 2008, p. 51).

Ao final do ano de 1923, a *Gazeta de Campinas* reproduziu e traduziu um artigo publicado na câmara de comércio *Brazilian American* efetivando suas impressões sobre a cidade de Campinas, concluindo que ela “carece de certo modo de boas informações, e

³⁷ Gazeta de Campinas. Campinas, 19 dez.1923. p.4

isso se perdoa ao visitante que passou por aqui rapidamente, mas que gravou bem nitidamente os caracteres que consubstanciam o lugar que ocupamos na civilização brasileira.” (GAZETA DE CAMPINAS. Campinas, 19 dez.1923. p.1). A comparação com a cidade de Santos demonstra uma perspectiva de dimensão que não se linha mais ao grau de comparação á capital do estado, como alguns estudos costumam denotar.³⁸

rivaliza com Santos (...) para manter o lugar de segunda cidade do Estado (...) o maior centro depois da Capital, em riqueza, população e cultura (...) mais de 90 escolas públicas, Gymnasio, Escola Normal, três grupos escolares, algumas escolas particulares com curso diurno, noturno e superior e outras instituições de educação especializada em varias profissões e ramos technicos. (...) Tornou-se um centro industrial de primeira ordem, com fabricas movidas a machina, de chapéos, tecidos, camisas, fitas, rendas, cerveja e bebidas finas, óleos, salgados, objectos de toucador, sabões, tintas e etc.. (...) Não há cidade de hygiene publica e de conforto mais apurado (...) berço dos tres maiores homens do Brasil, Calos Gomes, Campos Salles e Francisco Glycerio. (GAZETA DE CAMPINAS. Campinas, 19dez. 1923. p.1)

No âmbito cultural, Campinas na década de 1920 contava com o Club Semanal de Cultura Artística (1915), Rink Campineiro de Patinação (1878) e o Theatro São Carlos (1850). Os cinemas em Campinas passaram a ocupar um papel significativo na cidade, pois em 1909, a cidade contava com três salas de cinema: Bijou, Recreio e o Casino Carlos Gomes. Três anos depois, um artigo publicado no Diário do Povo em 1912, abordava alguns aspectos de uma urbanidade crescente, e na perspectiva do autor, a chegada dos cinemas na cidade adquiria um caráter negativo, que se sobrepunha á outras atividades culturais.

Pode-se dizer que Campinas nocturna resume-se apenas aos cinemas, onde assiste a gente ás corridas do Tontolini, ao lado dos dramas da Pathé e Cineas das tragédias da Nordisk. (...) E para mal dos nossos pecados, até o Casino tombou para a valla comum dos cinemas, supprimindo as variedades! E ao Casino devíamos em grande parte o bello movimento nocturno que já vinha habituando nossa bella urbs, no trafegar dos autos fonfoneantes até alta madrugada. Até quando irá essa pasmaceira, Santo Deus? (DIÁRIO DO POVO *apud* SOUZA, 1979, p. 9)

³⁸ Sobre esse tópico Souza observa no final do século XIX “Guardou-se a frase: “Se em Campinas não há, inútil é procurar em São Paulo. As casas daqui são mais sortidas, têm maior estoque...” (SOUZA, 1979, p. 5)

Em um dos jornais da Gazeta de Campinas, também é possível verificar que as preposições estéticas e os pensamentos relacionados às vanguardas modernistas, também já habitavam o universo intelectual campineiro. A carta publicada no jornal foi redigida por um leitor que conclamava a possibilidade de fruir o moderno e o antigo, sem deixar de admirar um em decorrência do outro.

Os rebellados contra o futurismo não concebem a possibilidade de uma arte em Harold Lloyd; a arte para eles se resume em esgares trágicos e beijos ao luar. Hoje, ainda, Galileu seria apedrejado. Não é pelo facto de admirar Anacreonte que eu vou deixar de gostar muito mais de Guilherme de Almeida. (GAZETA DE CAMPINAS. Campinas, 27 abr.1923. p.1)

O projeto de políticas modernizadoras na cidade de Campinas iniciado na última parcela do século XIX atingia o seu ápice na década de 1920. Mas sua consolidação trouxe novos paradigmas, cujos projetos de urbanização e articulações políticas precisariam ser reformulados para contemplar a nova cidade que surgia.

Diferentemente do século XIX, em que José do Amaral Lapa aponta que “a palavra modernidade não figura no discurso e na fala dos nossos agente e personagens históricos” (LAPA, 1996, p.19), uma parcela dos campineiros incorpora essas noções modernizadoras, demonstrando-se atualizado com o panorama cultural brasileiro e, inclusive, tornando-se apto para uma produção cultural moderno– como a poesia e a crítica de Guilherme de Almeida e seu próprio ciclo cinematográfico.

6.2 Arte Moderna & Modernismo no Brasil

As origens da arte moderna remetem a artistas que desejam romper esteticamente com os projetos de arte “realista” vicejadas durante o século XIX. Charles Baudelaire em seu ensaio sobre a modernidade apontava essa tendência ao afirmar que “aos olhos de quem a natureza existe apenas em suas relações de utilidade com seus negócios, o fantástico real da vida acha-se singularmente embotado” (BAUDELAIRE, 1996, p. 29) Embora o conceito de realismo possa assumir várias significações, o conceito do Robert Stam observa a questão de maneira sincrética.

O conceito de realismo, embora derivado, em última instância, da concepção grega de *mimesis* (imitação), conquistou significância

programática apenas no século XIX, quando passou a denotar um movimento nas artes figurativas e narrativas dedicadas à observação e à meticulosa representação do mundo contemporâneo. (STAM, 2000, p. 30)

A arte moderna, compreendida também como uma “vanguarda histórica”, foi influenciada tanto pelo novo ambiente urbano formado após a segunda revolução industrial, como pelas noções de modernidade e modernismo preparadas no final do século XIX, tornando-se “em sua época, um inquietante desencadeador de perspectivas que mobilizaram, produtivamente, o novo século.” (HELENA, 1989, p. 16).

A velocidade e o dinamismo da vida moderna foi o desencadeador do primeiro movimento das vanguardas históricas: o Futurismo. Para afixar suas preposições estéticas influenciadas pelas bases filosóficas de Henri Bergson, Fillipo Tommaso Marietti realizou um manifesto publicado em 1909 no jornal *Le Figaro*, pregando o culto a velocidade, as máquinas, a violência e a guerra. Divido em dez bases de renovação pretendidas, o movimento pregava o rompimento com o passado ao desejar “demolir os museus, as bibliotecas, combater o moralismo, o feminismo e todas as covardias oportunistas e utilitárias” (TELLES apud HELENA, 1989, p.19).

Simultaneamente, surge outra vanguarda histórica: O Cubismo. Embora já existisse como uma vanguarda pictórica desde 1909, Guillaume Apollinaire seria o principal representante dessa corrente ao realizar em 1913, um manifesto baseado no pressuposto estético de desconstrução para a construção. A pintura cubista, por sua vez, baseia-se em na tendência que “as coisas existem a partir de relações, e mudam de aparência de acordo com o ponto de vista escolhido para focalizá-las” (HELENA, 1989, p. 30). Essa vanguarda procura alterar o volume, o formato e o desenho das formas para oferecer novas perspectivas estéticas para obras pictóricas ou poemas.

Dentre todos os movimentos da arte moderna, o Dadaísmo torna-se a ala mais radical, pois seus pressupostos baseiam-se na total destruição de valores e formas, valorizando-se aspectos como o humor, associação livre, o acaso, o *non-sense* e o lúdico. Fundado por Hugo Ball em 1916, o grupo Dada consistia em refugiados da Primeira Guerra Mundial como Tristan Tzara, Richar Huelsembeck e Hans Arp.

Após romper com grupo organizado por Hugo Ball, Tristan Tzara seria um dos principais nomes e autores dos principais manifestos do Surrealismo. Sua longevidade reflete em seu projetos ambiciosos, pois “mais do que uma escola, um meio do conhecimento e estudo aprofundado de conteúdos ainda não explorados pelos que os

antecederam”. (HELENA, 1989, p.35) permanecer até aproximadamente os anos 40, perpassando por diversas fases e manifestos e adentrando um longo percurso pela literatura e pelo cinema, influenciando também grande parte de outros movimentos artísticos futuros. Agregando nomes como André Breton, Max Ernst, Antonin Artaud e Robert Desnos, o termo Surrealismo é definido de maneira enciclopédica em um manifesto do grupo.

Surrealismo: Automatismo psíquico puro pelo qual se pretende exprimir, verbalmente ou de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado pelo pensamento, na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, para além de qualquer preocupação estética ou moral. (SENA apud HELENA, 1989, p. 36).

As vanguardas históricas perderam seu impacto através do tempo, mas sua existência possibilitou o rompimento completo com tradições românticas e classicistas através de suas urgências e agressividades, cujos ecos possibilitam inclusive a chega das vanguardas modernas no Brasil.

Além do conhecimento do Futurismo “importado” pela viagem de Oswald de Andrade pela Europa em 1912, o principal evento que precedeu o Modernismo foi a exposição de Anita Malfatti realizada em 1917 e a crítica intensa de Monteiro Lobato à exposição da artista no Estado de São Paulo denotava que alguns padrões estéticos haviam sido quebrados. O grupo “modernista” em 1921 se forma com o objetivo em comum de efetivar uma renovação nas artes em geral, desse grupo provinham a atuação de Oswald e Menotti del Picchia na imprensa e Mário de Andrade na poesia.

A Semana de 1922 é a primeira demonstração de impacto geral do movimento moderno no país, disseminando novas idéias modernas através da leitura de poemas de Manuel Bandeira, de Guilherme de Almeida, Oswald de Andrade, o polêmico concerto de Villa Lobos e a exposição de uma série de artistas plásticos como Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Goeldi e Rego Monteiro.

Diferentes dos manifestos eclodidos na Europa, o modernismo brasileiro era um projeto de idéias renovadoras, mas sem diretrizes fixas, construindo um núcleo de metas e princípios que refletiam temas a serem renovados

A renovação estética permanente, através do aproveitamento dos princípios de vanguarda, com “dcglutição” pessoal e autônoma e adaptação ao panorama brasileiro; a revisão da “história pátria”, relida

agora do ângulo do colonizado; a revitalização do falar brasileiro, o resgate do coloquial e regional, a “contribuição milionária de todos os erros” para conter o “mal da eloquência balofa e roçagante”; o questionamento dos temas do nacionalismo e da identidade cultural brasileira, considerando-se a nossa formação fragmentada, fruto do nosso hibridismo sócio-cultural. (HELENA, 1989, p. 50-51)

Depois da veiculação da Semana de Arte Moderna, surgem diversos movimentos esparsos no país, com correntes de uma frente “ampla” do modernismo: dinamistas, primitivistas, nacionalistas, espiritualistas e independentes. A divulgação de idéias, poemas e textos modernistas se faziam através da publicação de revistas durante toda a década de 1920, como a *Klaxon*, a *Verde*, a *Revista*, a *Revista do Brasil*, Terra Roxa e Outras Terras e a *Madrugada*.

A *Klaxon* destacava-se por seus manifestos e seu visual arrojado, creditando em seu editorial manifesto que “a compreensão de que a arte não é uma cópia da realidade; o culto ao progresso; e o aproveitamento das lições de uma nova arte em ascensão: o cinema” (HELENA, 1989, p. 52). A revista seria a responsável por evidenciar a obra de Mario de Andrade, mas perpassando por problemas financeiros de publicação e perdendo o calor do movimento, a revista *Klaxon* encerrou sua atividade.

No Rio de Janeiro a *Revista Estética* contava com os mesmos propósitos da *Klaxon*, circulando as idéias modernistas no Rio de Janeiro e contando com nomes como Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes. Em Minas Gerais, circulavam A *Revista* em Belo Horizonte, contando com a participação de Mario de Andrade, Carlos Drummond e Milton Campos, e a revista *Verde*, publicada em Cataguases, Minas Gerais, mas contando com textos de Graça Aranha, Alcantara Machado, Paulo Prado e José Américo de Almeida.

A *Revista de Antropofagia* criada em 1928 também seria responsável pela publicação do manifesto antropofágico de Oswald de Andrade, às explicações teóricas de Plínio Salgado e Sérgio Buarque de Holanda. O veículo também seria muito valioso para discussões de caráter nacional, questionando embates de identidades que se aplicava dentro do país.

A dificuldade (ainda hoje existente) de se definir o que tão imprecisamente e vagamente apelidamos de “brasilidade”, “tradição nacional” e “renovação”. Em larga margem, os antropófagos fazem soar um alerta valioso: é preciso trazer à tona o caráter ambíguo das noções e, até, interesses que se cruzam sob o rótulo do nacional e das

relações complexas entre o intelectual e a sociedade. (HELENA, 1989, pág.63)

O impacto modernismo brasileiro ainda repercutira em outras décadas, influenciando a criação de uma “segunda fase modernista” ou a “segunda geração modernista” caracterizada entre 1930 e 1945 pela obra de autores como Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego e Graciliano Ramos. Após 1945, o modernismo abarcaria sua “terceira geração” em que localizam-se autores Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto, Clarice Lispector, Ferreira Gullar e Ariano Suassuna.

6.3 Cinema – um emblema da modernidade?

Constantemente presente em manifestos ou em citações do florescimento da arte moderna no começo do século, o cinema acaba tornado-se a epítome da modernidade, justamente por ser a única das artes nascida dentro do período caracterizado como a chegada “revolução do moderno”³⁹, ou seja, o nascimento do século XX. Por mais que se alterassem padrões estéticos, perspectivas e linguagens em todas as outras artes nas “vanguardas históricas”, o cinema ainda levaria consigo sempre seu estatuto de “novo”.

Como denota Ismail Xavier, Mário de Andrade seria o principal nome modernista brasileiro a abordar o cinema em suas publicações, justamente por pela sétima arte possibilitar a expressão única de uma personalidade artística.

A seu ver, o fundamental é a reelaboração de todos os novos elementos da vida atual, dentro de cada perspectiva crítica definidora da resposta singular de cada um face aos estímulos “modernos”. Se o cinema está entre eles, não basta olhá-lo com admiração e exaltá-lo como estáculo-rei do folclore urbano. É preciso aproximar-se e interrogá-lo. Ocupar-se dele criticamente, para melhor conhecê-lo. (XAVIER, 1978, p.142)

No entanto, a concepção do cinema atrelado ao moderno também carrega caracteres contraditórios. Ao mesmo tempo em que se dá sua exaltação pelas

³⁹ “A revolução do moderno data do século XX. (...)Daqui em diante, em todos os planos considerados importantes pelos homens do século XX: a economia, a política, a vida cotidiana, a mentalidade” (LE GOFF, 1990, p. 192)

vanguardas, seu funcionamento e as suas formas de produção ainda estavam arraigados a motivos especificamente comerciais, atendendo á lógica de um mercado incipiente de produções cinematográficas.

O cinema era apenas uma atividade comercial, uma forma insólita de ganhar dinheiro no Brasil. (...) Os intelectuais e jornalistas criticavam o nível do cinema brasileiro e suas práticas precárias e muitas vezes “malandras” de produção; mas, quando mergulhavam na prática, repetiam os mesmos esquemas e reafirmavam, pelo seu ilustre exemplo, a força das determinações de uma infra-estrutura estranguladora de produção. (XAVIER, 1978, p. 151).

Esse caráter “estrangulador” da produção artística, ou seja, as exigências do mercado, não eram somente atribulados ao Brasil, mas também seria uma postura identificável em outros lugares do mundo, denotando que o cinema, embora continue cultuado pelos entusiastas modernos, atendendo á uma perspectiva diferente.

Nesse contexto, o cinema figura como parte da violenta reestruturação da percepção e da interação humana promovida pelos modos de produção e pelo intercâmbio industrial-capitalista; enfim, pela tecnologia moderna, como os trens, a fotografia, a luz elétrica, o telégrafo, o telefone, e pela construção em larga escala de logradouros urbanos povoados por multidões anônimas e prostitutas, bem como *flâneurs* não tão anônimos assim. Da mesma forma, a cinema surge como parte emergente do consumo e do espetáculo que varia de exposições mundiais e lojas de departamentos até as mais sinistras atrações do melodrama, da fantasmagoria, dos museus de cera e do necrotério. (HANSEN, 2001, p. 498)

Miriam Bratu Hansen aponta também que para validar a aproximação entre o cinema e a modernidade é necessário recorrer a heterogeneidade, a assincronia e a contradição das primeiras fases do que é moderno, onde coexistem uma dimensão das esferas públicas emancipada pelo cinema e comemorada pelos intelectuais, assim como havia “o apelo libertador do “moderno” par um público de massa – um público que era, em si mesmo, tanto um produto quanto uma vítima do processo de modernização. (HANSEN, 2001, pág. 50).

Esse mesmo procedimento da modernidade se reflete no Brasil de uma maneira análoga: é notória a presença de um cinema incipiente que atende á um mercado e não baseia-se em propósitos meramente estéticos. Esses fatores desarticulam a produção

fílmica das propostas modernistas, mas não impede que as vanguardas modernas se apropriem e reconheçam o estatuto de moderno que o cinema adquire.

7.1 O cinema no Brasil

Em diversos estudos efetivados sobre a história do cinema brasileiro, o elemento mítico se impõe como característica preponderante tanto ao seu marco inaugural, como em suas primeiras décadas de produção cinematográfica. Essa áurea mítica não ficaria atrelada apenas aos primórdios da sétima arte no Brasil, estendo-se para outros períodos, preenchendo uma lacuna deixada muitas vezes pela falta de dados substanciais relacionados aos filmes (como lucro, bilheteria, público e distribuição), deterioração e/ou a não localização das películas produzidas no passado. Ver-se-á adiante que a própria história do cinema campineiro é dotada de algumas dessas características.

Como observa Jean Claude Bernadet sobre um dos consagrados estudos sobre a história do cinema nacional “*Introdução ao Cinema Brasileiro*” (1959) de Alex Viany, os capítulos realizam uma analogia entre a trajetória de um homem com a própria história do cinema nacional, reforçada “pela insistência no “rapazinho” mesmo após ter se feito “homem”. (BERNADET, 1995, p.19). Entretanto, essa trajetória não perpassa pelo nascimento do “homem” referido, começando prontamente por sua infância, fato explicitado pelo título inicial: “A infância não foi risonha e franca”⁴⁰. Confirmando a imprecisão sobre o dado, Viany afirma que não esconde sua “ignorância quanto aos primórdios de nosso cinema” (VIANY, 1959, p. 16).

Ao mencionar também a trajetória cinematográfica brasileira, o historiador Sidney Ferreira Leite, recorre às mesmas questões mitológicas, afirmando que “a história do cinema brasileiro, em geral, começa pela narrativa do mito fundador⁴¹, isto é, “a narrativa de quando foi realizada a primeira filmagem no país” (LEITE, 2002, pág. 16). De uma maneira mais categórica, Paulo Emilio Salles Gomes, descreve o nascimento do cinema nacional através da suposta filmagem do italiano Afonso Segreto.

⁴⁰ Entre os capítulos de “*Introdução ao Cinema Brasileiro*” (1959) estão cronologicamente: “*A infância não foi risonha e franca*”, “*De como o rapazinho se fez homem*”, “*Onde o rapazinho enfrenta crise após crise*” e “*A visita do filho pródigo*”.

⁴¹ “Um mito fundador é aquele que não cessa de encontrar novos meios para exprimir-se, novas linguagens, novos valores e idéias, de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo” (CHAUI, 2000, p. 9)

Em 1898, voltando ele de uma das suas viagens, tirou algumas vistas da Baía de Guanabara com a câmera de filmar que comprara em Paris. Nesse dia – domingo, 19 de junho – a bordo do paquete francês “Brésil”, nasceu o cinema brasileiro. Daí por diante, sucedem-se as filmagens (...) Chegaram, pois, até nós, e razoavelmente bem, as circunstâncias em que foram rodadas no Brasil as primeiras dezenas de metro de película virgem. Muito mais difícil será fixar quando foram projetadas pela primeira vez as “vistas” nacionais. Os jornais cariocas de julho e da primeira semana de agosto de 1898, noticiam com frequência a próxima apresentação de vistas locais no Animatographo do “Salão Paris no Rio”; contudo, nenhuma dessas anunciadas exhibições se realizará até 8 de agosto, data em que o estabelecimento foi totalmente destruído por um incêndio. Só alguns meses depois, em janeiro de 1899, é que se reabriu o “Salão”, sendo que a exibição de filmagens de assuntos brasileiros tornou-se então habitual. Mas é possível que as primeiras atualidades de Afonso Segreto tenham sido projetadas no ano anterior, senão no Rio, pelo menos em Campos, no Estado do Rio, onde por ocasião do incêndio estava Paschoal Segreto montando uma sucursal de sua próspera empresa de diversões. (GOMES, 1980, pág. 41).

Em contraponto a visão afirmativa sobre o nascimento do cinema nacional explicitada por Gomes, o historiador Jean Claude Bernadet, discute a validade desse marco, cujas informações baseavam-se na obra de Paula Araújo, “*O Cinematógrafo no Rio de Janeiro (1896 -1912)*” (1976).

O jornal Gazeta de Notícias, a 20 de junho de 1898, informou que Afonso Segreto regressava de Paris, aonde tinha ido havia sete meses “buscar o aparelho fotográfico para preparo de vistas destinadas ao cinematógrafo”, e, “já ao entrar à barra, fotografou ele as fortalezas e navios de guerras. Teremos surpresas para dentro em pouco verdadeiras surpresas”. É isto que sabemos. A notícia menciona uma filmagem, não um filme. Poderíamos interrogar a notícia: como ela foi elaborada? É possível que um jornalista tenha encontrado Afonso Segreto no Brésil, de fato os “avisos marítimos” publicados pela imprensa sugerem embarques e chegadas estavam cercados de intensos rituais mundanos. (BERNADET, 1995, p. 30)

Além da validade da notícia, Bernadet também expõe aspectos questionáveis ligados a própria utilização da câmera e a qualidade da película ao se efetivar uma filmagem no final do século XIX, pois uma filmagem nos trópicos “com emulsões elaboradas em país temperado era possivelmente problemático, e constitui um assunto a ser investigado que não nos permite deduzir mecanicamente de uma filmagem a existência de um filme. (BERNADET, 1995, p. 32).

Sobrepondo-se a discussão que valida ou não esse consenso escolhido por alguns historiadores como marco inicial, encontra-se de forma sintomática, uma questão que norteará boa parte da estrutura do cinema brasileiro durante todo o século XX. Observando a trajetória das classificações de George Sadoul em “*História do Cinema Mundial*” (1949), Bernadet verifica que há uma grande diferença entre as concepções de nascimento do cinema no Brasil quando comparado a outros países.

Para Sadoul e seus sucessores, o nascimento do cinema é uma representação pública e paga, ou seja, um espetáculo, o filme na tela diante de espectadores que pagaram ingresso para ter acesso à projeção. Enquanto para os brasileiros, o nascimento do cinema é uma filmagem (BERNADET, 1995, p. 25).

Identificando como um padrão característico de sociedades colonizadas inquietadas quanto a sua identidade, Bernadet observa que “encontrar o nascimento “verdadeiro” seria uma afirmação de autenticidade que se contraporía ao nascimento “outorgado” pelos colonizadores” (BERNADET, 1995, p. 22). Além de revelar uma questão cultural nacional ampla, o estudo da origem cinematográfica no Brasil também explicita os motivos de sua dificuldade de afixação, causada principalmente pela visão que o processo de produção cinematográfica encerra-se assim que a película está concluída.

Em outras palavras, a historiografia clássica do cinema nacional enfatiza a filmagem, revelando um comportamento que caracteriza a postura dos cineastas brasileiros, isto é, eles se concentram em seus filmes e evidenciam pouco interesse pelas formas de produção, de distribuição e de comercialização de suas obras. Em linhas gerais, o mito fundador do cinema nacional contém um dos elementos estruturais para a compreensão das dificuldades de consolidação da indústria cinematográfica no Brasil: os problemas de comunicação entre os produtores das mensagens cinematográficas, em especial os diretores dos filmes, e os receptores dessas mensagens, ou seja, os espectadores brasileiros. (LEITE, 2002, p. 23).

. Embora também haja divergências sobre qual seria o primeiro filme brasileiro realizado⁴², é consenso entre os historiadores denotar que “a produção desenvolve-se

⁴² Paulo Emilio Salles Gomes aponta que “pairam dúvidas sobre a primeira fita de ficção realizada no Brasil, mas a tradição aponta para *Os Estranguladores*, filme de grande relevo na história do cinema brasileiro. Não são levados muito em consideração os filmezinhos produzidos por Francisco Serrador em

juntamente com a ampliação e consolidação de um circuito exibidor, pois é a partir de 1907 que se multiplicam as salas fixas” (BERNADET, 1995, p. 35). De acordo com pesquisas de Alex Viany, somente no Rio de Janeiro em 1907 “entre 9 de agosto, data de inauguração do Cinematógrafo Presidente e 31 de dezembro, 22 salas foram instaladas ou adaptadas para fins exclusivamente cinematográficos” (VIANY, 1959, p. 24). Esse fato relaciona-se ao período classificado como a “A Idade de Ouro” do cinema nacional, marcado pelo aparecimento de filmes como *Os estranguladores* (1908), *O Crime da Mala* (1908) *Nhô Anastácio Chegou de Viagem* (1908), *A Gueixa* (1909) e *Sonho de Valsa* (1910).

Antes desse período há algumas notificações de filmagens, mas esses filmes citados tratam-se dos primeiros com enredo, dizendo respeito a “ficção cinematográfica, ou melhor a fita de enredo, “o filme posado”, como se dizia então” (GOMES, 1980, p. 42). Entre as temáticas dos filmes, se destaca uma tentativa inicial de adaptar para o cinema crimes ocorridos em São Paulo ou Rio de Janeiro, o que se verifica em *O Crime da Mala* e *Os estranguladores*, por exemplo.

Os estranguladores “alcançou a impressionante marca de mais de 800 exibições em apenas dois meses. O gênero foi o primeiro grande filão explorado pelos primeiros investidores do cinema nacional” (LEITE, 2002, p. 29). Entre os diretores que se destacaram no período, é possível destacar o português Antônio Leal, que além de duas comédias de curta duração, sua filmografia tem títulos sobre a crônica policial, como *Noivado de Sangue* (1909) e *Um Drama na Tijuca* (1909).

Além da especialização nos gêneros policiais, havia melodramas tradicionais (*A Cabana do Pai Tomás*, 1909), dramas históricos (*Dona Inês de Castro*, 1909), religiosos (*Os Milagres de Santo Antônio*, 1909) e comédias (*Os Capadócios da Rua Nova*, 1908). Mas como afirma Gomes, “houve um gênero no qual foram vencidos pelos concorrentes, notadamente Cristovão Guilherme Auler e Francisco Serrador: o dos chamados filmes cantantes ou falantes” (GOMES, 1980, p. 47). Filmes como *A Viúva Alegre* (1909) e *Sonho de Valsa* (1909) eram assim chamados porque ainda não havia o advento do som, e “os artistas eram filmados a cantar trechos musicais conhecidos, e depois tinham de se esconder atrás de tela, repetindo a cantoria e dando a impressão de que suas vozes saíam da imagem projetada” (VIANY, 1959, p. 29)

São Paulo, provavelmente em 1907, filmes posados por um duo de cantores que sonorizavam a projeção escondidos atrás da tela. Não se tratava propriamente de fita de enredo.” (GOMES, 1980, p. 42)

Outro gênero que disseminou-se durante a “idade de ouro” do cinema nacional é o cine-revista. De acordo com um anúncio feito por uma empresa chamada Auler e responsável por esse tipo de filme, o cine-revista “recorda, comenta ou reproduz acontecimentos da atualidade, caricatura ou fotografia as individualidades mais em voga, desenrola a fita à laçre nossos costumes, através dessa revista de entrecho leve” (VIANY, 1959, p. 30). Entre os títulos como *O Chantecler* (1910) e o *O Cometa* (1910), *Paz e Amor* (1909-1910) destaca-se por ter sido “exibida por mais de mil vezes, a partir de março de 1910, e saudada por toda a imprensa” (GOMES, 1980, p. 47), obtendo assim “um sucesso extraordinário, sendo visto (a 1\$500 por cabeça) por uma boa parte da população do Rio de Janeiro. (VIANY, 1959, p. 33).

A categorização do período entre 1907-1911 como “Idade de Ouro” ou “Bela Época” do cinema brasileiro, assume uma perspectiva mítica na visão de Jean Claude Bernadet. Realizando uma comparação a observação de Jaques Le Goff sobre construção de mitos nas religiões, o historiador cita que “por vezes, as religiões perspectivam outra idade feliz, no fim dos tempos, quer como o tempo da eternidade, quer como a última época antes do fim dos tempos.” (LE GOFF apud BERNADET, 1995, pág. 36). Sendo assim, o autor questiona a validade de alguns atributos geralmente aplicados ao período, que buscam valorizá-lo, por meio da caracterização negativa dos períodos posteriores ou anteriores.

De fato temos o marco inaugural (a filmagem de 1898), depois do qual pouco acontece, e temos que esperar até 1907 para que floresça a Bela Época. “Durante 10 anos, porém, o cinema vegetou, tanto como atividade comercial de exibição de fitas importadas, quanto como fabricação artesanal local”, escreve Paulo Emílio. Essa defasagem não escapa, em realidade, a uma visão mítica da história. O já citado Alfonso di Mola, no seu estudo sobre os mitos, aponta para “acontecimentos fundadores”, seguidos de uma catástrofe (por exemplo, um dilúvio), seguidos por sua vez de nova criação, a ser interpretada como um “renovamento de origens”. Apesar de não ter havido dilúvio (?) no cinema brasileiro, a pasmaceira dos dez anos pode ser entendida como uma fase que separa a primeira criação da segunda, da sua criação. (BERNADET, 1995, p. 39)

Além de questionar a validade de formulação desse período dentro do processo de periodização da historiografia do cinema nacional, Bernadet ressaltaria também a questão geográfica, já que o eixo cinematográfico do período da “idade de ouro” restringia-se a São Paulo e a Rio de Janeiro.

Paulo Emilio escreve que “entre 1908 e 1911, o Rio “conheceu a idade de ouro do cinema brasileiro” (grifo meu). De fato, essa idade de ouro é muito pouco brasileira, é antes carioca tanto pela produção como pela exibição. Os filmes cariocas mal atingiam São Paulo. No tocante à produção paulista, 1911 dificilmente será entendido como uma ruptura, já que nos anos 10 um surto cinematográfico relativamente importante se desenvolve em São Paulo. (BERNADET, 1995, p. 48)

O período referente à década de 10, que precede a idade de ouro, é dotado de opiniões controversas. Enquanto Viany afirma que “tornara-se a febre do cinema endêmica no Brasil” e que “a produção paulista foi bem numerosa no período silencioso, ainda que lhe faltasse continuidade” (VIANY, 1959, p. 35), Paulo Emilio Salles defende que “quase todos aqueles que participavam ativamente da fabricação de filmes nacionais abandonam as lides cinematográficas” (GOMES, 1980, p. 48).

Os motivos para a concepção de um período de pouca atividade vão desde a eclosão da primeira guerra em 1914, o que emperrava a distribuição de películas virgens, até a criação da Companhia Cinematográfica de Francisco Serrador: uma nova empresa que forma “um truste cinematográfico, comprando salas de exibição em todo o país e organizando nosso caótico mercado exibidor em função do produto estrangeiro” (MOURA apud BERNADET, 1995, p. 45).

A temática criminal ainda persistia como nos filmes cariocas *O Crime de Paula Matos* (1912), *O Caso dos Caixotes* (1912) e o paulista *O Crime da Mala* (1912). A participação do Brasil na guerra, também gerou películas com enredos patrióticos como *Pátria Brasileira* (1917), *O Grito do Ipiranga* (1910) e *O Kaiser* (1917), a primeira animação brasileira.

Neste período as produções de três diretores se destacaram: Luiz de Barros, José Medina e Vittorio Capellato. Com a realização de cinco filmes durante a década de 1910, o carioca Luiz de Barros foi a figura mais ativa do meio cinematográfico carioca e ficou conhecido por seus dramas como *A Viuvinha* (1914), *Perdida* (1916) e *Alma Sertaneja* (1919). Ainda no Rio de Janeiro, Vittorio Capellato, um italiano naturalizado no Brasil, também realizaria uma série de filmes adaptados da literatura brasileira como *O Guarani* (1916), *Inocência* (1945), *Iracema* (1917) e *O Cruzeiro do Sul* (1917).

Na década de 1920, o cinema brasileiro apresenta novos elementos que corroboram para a sua disseminação. Além dos já tradicionais filmes de ficção, o

período ficou marcado pela aparição dos “filmes de cavação”, que consistiam na “realização de filmes institucionais e cinejornais, denominados filmes naturais, e, com os lucros obtidos, realizar projetos cinematográficos pessoais: os filmes de ficção.” (LEITE, 2002, p. 32). Surgem produtoras cinematográficas como a Paulista Film, Guanabara Fikm, Visual Film e a Leal & Cia. e projetos que são subsidiados pelo governo, como o cinejornal Rossi Atualidades, um cinejornal que acompanhou as ações governamentais até a Revolução de 1930.

Sobre as duas grandes capitais responsáveis pela produção cinematográfica até então, Paulo Emilio observa que durante o período de 1923 a 1933, “São Paulo ultrapassa o Rio durante esses dez anos, pelo menos em quantidade. Em matéria de qualidade, tem-se a impressão que são numerosas as fitas de mérito razoável, mas extremamente raras as obras marcantes” (GOMES, 1980, p. 66).

Na produção paulista, pode ser destacado o grupo formado por José Medina, Gilberto Rossi e Canuto Mendes de Almeida, que juntos realizaram dramas como *Carlitinho* (1921), *De Rio a São Paulo para Casar* (1922) e *Gigi* (1925). O grupo se dispersaria depois de um tempo e José Medina produziria obras de relevância como *Fragmentos da Vida* (1929) e *Risos e Lágrimas* (1926). Outro paulista que chamou atenção por seu trabalho foi Adalberto Almada Fagundes, obteve destaque pela construção do estúdio da Visual Film construído na Barra Funda e pelo filme *Quando Elas Querem* (1925) – película que tratava de temas modernos, “girando em torno de conflitos industriais, bem como a linguagem, provavelmente a mais evoluída de seu tempo”⁴³. (GOMES, 1980, p. 67).

Em produções realizadas entre São Paulo e o Rio de Janeiro, estava o diretor carioca Luiz de Barros, cuja obra caracteriza-se pela extensão e a versatilidade em gêneros. Somente no ano de 1923, o diretor filmou uma farsa *Augusto Anibal Quer Casar* (1923), uma peça nacional *A Capital Federal* (1923) e a aventura *O Cavaleiro Negro* (1922). O diretor Antonio Tibiriça também tornou-se conhecido por produções como *Jóia Maldita* (1920), *Hei de Vencer* (1924) e o polêmico *Vício e Beleza* (1926),

⁴³ A observação de Gomes provavelmente baseia-se na recepção que o filme teve no semanário Para Todos... em que Adhemar Gonzaga declarava: “Uma cousa, saltou logo aos meus olhos: É o cenário do film, sua continuidade, ou melhor, a “enquadração” como se diz nas rodas cinematográficas. É perfeito. As scenas succedem-se perfeitamente e com technica, os “primeiros planos” vêm onde devem vir, escurece onde deve escurecer, aparece onde deve aparecer etc.” (PARA TODOS... apud GOMES, 1974, p. 326 -327).

cujo tema “a publicidade acentuava: “Inconveniente para senhoras” ou “Só para homens”.” (GOMES, 1980, p. 68).

A produção de filmes como *As Rosas de Nossa Senhora* (1919), *O Mistério do Dominó Negro* (1927) e *O Descrente* (1927) ressaltam na capital paulista a caracterização de filmes com temas religiosos. Também surgem gêneros como a “farsa cinematográfica”, em filmes como *A Lei do Inquilinato* (1927) de William Schocair, ou *Filmando Fitas* (1926), de Antonio Rolando.

O cenário carioca foi caracterizado por poucos filmes na década de 1920, havendo temporadas em que o “Rio não só produziu menos filmes que São Paulo, mas ainda ficou atrás inclusive de Minas e Pernambuco” (GOMES, 1980, p. 70). Grande parte dos filmes produzidos na cidade durante a década de 1920 tem a produção do italiano Paulo Benedetti, que “em 1924, torna-se o proprietário do melhor laboratório do Rio, obtendo bons lucros como encarregado dos letreiros para filmes estrangeiros” (GOMES, 1980, p. 70), produzindo filmes como *O Dever de Amar* (1925) e *Esposa do Solteiro* (1925). Dando prosseguimento a sua obra começada nos anos 1910, o também italiano Vittorio Capellaro, realizou outras adaptações da literatura como *O Garimpeiro* (1920) e sua segunda versão para *O Guarani* (1920) de José Alencar.

A Guanabara Film foi uma produtora carioca importante, responsáveis por obras como *Augusto Aníbal Quer Casar* (1923) e *A Capital Federal* (1923), ambos dirigidos por Luiz de Barros, e o aclamado *Barro Humano* (1929), dirigido pelo crítico Adhemar Gonzaga, e *Coração de Gaúcho* (1920). Mas ao final da década a produtora encerrou suas atividades, pois “nem os assuntos brasileiro – entre os quais não faltou a adaptação de um grande sucesso teatral, *A Capital Federal*, de Artur Azevedo – nem a malícia francesa combinado com o pastelão norte-americano” (VIANY, 1959, p. 35).

7.2 Ciclos Regionais

A década de 1920 também é caracterizada como um período em que a atividade cinematográfica começa a expandir-se para outras cidades além do eixo Rio-São Paulo, registrando atividades cinematográficas cíclicas e não articuladas, podendo ser classificadas como “surto regional” ou “ciclos regionais”

Em linhas gerais, esses ciclos se caracterizam não apenas por uma concentração episódica de produções de determinadas produções em

determinadas regiões do país. Apesar do caráter efêmero de tais ciclos, eles contribuíram não apenas para manter ativa a produção nacional, mas também para difundir de forma mais sistemática a atividade cinematográfica no país, até então restrita às cidades de Rio de Janeiro e São Paulo. (LEITE, 2002, p. 33).

Dentro de todos os ciclos regionais, aquele que teve o maior número de películas e duração é aquele ocorrido em Recife, Pernambuco. As habilidades para trabalhar como ourives e sua predileção por fotografia levaram Gentil Ruiz a fabricar letreiros para filmes exibidos na região. Após adquirir uma câmera em uma loja de fotografia, propôs a fundação de uma sociedade a Edson Chagas – que também trabalhara como ourives e adquirira experiência trabalhando em um laboratório cinematográfico no Rio de Janeiro.

Chamada de Aurora Film, a empresa realizou a sua primeira obra cinematográfica influenciada pela ampla exibição de películas aventuras western da Universal: *Retribuição* (1924). O segundo filme, *Jurando Vingar* (1925), “tinha como cenário um engenho de açúcar e pode ser descrito como um filme de aventuras sertanejas. (VIANY, 1959, p. 59). *Aitaré da Praia* demarcaria o último filme da parceria da dupla dentro da Aurora, pois depois de sua exibição em Recife, Gentil Roiz tentou levar a película para ser exibida no Rio de Janeiro e acabou desligando-se da empresa.

Depois de Roiz permanecer no Rio de Janeiro, o Edson Chagas continuou na Aurora Films, chegando a filmar a comédia com direção de Ari Severo, *Herói do Século XX* (1926) e o romance policial *A Filha do Advogado* (1926), mas sofrendo com problemas de investimentos e distribuição, “em pouco, a Aurora estava em liquidação”. (VIANY, 1959, p. 61). Chagas chegou a fundar outra empresa chamada Liberdade Film e filmou três filmes: o drama de costumes ciganos *Dança, amor e ventura* (1925), a aventura *Sangue de Irmão* (1927) e realizou a refilmagem de algumas partes de *Aitaré da Praia* (1927). No final da década faria suas últimas incursões no cinema regional ao produzir o drama *No Cenário da Vida* (1930) e o western *Um Bravo no Nordeste* (1932).

Paralelamente as atividades da Aurora Film, outras produtoras surgiram sem muito destaque. A Planeta Film foi responsável pela produção de *Filho sem Mãe* (1925) Veneza Film produziu *Reveses* e a Vera Cruz Film (que não tem relação com a Vera Cruz que surgiria alguns anos mais tarde em São Paulo) que seria responsável por *História de uma Alma* (1925). Alguns funcionários que haviam trabalhado com a

Liberdade Film, como Fred Júnior, Ari Severo e Jota Soares, fundariam a Spia Film, realizando um filme sacro chamado *Destino das Rosas* (1930). Tentou-se inaugurar uma terceira produtora em 1930, chamada Iate Film, mas os seus filmes não foram além de “alguns cobres com realizações infrutíferas que não passaram de negativos” (SOARES E SALGADO FILHO apud VIANY, 1959, p. 62).

Já em meados da década de 1930, a produção em Recife estava estagnada novamente. Além da distância geográfica que dificultava a exibição em outras cidades, grande parte das películas não conseguiam se pagar e atendiam a uma captação de renda levantada em um cinema local.

O custo de algumas das produções foi pago com esses lançamentos no Royal, o que impressionou muito o grupo da Cinearte, preocupado com a dificuldade de se exibirem as fitas brasileiras. Mas sempre que o cinema pernambucano tentava transpor as fronteiras do Estado, fracassava: apenas um filme logrou de ser apresentado comercialmente no sul do país. (VIANY, 1959, p.64).

Em Cataguases, Minas Gerais, surge um outro ciclo de cinema, que além de ser estudado como iniciativa local, também é parte integrante da trajetória cinematográfica de um dos principais diretores da história do cinema brasileiro: Humberto Mauro.

As primeiras experiências de Humberto Mauro no cinema são realizadas em parceria como o fotógrafo italiano Pedro Comello e como o financiamento de Homero Cortes Domingues, “uma das poucas pessoas, em Cataguases, com dinheiro, naquele período, e que deu sustentação econômica ao projeto” (DIAS, 200, p. 123). Juntos os três fundaram a Sul-América Film, que mais tarde com a entrada de Agnes Cortes Barros em 1926, mudaria o nome para a Phebo Sul América Film. Influenciado pelo cinema de Griffith, King Vidor e Henry King, o diretor mineiro iniciou suas atividades.

Seus primeiros filmes – *Valadião, o cratera* (1925), e *Na primavera da vida* (1926)- são influenciados pelo que os seus realizadores viam no cinema. Mauro, técnico em eletricidade e de espírito curioso e inventivo, aprende os rudimentos do funcionamento de uma câmera, as técnicas de impressão e revelação de filme com Pedro Comello e, munido de uma “Pathé Baby”, começa a fazer fitas, “uma coisa fácil, no seu entender.” (SCHVARZMAN, 2004, p. 24-25).

Além de conseguir um financiamento econômico o diretor encontrava respaldo intelectual para a compreensão de suas atividades. Embora Cataguases fosse “uma

cidade relativamente estagnada, do ponto de vista econômico, e distante dos grandes centros” (SCHVARZMAN, 2004, p. 27), dialogava com as tendências vanguardistas, através do grupo de escritores e poetas que desenvolveram a Revista Verde e divulgaram seu manifesto Verde⁴⁴. No entanto, sua relação com a produção local seria gradualmente rompida no momento Mauro entra em contato com outro universo cinematográfico.

Ao divulgar *Na Primavera da Vida* (1923) no Rio de Janeiro, Humberto Mauro entra em contato com o crítico e jornalista Adhemar Gonzaga, que na época escrevia para a revista Paratodos, mas já esboçava o lançamento de sua revista Cinearte. Com esse contato, “Mauro se põe voluntariamente na órbita de influência da Cinearte e de seus idéias de como apresentar o Brasil no cinema. Passa a fazer parte daquilo que Adhemar Gonzaga nomeava como a sua “Campanha pelo Cinema Brasileiro”” (SCHVARZMAN, 2004, p. 27). Depois de dirigir *Tesouro Perdido* (1927), seu filme seguinte, *Brasa Dormida* (1928) já contava com a participação de indivíduos ligados ao cinema carioca em sua equipe, como “Edgar Brasil, o primeiro cinegrafista brasileiro a igualar e ultrapassar os melhores artesãos estrangeiros como Rossi ou Benedetti.” (GOMES, 1980, p. 62).

Humberto Mauro ainda realizaria *Sangue Mineiro* (1929), seu último filme na cidade de Cataguases e, conseqüentemente, o último do ciclo da cidade. Embora o fotógrafo Pedro Comello tenha filmado *Senhorita Agora Mesmo* (1927), pela produtora local Atlas Film, a produção não se sustentaria mais em Cataguases.

A distribuição precária, o controle das salas de exibição pelas companhias americanas, a falta de apoio do público do cinema brasileiro e a necessidade de buscar um centro maior que oferecesse melhores condições de produção interromperam uma das mais promissoras experiências de cinema no Brasil. (RAMOS, 2000, p. 124).

Humberto Mauro continuaria sua carreira no Rio de Janeiro, realizando seu primeiro filme pela empresa Cinédia e com produção de Adhemar Gonzaga, chamado *Lábios que Beije* (1930). Sobre o deslocamento de Humberto Mauro para o Rio, Paulo

⁴⁴ Como ressalta Lucia Helena, o manifesto do grupo Verde, demonstra “a penetração gradativa do movimento modernista em outras áreas brasileiras, fora do eixo Rio-São Paulo e do das capitais de Estado.” (HELENA, 1989, PÁG.79). Em um trecho do manifesto a cidade de Cataguases é citada: “(...) O nosso movimento VERDE nasceu de um simples jornaleco da terra – JAZZ BAND. Um pequeno jornalzinho com tendências modernistas que logo escandalizaram os pacatíssimos habitantes desta Meia-Pacata. Chegou-se mesmo a falar em bengaladas ...” (REVISTA VERDE apud HELENA, 1989, p. 80).

Emilio pondera que é um processo que “irrompe como uma autêntica consciência brasileira em processo de colonização, para tornar-se mais tarde – uma vez superadas as influências inautênticas (...) – a autêntica consciência brasileira descolonizadas” (SCHVARZMAN, 2004, p. 65).

No entanto, esse processo envolve elementos que não se restringem unicamente a direção fílmica de Humberto Mauro, mas atendem a lógicas culturais e mercadológicas observáveis no cinema nacional como um todo.

A análise de Paulo Emílio vê um Mauro que se transforma, desnaturado por ideais que lhe seria mestranhos. No entanto, como pudemos observar, esses idéias e idéias, bem como as tensões que revelavam, estavam na sociedade por inteiro. Paulo Emílio estudou detidamente o pólo de Cataguases, sua história e mentalidade, e fez o mesmo com a Cinearte, localizando nas pregações da revista uma aceitação acrítica de modelos e aspirações da cultura e do cinema americano. Havia, sem dúvida, um mimetismo e uma influência americana na forma de conceber e levar adiante a idéia de um cinema brasileiro de molde industrial e de grande público, como, aliás, em várias partes do mundo. (...) Não era apenas a Cinearte, mas as elites e seus letrados que estavam em busca de uma identidade e, portanto, de uma fotogenia para o Brasil naquele momento. Que aspecto privilegiar: a imagem de uma sociedade de maioria branca civilizada nos moldes europeus ou uma sociedade original dos trópicos e miscigenada? (SCHVARZMAN, 2004, p. 66).

Ainda em território mineiro é observável a atuação de outro “esforço individual”, como se refere Alex Viany, de Almeida Flaming. O diretor começou realizar cinema quando “comprou um câmara e laboratório completos” (VIANY, 1959, pág. 59), aos 19 anos. Sua primeira produção de conteúdo religioso, *In Hoc Signo Vinces* (1921), foi realizada na cidade de Pouso Alegre e São Paulo, com a ajuda de atores amadores e foi escrita com auxílio de alguns padres.

Também realizou uma versão do romance Paulo e Virginia, que segundo o próprio realizador, houve uma “ótima recepção que lhe deu a crítica do Rio e São Paulo, precisando que o crítico de “A Gazeta” (São Paulo) dedicou quase uma página à análise da obra.” (VIANY, 1959, p. 51). Seu terceiro e último filme na região era uma de temática sertaneja, intitulado *O Vale dos Martírios* (1927).

O advento do cinema falado, bem como as dificuldades de distribuição, tolhia o caminho de Almeida Fleming em Pouso Alegre. Por isso, transportou-se para o Rio, chamado por

Ademar Gonzaga, que batalhava pela união dos produtores. No Rio, trabalhou na Sonorofilmes, integrando a equipe de Bombonzinho e outros filmes. (VIANY, 1959, p. 51).

Ao sul, o ciclo de cinema gaúcho também intentos de atividades cinematográficas que concentram-se “a produção de Porto Alegre, limitando-se até 1933 a meia dúzia de filmes, alguns com razoável distribuição sobretudo no interior. Mas nenhum deles alcançou exibição comercial fora do Rio Grande do Sul” (GOMES, 1980, p. 62) A atividade alicerça suas forças na atividades múltiplas de José Picoral, Eduardo Abelim e Eugênio Kerrigan. Eles são responsáveis por filmes como *Amor que Redime* (1928), a aventura *Revelação* (1928) e o tema regional *Um Drama nos Pampas* (1927). Paulo Emilio Salles Gomes observa que Abelim, “desdobrava-se em atividades de ator, produtor, diretor e eventualmente fotógrafo” (GOMES, 1980, p.62).

7.3. Ciclo Regional Campineiro

7.3.1. João da Matta

Como foi descrito anteriormente, durante os anos 1920, Campinas perpassava por um momento de agitação cultural e modernização. O aparecimento do cinema em Campinas, assim como em outras regiões em que floresceram os ciclos regionais, era uma iniciativa idealizada por poucos indivíduos que revezavam-se em múltiplas atividades. Mas ao contrário de outras regiões, o aparecimento do cinema campineiro contava com “um intelectual em plena maturidade que se fez pioneiro: Amilar Alves” (GOMES, 1980, p. 64).

Envolvido com atividades teatrais, Amilar Alves já havia realizado uma série de peças teatrais como *Ciúmes e Arrufos*, *Tagarelice de Papagaio*, *Fernão Dias*, *Qui, Quae Quod* e *João da Matta*. Essa última, escolhida para ser adaptada para o cinema, havia sido inscrita em um concurso de dramaturgia da Academia Brasileira de Letras, na qual os acadêmicos Felix Pacheco, Silva Ramos e Miguel Couto - responsáveis por avaliar as peças de teatro enviadas no concurso – teceram observações que ressaltam as qualidades da peça ao retratar o universo caipira.

Refere um pequeno episódio trágico do interior e é cheio de vida e de movimento. Quase todas as personagens são caipiras e falam a sua linguagem typica, o que dá um sabor particular a peça. Tem-se, na obra, um pedaço impressionante do verdadeiro Brasil, com a sua boa gente nativa, atropelada e espoliada a cada instante pela brutalidade do intruso, vindo da cidade para desapossar os donos legítimos das terras do sertão. Esse intruso baralha divisa e inventa demandas, ganhando sempre os pleitos contra o pobre tabáreo. Impando de prepotência, opprime sem cessar a gente humilde, que teve a desgraça de nascer pra lá da faixa littoranea, onde o egoísmo civilizado fantasia a existência de uma nação que, entretanto cada vez mais se dissolve na onda cosmopolita e vai perdendo as suas velhas e pitorescas características. (AMILAR apud SOUSA, 1979, p. 21).

Além desses dados compilados na obra *Theatro* (1930) de Amilar Alves, o dramaturgo escreveu um apêndice intitulado “*Da linguagem sertaneja*”, onde discutia certos aspectos da linguagem utilizada em João da Matta.

Evitei neste drama o emprego de expressões em que elle, Ella apparecem como objectivo do verbo e as disordantes nós vae, nós anda, etc..., não só porque taes poderiam ellas causar riso em prejuízo do trabalho, como também porque taes fórmãs não estão, como se suppõe, generalizadas no meio sertanejo. Quanto mais, esforcei-me por ser fiel à maneira de falar desses nossos patrícios. Não calei seus erros de pronuncia, nem tampouco colori as suas frases de feitio archaico (...) Esses homens dos nossos sertões somente aspiram ser comprehendidos no meio em que vivem. Andam alheios á acção evolutiva dos grandes centros e , assim, se sentem felizes, e vão por ahi além povoando as mais longínquas e inhospitas terras do paiz, vão vulgarizando por toda a parte os seus costumes originaes” (ALVES apud SOUSA, 1979, p. 22)

O aspecto de preservação da linguagem sertaneja ou caipira dentro da obra dialoga com algumas questões levantadas dentro do período modernista brasileiro, como a própria investigação da identidade cultural brasileira fragmentada e o próprio falar brasileiro, efetivando o “resgate do coloquial e regional, a “contribuição milionárias de todos os erros” para conter o “mal da eloquência balofa roçagante” (HELENA, 1989, p. 51).

Além de sua ligação com as questões modernas, *João da Matta* mostra-se imbricado em com certos aspectos culturais locais utilizados por Amilar Alves, na visão de Carlos Roberto de Sousa, como matéria para criação temática em que se ambienta a narrativa da obra.

Procurando aumentar a renda, Amilar passou a negociar com imóveis próximos a cidade, comprando terras de um e outro, formando sítios que vendia em seguida. A atividade permitiu-lhe contato íntimo com pequenos lavradores autônomos e colonos de fazenda de café. Talvez o próprio enredo de João da Matta seja a elaboração de algum caso contado por caboclos ou observado por Amilar. (SOUZA, 1979, p. 22)

O enredo da peça aborda a história de um caipira (João da Matta) que perde as terras de seus antepassados em uma disputa judiciária com um coronel. Além de João não possuir documentos e inventários que comprovassem a posse das terras de seu bisavô, o Coronel compra testemunhas para depor a seu favor.

Além de perder as terras, João é acusado de roubo em um ato forjado do mesmo coronel - o que o faz fugir da cidade por algum tempo. Tentando recuperar as terras, João obtém um inventário em que supostamente lhe devolveria a propriedade tomada. Ao tentar dialogar com o coronel, ele pede que seja retirada a queixa de roubo e a devolução das terras. Após receber uma resposta negativa, João também revela que entre suas andanças descobriu a verdadeira identidade do coronel: Jorge Selleiro, um perigoso assassino e ladrão. Com a revelação, ambos iniciam uma briga e João da Matta acaba matando-o por sufocamento. João e sua mãe tornam-se aflitos pela morte do Coronel, mas o delegado da região os acalma, revelando que João não seria julgado pelo assassinato de um criminoso.

Para poder realizar a versão cinematográfica de *João da Matta*, o diretor contou com o auxílio de Felipe Ricci e Thomaz de Tulio que, ao contrário do próprio Amilar Alves, participariam em diversas funções, colaborando para a continuidade do ciclo campineiro de cinema durante os anos de 1920.

Felipe Ricci realizava a criação de chapas com anúncios de casas comerciais ou de filmes em cartaz, exibidos entre as películas dos filmes exibidos nos cinema sessões realizadas na cidade. A idéia de *João da Matta* surgiu em um dos encontros entre Ricci e Amilar Alves tinham, pois ambos eram meio aparentados por parte da esposa de Felipe. Embora não tivessem câmeras ou experiência com a realização de filmes, ambos dividiram-se quando a idéia de realização do filme começou a ganhar contornos mais nítidos: enquanto Amilar Alves recrutava atores e recursos para a realização do filme, Ricci cuidava dos aspectos técnicos.

Procurando alguém capacitado para trabalhar com filmagens, Ricci chegou até o nome o fotógrafo Thomaz de Túlio. Estudante especializado em fotografia, Túlio

trabalhava há dois anos na Independência Omnia Film, cujos proprietários eram os irmãos José e Paulo Menotti Del Picchia e Armando Pamplona. A firma havia sido fundada para realizar documentários para o Centenário da Independência do país, mas acabou continuando com suas atividades, pois “as encomendas de documentários chegavam à Independência num ritmo acelerado” (SOUSA, 1979, p. 28). Sua experiência adquirida com as filmagens e o acesso as películas virgens na empresa, seriam fundamentais para o desenvolvimento de *João da Matta*.

Decida a realização do filme, Ricci e Túlio adquiriram uma câmera Pathé e também “metros de películas virgens usados para o teste de câmera na Independência Film” (SOUSA, 1979, pág. 30). Amilar Alves conseguiu o apoio de comerciantes locais como Victorino de Oliveira Prata, Francisco Castelli e José Ziggiatti e fundou a empresa responsável pela realização de *João da Matta*: a Phoenix Film.

Mesmo com a encenação teatral de *João da Matta* realizada pelo próprio Amilar Alves alguns anos antes, poucos foram os atores reaproveitados para interpretar os mesmos papéis na versão cinematográfica - como no caso do Coronel (José Rodrigues). Sobre essa mudança, Carlos Roberto de Sousa observa que há uma alteração de quase todos os papéis femininos da transposição da versão teatral para a cinematográfica, demonstrando um aspecto de resistência das famílias tradicionais interioranas - elemento também encontrado na realização outros filmes campineiros da década.

Participar de um espetáculo de amadores, levado à cena num ambiente fechado, quase doméstico, era uma coisa; virar artista de cinema era outra coisa completamente diferente. Não que se soubesse exatamente o que faziam os artistas de cinema; mas o simples fato das filmagens envolverem pessoas desconhecidas - a maior parte homens - , realizarem-se em diferentes horários e locais, dificultando a supervisão familiar, era um grande obstáculo. Havia também o problema da divulgação pública da imagem dos atores. Enquanto num espetáculo amador conhecia-se a maior parte dos espectadores, no cinema a coisa se complicava. Nunca se sabe onde um filme será exibido e o tipo de comentário que poderá provocar. A imagem cinematográfica, exibida indiscriminadamente, assumia aspectos de promiscuidade inadmissível aos padrões éticos familiares. (SOUSA, 1979, p. 32)

Para a realização do papel principal de João da Matta, substituiu-se o ator Agydio Aranha por Ângelo Fortes, um serralheiro que trabalhava em um grupo de teatro amador do Clube Lusitano. Além do roteiro adaptado de sua peça, Amilar Alves

dirigiu o filme, Thomaz de Tullio ficou responsável pela fotografia e Felipe Ricci realizou sua montagem e a inserção de letreiros.

As filmagens de João da Matta ocorreram de janeiro a agosto de 1923 e sua exibição no dia 6 de setembro no cinema Rink, mas apenas para a imprensa e convidados, com o intuito de divulgar o filme, pois “o capital inicialmente levantado reunido pela Phenix fora inteiramente consumido e havia deficit de 79\$250.” (SOUZA, 1979, p.51).

A primeira exibição para o público ocorreu no dia 8 de outubro de 1923 em Campinas, também no Cine Rink. A fita ficaria seria exibida algumas vezes também no Cine Cassino e no Colyseu. Esgotada a exibição no mercado municipal, a Phenix Film enviou a película para o Rio de Janeiro, local em que conseguiu apenas uma sessão cedida pela Empresa Cinematographica Pilfildi no cinema Central, conseguindo críticas positivas dos jornais locais. O Correio da Manhã ressaltou a temática do filme por conter “um repertório fiel de tudo o que há de mais elevado e admirável na vida de nossos sertanejos” (CORREIO DA MANHÃ apud SOUZA, 1979, p. 54). O Jornal do Brasil, por sua vez, também atentou que trava-se de um “assumpto que fala ao nosso coração de brasileiro” (JORNAL DO BRASIL apud SOUZA, 1979, pág. 55).

João da Matta também seria exibido em São Paulo, lançado comercialmente pela Empresa João de Castro Lucas & Cia em um cinema recém-inaugurado, e que por coincidência, levava o nome da empresa que promovia o filme: Phenix. Para o jornal paulistano *O Combate*, o filme é “em nada inferior às boas produções que nos vêm do estrangeiro” (O COMBATE apud SOUZA, 1979, pág. 57). Ao anunciar a exibição do filme, o Estado de São Paulo anuncia que o filme “foi muito apreciado pelo publico que enchia o novo cinematographo” (O ESTADO DE SÃO PAULO apud SOUZA, 1979, pág. 57). O Correio Paulistano também efetivou comentário semelhante sobre a exibição de uma sessão inaugural para um público restrito, ao notar que a película “muito agradou a selecta assistência e os representantes da imprensa que lá estiveram” (CORREIO PAULISTANO apud SOUZA, 1979, pág. 57).

O filme ainda seria reprisado no ano de 1924 em Campinas e em algumas cidades do interior de São Paulo através de um método precário de distribuição⁴⁵. Paulo

⁴⁵ Utilizando-se do depoimento do também cineasta e filho de Amilar Alves, Alfredo Roberto Alves, Souza explicita o método utilizado para a exibição de filmes em outras cidades do interior: “Meu pai (...) despachava para o chefe da estação (...), que era uma pessoa sempre de responsabilidade, dava

Emilio Salles Gomes afirma as exhibições de João da Matta “cobriram largamente os oito contos que a fita custou” (GOMES, 1980, pág. 65), mas a dissertação de Carlos Roberto de Souza demonstra uma situação oposta.

No final de março de 1926 o Livro-caixa acusa que , além dos 7:412\$000 que haviam constituído o capital inicial da Phenix Film, haviam entrado mais 5:734\$860 referentes a renda de exibição da fita. Isso significa que , das rendas de bilheteria de João da Matta, a parte que chegou as mãos dos produtores cobriu sequer o capital empenhado para a realização do filme. Apesar da receptividade que a fita encontrou junto a crítica e o público, dos 1:850\$500 que cada um dos produtores desembolsara, aparentemente apenas 200\$000 foram efetivamente devolvidos a cada um. (SOUZA, 1979, p.60)

Como citado anteriormente, as atividades cinematográficas de Amilar Alves restringiram-se apenas ao filme João da Matta. O diretor não se aproximou de nenhum outro projeto cinematográfico, mas continuou trabalhando na prefeitura, realizando ensaios e peças teatrais. A Phenix Film também encerraria suas atividades alguns anos depois. Mas sua atividade foi o suficiente para despertar a possibilidade de realizar cinema na região, incentivando outros projetos.

7.3.2. *Soffer para Gozar* (1923)

O segundo filme campineiro, *Soffer para Gozar* (1923), foi dirigido por um nome peculiar no meio cinematográfico brasileiro da década de 1920: E. C. Warren Kerrigan. O diretor era um italiano naturalizado no Brasil e muda-se em Campinas envolvendo-se com o cinema local através do aluguel de uma sala onde ele começou a lecionar sobre atuação cinematográfica. O diretor ganhou respeito das pessoas envolvidas com a empresa Phenix Film ao alegar uma suposta experiência no cinematográfica exterior:

Quando chegou a Campinas, entretanto, para o que seria início de sua carreira de cinema, Kerrigan era um desconhecido. A única prova que tinha a favor da pretensa experiência em Hollywood eram as palavras e a capacidade de utilizá-las. Foi nelas que Thomaz de Tullio acreditou quando foi procurado por Kerrigan a cata de colaboradores. Aliando-se ao fotógrafo, Kerrigan municiava-se dos elementos básicos

naturalmente uma comissão para o sujeito (...) ele tomava conta na aplicação do filme. Era cada chefe de estação que constituía a distribuidora.” (SOUZA, 1979, pág. 60)

para que à Escola Cinematográfica Campineira tivesse alguma credibilidade: um operador e uma câmara. (SOUZA, 1979, p. 73).

A escola começou a ganhar notoriedade realizando pequenas apresentações públicas e ganhando em seu corpo de atores, José Rodrigues e Vicentina Richerme que estavam atuando em *João da Matta* naquele momento. Os intentos cinematográficos de Kerrigan, levaram a criação, em 7 de agosto de 1923, da fundação da A.P.A.A. (derivada de *Ad Augusta per Augusta*) Films, empresa cinematográfica que teria o próprio italiano como diretor artístico e Thomaz de Túlio como operador. A companhia funcionava em nome da razão social de Carneiro, Fagundes e Companhia e era composta por cinco comerciantes locais, o que elevou o capital inicial da empresa, acumulando “sessenta contos, quantia respeitabilíssima se compararmos aos oito contos com os quais a Phenix havia realizado *João da Matta*” (SOUZA, 1979, p. 73).

Com essa quantia somada na A.P.A.A. Films, foi possível construir o primeiro estúdio da cidade de Campinas: um barracão de madeira em um terreno grande que comportava cenários de dois andares, painéis de lâmpadas para a iluminação e a utilização de um recurso requintado para a época: duas câmeras na mesma filmagem⁴⁶.

Para o recrutamento do elenco, E. C. Kerrigan utilizou-se da sua própria escola de atores que ele havia fundado. Assim conseguiu recrutar alguns atores que já havia trabalhado com na região, como José Rodrigues e Vicentina Richerme (que adotava o pseudônimo de Cacilda Alencar), além dos iniciantes Lincoln Garrido, Ricardo Zarrantini, Otto Strange e irmãs Carlota Richerme (irmão de Vincentina, com o pseudônimo de Juraci Aimoré para a empreitada). Quanto a equipe técnica, o próprio Kerrigan dirigiria o filme, enquanto a direção de fotografia ficou responsável por Thomaz de Túlio e a montagem e os letreiros com Felipe Ricci.

Desenvolvido também por Kerrigan, o argumento de *Soffrer Para Gozar* gira entorno do drama de uma mulher chamada Edith (Cacilda Alencar) e seu problemático casamento com Tim (Lincon Garrido), um marido que constantemente passa a agredi-la e humilhá-la. Observando essa situação, Jaques Fernandes (José Rodrigues) começa a criar estratégias para seduzi-la, mostrando-se companheiro, mas Edith não cede a elas, mostrando sua fidelidade com o marido. Mas Jaques também tem intenções maléficas: não conseguindo seus objetivos com Edith, ele acaba por assassinar Tim. Pensando ser

⁴⁶ Uma foto do estúdio demonstra a estrutura dos filmes da APA Film. Ver Anexo 15.2.2. Fig.4

uma providência do destino e desamparada por sua condição financeira, Edith rende-se aos encantos de Jaques. Mas mudar-se com o novo companheiro, descobre que ele apenas intenciona direcioná-la para o trabalho em seu estabelecimento “Bar da Onça”, para que ele possa desfrutar de uma renda com seus serviços de prostituta.

No entanto a chegada do gaúcho Jayme Lourenço (Ricardo Zarattini) a cidade, atrapalha os planos de Jaques. Ao frequentar o bar, Jayme aproxima-se cada vez mais de Esther e logo eles estão apaixonados. Sentindo-se novamente ameaçado, Jaques arma uma emboscada para Jayme, mas este consegue escapar e chama a polícia. Um policial advindo da capital começa a investigar a vida de Edith e também o assassinato de seu antigo marido, o qual ela não tem dificuldades de provar sua inocência e apontar Jaques como o principal suspeito.

Sentindo-se acuado, Jaques mata o policial que investiga e caso e procura, em seguida, uma oportunidade para eliminá-la também. Mas bem no instante de executar seu plano, Jayme domina Jaques, salva Edith e entrega o assassino para as autoridades. Assim, Edith “concede sua mão ao valente e destemido Jayme, indo os dois desfrutar uma era de merecida felicidade embebidos de um amor puro, simples e sincero.” (CINEARTE apud SOUZA, 1979, p. 381).

Em novembro de 1923, as filmagens de *Soffrer para Gozar* estavam concluídas. A primeira exibição do filme ocorre em Campinas na véspera do Natal também no cinema Rink e recebe cobertura da imprensa local. A revista “de notícias mundanas locais e poesia e prosa levemente bafejada pelo modernismo” (SOUZA, 1979, p. 95) local *A Onda*, enfatizou uma série de qualidades do filme, mas criticou as qualidades técnicas, alegando que “alguns scenas interiores estavam com um fundo mais ou menos escuro e têm o primeiro plano descoberto” e que os letreiros, embora legíveis, continham “várias palavras erradas e mesmo falta de concordância entre phrases.” (A ONDA apud SOUZA, 1979, p. 95-96)

O filme teve sua primeira exibição em São Paulo no dia 16 de março de 1924, sendo anunciada pelo *Estado de São Paulo* e o *Diário Popular*. *Soffrer para Gozar* ainda teria algumas exibições em São Paulo em cinemas luxuosos como o República e populares como o Congresso.

Após tomar conhecimento da realização de algumas películas em Campinas, o jornalista, crítico e cineasta Pedro Lima, começa a trocar correspondências com as irmãs Richerme (que participaram de *Soffrer para Gozar*), entrevistando-as, como meio

de obter algum material publicando sobre o cinema campineiro em sua revista carioca Cinearte. O jornalista somente veria *Soffrer para Gozar* em 1925, quando emite alguns comentários no artigo “*Porque nossos filmes não são perfeitos*”. Utilizando o *Soffrer para Gozar* como exemplo, Pedro Lima faz algumas críticas para demonstrar a inabilidade na construção de cenários no cinema nacional.

Nesse film, o principal defeito, o que mais prejudica, é justamente, a collocação de scenario. A maioria das scenas, se passam no interior de uma taberna. Para formar o ambiente, armavam três paredes em fôrma de quadrado, e em determinado ponto do quarto...sem parede, colocaram a madeira (machina?) para apanhar todas as cenas” (CINEARTE apud SOUZA, 1979, p. 107)

Passada a fase de exibição do filme, E. C. Kerrigan afasta-se da A.P.P.A. Films e muda-se para São Paulo. Com a saída de Kerrigan, Thomaz de Túllio e Felipe Ricci assumem a gestão dos projetos da empresa, tentando realizar uma adaptação de *Bocca Torta* de Monteiro Lobato, mas o argumento não sai do papel. Depois de uma falta de investimentos para novos projetos, a A.P.P.A. torna-se a APA S/A, uma sociedade anônima que começa a efetivar cinejornais para se sustentar e levantar fundos para o seu próximo projeto.

7.3.3. *Alma Gentil (1924)*

Inspirado em sua participação como assistente de produção em *Soffrer Para Gozar*, o barbeiro Antônio Dardes Netto tomou a iniciativa de entrar no mundo cinematográfico. Juntando-se ao gerente de um armazém de Secos e Molhados, Eustachio Dimarzio, eles conseguiram o apoio financeiro de Aladino Selmi, filho do dono do Pastificio Selmi – um dos principais e mais lucrativos estabelecimentos de Campinas. Juntos eles fundam a terceira empresa cinematográfica em Campinas: a Condor Films.

A direção do filme foi executada por Antônio Dardes Neto e a produção do filme ficou a cargo de Aladino Selmi e Eustáchio Dimarzio. Como em quase todos os filmes campineiros do ciclo da década 1920, a dupla Thomaz de Túllio e Felipe Ricci se encarregavam, respectivamente, da fotografia e da montagem.

O produtor Eustáchio Dimarzio também atuou no filme no papel do pastor, o funcionário da Companhia Paulista de Estrada de Ferro, Benedito Roberto Barbosa, fez o papel do primo e o Alfredo Carmonario, o papel do tio da mocinha. Além da película não ter sido conservada, não existem dados que comprovem os nomes dos personagens ao certo, assim como a origem do argumento do filme, sobre o qual há informações divergentes.

Existe alguma incerteza quanto à origem do argumento de *Alma Gentil*. O produtor Aladino Selmi afirma: “Alma Gentil eu tirei dum romance de uma revista do Rio. O enredo é muito lindo... Eu que encontrei essa revista e apresentei a Dardes Netto, a todos os organizadores ; acharam de fato muito lindo (...) dum novelista que não me lembro o nome.” Por sua vez, Eustachio Dimarzio informa que a história da fita teria sido história de Dardes, tirada de um conto passado na Itália. (SOUZA, 1979, p. 171)

O argumento de *Alma Gentil* reside na paixão entre a sobrinha de um rico industrial e um pastor simplório, que se conhecem quando este salva a futura amada de uma correnteza que levaria seu barco ao encontro de uma cachoeira perigosa. O rapaz vai a cidade procurar a moça e ambos começam a namorar. Um primo rico, que era antigo pretendente da heroína, começa a humilhar o pastor de várias formas, mas mesmo assim, o namoro prossegue. Quando o casal decide pedir ao tio da moça a permissão para o casamento, o primo toma conhecimento do fato, agride o senhor e ameaça o pastor. A partir desse momento ocorre uma perseguição, em que o pastor acaba por derrotar o primo de sua amada e ambos passam a viver tranquilamente.

No dia 14 outubro de 1924, é realizada a exibição de *Alma Gentil* para a imprensa local e no dia 31 de outubro a exibição para o público. No entanto, *Alma Gentil* é o único dos filmes do ciclo campineiro de que não conseguiu efetivar nenhuma exibição fora da cidade. Existem algumas menções ao filme nas revistas cariocas *Selecta* e no semanário *Para Todos...*, fruto das correspondências efetivadas entre o diretor Antonio Dardes Netto e o jornalista carioca Pedro Lima. Além da publicação de algumas fotos enviadas pelo diretor do filme, há a notícia de uma nova empresa cinematográfica em Campinas e descrita por Lima como uma companhia de “films de arte, para o que dispõe de elementos de valor” e que o filme *Alma Gentil* “mereceu os mais francos encômios das pessoas que assistiram em sessão especial naquela cidade”. (SELECTA *apud* SOUZA, 1979, p. 177). Ao publicar a quarta foto sobre o filme, há

uma legenda indicando “uma scena capital de Alma Gentil, um filmsinho do qual não ouvimos falar mais nada a respeito” (SELECTA *apud* SOUZA, 1979, p. 179).

Após o lançamento de *Alma Gentil*, Aladino Selmi retira-se da Condor Films em julho de 1925, a empresa passa a se chamar Selecta Films – em homenagem á nome da própria revista carioca. Pedro Lima menciona em dezembro do mesmo ano: “atenção aos directores que denominaram sua companhia com o nome de “Selecta”, em atenção á nossa revista”. (SELECTA *apud* SOUZA, 1979, p.182)

Há matérias que indicam que a Selecta Films tentaria realizar um segundo filme intitulado *Innocente Amor*, mas não há registro de filmagens.

O projeto, contudo, não se concretiza e poucos dias depois Cinearte refere-se a um novo, *Innocente Amor*, “ de enredo puramente brasileiro e cuja direcção está ao cargo de Iatlo Pera”. A informação chegou até a revista através de uma carta de Cassio Fonseca Marks, agora presidente da Selecta Film, e Adhemar Gonzaga comenta a missiva, “todo entusiasmo e animação, além de descrever as múltiplas dificuldades, já muito conhecidas em nosso Cinema”. (SOUZA, 1979, pág 185).

A Selecta só voltaria a produzir algo novamente em 1927, produzindo o ultimo filme do ciclo campineiro da década de 1920: *Mocidade Louca*.

7.3.4. *A Carne (1925)*

Durante o ano de 1924, Felipe Ricci escreveu seis artigos que serviriam como “parte integrante da campanha de transformação da Apa Film em sociedade anônima” (SOUZA, 1979, p. 147). A empresa passava por uma fase turbulenta tanto pela falta de investidores para a empresa e como na própria distribuição de *Soffrer para Gozar*, e Ricci utiliza esse momento transformar suas idéias em um artigos e enviá-lo a revista Selecta em que o jornalista trabalhava. Intitulado “Aos Nossos *Productores*”, o texto sugere uma criação de uma distribuidora para os filmes nacionais.

Seria afinal formar uma corrente de elos de aço, seria organizar uma comunhão de ideias que unicamente viriam apresentar proximaemente a cinematographia nacional, forte e digna de concorrer com sua congênere americana. É facto que quando a um faltar uma idéia, não faltará a outro. (...) Assim, em conjuncto, directores technicos, artisticos e commerciaes, estudarão o interesse geral da liga dos

nossos productores, e os films terão que ser bem feitos, com boa confecção e, sobretudo serão lançados em condições favoráveis. (SELECTA apud SOUZA, 1979, p. 192)

Essa correspondência com o Rio de Janeiro gerou a visita dos membros da APA Films Thomaz de Tullio e José Alencar Bueno, a redação da Selecta, estreitando assim os laços com Pedro Lima. Aproveitando a ocasião esse divulga que “a A.P.A. está trabalhando activamente para a reorganização da companhia e que esperam em breve poder reiniciar a sua produção, desta vez, porém em instalações apropriadas e ininterruptamente” (SELECTA apud SOUZA, 1979, p. 192). Além disso, trouxe um destaque maior para o novo projeto da empresa: “A Carne”.

O novo projeto da APA Film caracterizaria a estréia de Felipe Ricci na direção e na confecção do roteiro em conjunto com Thomaz de Tullio (também responsável pela fotografia). Para o elenco de atores coadjuvantes de *A Carne*, utilizou-se boa parte da equipe de *Soffrer para Gozar*. Para o casal principal da trama, foi recrutado Ângelo Forte (o protagonista de *João da Matta*) para fazer o papel de Manoel Barbosa e Isa Lins, faria o papel de Lenita. Os pais de Manoel Barbosa foram interpretados por Ricardo Zaranti (o galã de *Soffrer para Gozar*) e a amadora Rosa Maria.

Baseando-se pelos fotogramas e pelo argumento baseado na obra de Júlio Ribeiro, verifica-se também que houve um grande número de figurantes negros para as cenas com escravos. Segundo informações do livro “*Imagens de um Sonho*” (1995), que contem fotogramas do cinema campineiro, “foram utilizados muitos figurantes negros, que participaram das filmagens sem remuneração” (FARDIN, 1995, p. 34).

O filme também contava com uma equipe maior e mais estruturada, agregando novas funções como iluminador (Antônio Rivera), maquiadores (Antônio Rolando e José de Souza Galvão) e fotógrafo de cena (José Alencar Bueno). Agregando as experiências anteriores com os filmes *João da Matta*, *Soffrer para Gozar* e *Alma Gentil*, de acordo com o próprio Thomaz de Tullio, o roteiro foi estruturado de maneira mais bem acabada, o que demonstra uma profissionalização nas filmagens.

Antes era escrito assim como se fosse uma novela. Aí não. Escrevemos o roteiro e como nós não sabíamos como era feito, então idealizamos um roteiro que simplificasse as filmagens. Fizemos isso num caderno, com os números de cenas e, na frente, colocamos (...) o que a cena representava: se era um primeiro plano, se era um plano de

conjunto, se era um detalhe, se era infinito. E, em colunas separadas, detalhamos também essas cenas. (SOUZA, 1979, p. 206).

Antes da divulgação do nome do filme *A Carne*, a APA Film referia-se ao seu novo projeto com o nome de “Escravidão”⁴⁷, título inclusive divulgado por Pedro Lima em sua revista *Selecta*. Independente dos motivos que levaram a obscurecer ou alterar o nome do filme, que se encontrava em produção no momento de sua divulgação, e portanto, já se baseava na obra de Júlio Ribeiro, nas memórias de Thomaz de Tullio, a seleção do livro tinha “interesse comercial, aproveitar o realismo do romance para efeito comercial”. (SOUZA, 1979, p. 206).

O filme tratava-se de uma adaptação da obra máxima de Júlio Ribeiro, o que inculcia ao projeto entraves polêmicos, devido ao conteúdo de *A Carne* (1888). O romance agregava uma carga de elementos controversos, pois “a narrativa trazia uma protagonista em flagrantes manifestações de desejo sexual, cenas de sadismo, ninfomania, perversões, nudez, encontros da heroína com um homem mais velho, casado, entregas dos amantes sem meios tons; sexo, enfim.” (BULHÕES, 1998, pág 10-11). Na época de sua adaptação cinematográfica, a obra completava vinte e sete anos de sua publicação, mas é possível estipular que sua polêmica em torno dos temas tratados, não havia abrandado.

O livro de Júlio Ribeiro adquiriu o estatuto de maldito e a obra sobreviveu durante décadas de alguma maneira mistificada pelo que nela poderia ser considerado proibido, obsceno ou pornográfico. O romance teve várias edições e ainda podem-se encontrar algumas, populares, de décadas recentes; às vezes, em prateleiras de bancas de jornais, em rodoviárias, por exemplo, misturadas a publicações eróticas, revistas pornográficas, sobreviventes. (BULHÕES, 1998, pág. 12).

A exibição de *A Carne* na capital paulista confirma as reações controversas que o romance de Júlio Ribeiro reverberava: o filme foi modificado pela censura. Antes do lançamento público do filme em São Paulo, a película foi exibida ao censor Antônio

⁴⁷ Em 18 de abril de 1925, durante o período de produção de “A Carne”, a revista *Selecta* divulga: “Não será de se estranhar que vendo-se distribuído por esta marca ainda este anno, os films O Segredo do Corcunda, da Rossi, Quando Ellas Querer, da Visual, Retribuição da Auro(ra) e, talvez, Escravidão e Lágrimas que Triumpham da Apa, ainda em confecção esses dois” (SELECTA apud SOUZA, 1979, pág. 106). Em outro momento, Pedro Lima na *Selecta* a produção do filme ainda intitulado como “Escravidão”: “Falando sobre o motivo de seu silencio, explicam-nos que por dois meses estiveram paralizados os trabalhos de filmagem de “Escravidão” devido a instalação de scenários interiores e adaptação dos refletores recentemente adquiridos” (SELECTA apud SOUZA, 1979, pág. 205). Em outro momento, Pedro também enfatiza a divergência de informações sobre o nome: “enfim, que seja “Escravidão” ou “A Carne”, é mais uma produção brasileira, e por tal esforço, só pode receber os nossos, mais francos elogios” (SELECTA apud Souza, 1979, pág. 218).

Campos. Sobre os cortes efetivados, três leitores da revista *Cinearte* que residiam em Campinas, haviam visto as duas versões e manifestaram-se.

O film estava completo e, apesar de ser uma obra um tanto escabrosa para ser levada á tela, em nada offendia a moral, dado o critério com que foi adaptado. Ora, o film sendo levado á censura, soffreu cortes sensíveis, porém, cortes absurdos, próprios de um desentendido da matéria. Na scena do quarto, em que Lenita não resistindo à tentação vae declarar o seu amor a Barbosa, o censor cortou quasi toda a parte final, tendo também levado em prejuízo a scena que tanta explicação dava ao film. Uma carta, a do final, também foi cortada, assim como um beijo entre Barbosa e Lenita! O Sr. Operador deve estar saturado de films e talvez não lhe tenha escapado Suprema Confissão, de John Gilbert, para a Metro Goldwyn . Ahi está um film que poderia, muito mais que A Carne, prejudicar a moral sã das famílias brasileiras.(...) Procuramos o Sr. Felipe Ricci, vimol-o extremamente aborrecido com o caso, não podia conformar com os cortes feitos.(...) O público ao ver, como nós, um film assim cortado, terá impressão apenas de incompetência dos diretores dos films. (SELECTA apud SOUZA, 1979, p. 225-226).

A adaptação da polêmica história de *A Carne* pode ser estipulada segundo o “cine-romance” contido na revista *Cinearte* em abril de 1925.

Lenita é uma moça de 22 anos, que após a morte do pai, vai morar com um conhecido da família: o Coronel Barbosa. Sensibilizada pelo falecimento recente, Lenita sofre alguns ataques nervosos e alucinações na fazenda. A chegada do filho de Barbosa, o recém-separado Manuel (por alcunha da família, chamado de Manduca) altera bruscamente a vida da jovem órfã. Depois de uma primeira impressão decepcionante devido à indelicadeza de Manduca, que ocasiona mais um ataque de nervos na protagonista, Lenita passa a dividir boa parte de seus dias ao lado daquele homem mais velho. Sua inteligência e cavalheirismo acabam por seduzi-la, embora a paixão não se explicitasse fisicamente. Embora fosse cortejada por outros homens para casar, como o doutor Mendes Maia, ela mantinha indiferença e preferia ficar solteira em companhia da família que lhe acolhera.

Uma série de eventos acaba por intensificar a relação entre o casal. O filho de Barbosa efetiva uma viagem para Santos e de lá, envia uma carta a jovem que espera seu retorno arduamente. Após regressar a fazenda, durante uma caça, em que a sensível moça aniquila uma série de animais, Lenita é picada por uma cobra. Acometida pelos

efeitos do veneno e com receio de falecer, ela explicita sua paixão por Barbosa e lhe suplica o prazer de um beijo. Mesmo após ele inicialmente recusar, ela invade os aposentos do homem que ela deseja e eles acabam concretizando a paixão.

No entanto, durante uma viagem de Manduca a Ipanema, Lenita vai arrumar o quarto do amado e encontra alguns papéis comprometedores. É acometida por um acesso de raiva e decide-se mudar para São Paulo. Barbosa retorna a fazenda e ao não encontrar Lenita fica enfermo, com uma enxaqueca incurável e vai padecendo até sucumbir à morte. Lenita por sua vez é mostrada em São Paulo, beijando o marido em uma relação reconhecida pela sociedade.

A primeira exibição do filme ocorreu no dia 20 de agosto de 1925 no teatro São Carlos, em uma sessão realizada para a imprensa e convidados. Durante o ano de 1926, aproveitando a inauguração do Cine República, o filme seria exibido novamente. Os dois jornais principais de Campinas, *Gazeta de Campinas* e *Diário do Povo*, efetivaram suas avaliações e matérias sobre o filme, como será demonstrado adiante.

De acordo com as indicações de Pedro Lima em *Selecta*, *A Carne* tentou ser exibido no Cine Republica em São Paulo, mas Carlos Roberto de Souza revela que “os jornais de São Paulo não registram, durante este mês, nenhuma exibição de *A Carne*” (SOUZA, 1979, p. 221). Mesmo assim sem a exibição em território paulista, em outubro de 1925, algumas matérias comprovam o intento da APA em divulgar o filme em outras terras: o jornal carioca *A Pátria* realiza comentários sobre o filme após a redação receber convites para assisti-lo no atelier da APA em Campinas. O mesmo texto seria ainda publicado no paulistano *Diário da Noite* e no periódico campineiro *Diário do Povo*.

Prevenidos contra a escolha de tão escabroso romance para uma pellicula nacional, voltamos para casa surpresos da habilidade com que se eliminaram as dificuldades da obra de Julio Ribeiro. É claro que ao romance não se tirou algo da sua substância realista, mas, aquella feição crua que o grande grammatico lhe deu, não existe, no film. Si ao invés do título *A Carne* que lhe deram, tivesse outro, ninguém encontraria o sal que, por certo, encontrará em algumas scenas. O nome é, no caso vertente, uma prevenção contra a pellicula que , aliás é tão inócua ou perigosa como quase todos os productos americanos aqui deliciosamente assistidos. (A PATRIA apud SOUZA, 1979, p. 221)

Como poderá ser verificado nos registros de periódicos e revistas, a crítica paulistana, diferente da carioca, efetiva algumas críticas negativas ao filme. Além da

temática que já era acrescida dos possíveis negativamente a obra, pode-se estipular que a versão exibida em São Paulo também tenha sido prejudicada pelos cortes efetivados por Antonio Campos – como aponta a já citada carta enviada a *Selecta* pelos leitores campineiros.

Em território paulistano, o filme foi distribuído pela empresa Brasil & América Films, estréia no cine Congresso sendo exibido nos dias 16. 17 e 18 de novembro e ainda sendo reprisado nos dias 23, 24 e 25 – o que demonstra, na visão de Souza, que “A Carne teve sucesso junto ao público” (SOUZA, 1979, p. 222). No dia seguinte a primeira exibição em São Paulo, o crítico do jornal Diário da Noite publicaria suas opiniões:

Quando nos abalamos para assistir (...) A Carne (...) já sabíamos que certos traços característicos não poderiam ser transplantados do original para a tela. Por isso nos afastamos a ideia de uma crítica cujo principal critério fosse a perfeita identidade ou contraste entre reprodução e ideia do escriptor. Daí temos saído satisfeitos e com doces esperanças no futuro da indústria nacional. O diretor merece parabéns, embora tenha sido infeliz na escolhas de alguns tipos, que pelo physico não correspondem aos personagens. As cenas internas deixam muito a desejar – o papel de forro das paredes está completamente enrugado. Photographia regular em algumas scenes, é optima em outras. A adaptação cinematográfica não é das boas e tira á produção grande parte de seu valor. (DIÁRIO DA NOITE apud SELECTA, 1979, p. 223).

A recém-inaugurada revista quinzenal *A Cigarra* (em seu segundo número) também realizou uma crítica sobre o filme *A Carne*, sendo a crítica mais negativa que o filme receberia até aquele momento.

Se Júlio Ribeiro fosse vivo e se tivesse ocasião de assistir esse film, (...), estou certo de que elle passaria alguns mezes no estrangeiro...A critica, como a historia, deve ser a pura expressão da verdade” e, nesse caso A Carne merece pancada. É uam produção nacional fraca, sem technica, sem attractivos, de quilate ainda inferior ao dos trabalhos da Invicta, de Portugal. Só quem conhece o livro de Julio Ribeiro é que poderá avaliar a immensidade de tal fracasso! Omittiram passagens omportantes, quando outras muitas, de menor significação, foram effectuadas, ao pé da letra. Isa Lins passagel (sic); Angelo Fortes, mais ou menos, Ricardo Zarattini, regular(...) O film leva o que merece. É bom deixar o bairrismo de lado. Cotação: 5 pontos” (A CIGARRA apud SOUZA, 1979, p.224-225).

Embora Pedro Lima tenha realizado matérias e efetivado troca de informações com a empresa APA, o ano de 1925 havia terminado e o jornalista ainda não tinha assistido o filme. Em janeiro de 1926, o filme é levado para o Rio de Janeiro pelo representante Otacilio Fagundes da empresa campineira em busca de um exibidor. A primeira exibição do filme fora da cidade ocorre em terras cariocas, para um público restrito e aparentemente fora do circuito comercial. Por um desencontro de comunicação existente, Pedro Lima não havia sido convidado e deixa isso expressamente claro em seu espaço na *Selecta*:

Já foi exibida para um restricto número de pessoas o film “A Carne”, (...) Ao que parece, fomos convidados, mas não nos foi possível assistir á sua exibição, porque é velho habito dessa empreza, convidar depois que exhibe seus films. Às vezes, com os produtores brasileiros, vale mais andarmos alerta, para poder ver suas producções, do que esperar seus convites.(...) Mas com a Apa não se dá isso, elles não fazem esta qualidade de “films patrióticos”, pois muito mais lhes dá que escrevamos seu nome com “A”, ponto, “P”, ponto, “A”, ponto. Antes assim... (SELECTA apud SOUZA, 1979, p. 231).

O jornalista e crítico Adhemar Gonzaga da *Para Todos...* assiste ao filme, mas expõe apenas que “ a opinião sahirá quando o film for exibido ao público. É o melhor film campineiro, sem duvida”. (PARA TODOS...apud SOUZA, 1979, p. 231). O mais completo comentário publicado pela imprensa carioca foi realizado pelo correspondente de Adhemar Gonzaga na revista *Cinearte*, denominado Mr. Moacyr, que assistiu a película em uma de suas exibições na cidade de Ribeirão Preto, interior de São Paulo.

Apesar do reclama, da chuva impertinente e de Jackie Coogan nos outros cinemas, a assistência foi numerosa (...) Enfim, “A Carne” foi uma surpresa para os incrédulos de nossa cinematographia. O film agradou a assistência e houve até alguns elogios. A obra de Júlio Ribeiro deu uma boa história cinematographica apesar dos seus pontos fracos. O romance é mais emocionante. (...) Não quero desmerecer a direção de Ricci, elle é um diretor de futuro. Em “Carne” nota-se a sua capacidade artística, esforçou-se para dar ao film um ambiente regional e foi acertado nos detalhes. (...) Das interpretações, destaco Isa Lins. A sua interpretação foi sincera e cheia de naturalidade. (...) Bons interiores. Os exteriores bem escolhidos e photographados com gosto. (CINEARTE apud SOUZA, 1979, p. 232-233)

Após algumas novas exibições de *A Carne* no ano de 1926, ainda é cogitado pela empresa dois projetos: *Dedos nos Lábios* e *Lagrimas que Triumpham*. No entanto,

nenhum deles é realizado e a APA Films começa entra para o comércio de “cavação”, efetivando trabalhos como a película de propaganda eleitoral *A Tuna Coimbrã* em Campinas. Sem muitos recursos, a APA convoca constantemente nos jornais locais assembléias para a reunião de capital local dos acionistas⁴⁸ e outros possíveis investidores, mas ela encerra as atividades.

Além da falta de lucro suficiente para o capital investido na produção e distribuição⁴⁹ de *A Carne*, alguns fatores apontam para uma má organização da empresa. Na perspectiva de Thomaz de Tullio, a estrutura da produtora era falha, com “meia dúzia de sócios. Sócios todos que não têm grande recurso. (SOUZA, 1979, p. 242).”. Mesmo com fechamento da APA, Thomaz de Tullio e Felipe Ricci ainda realizariam mais um trabalho juntos, mas com única produtora existente na cidade: a *Selecta*.

7.3.5. *Mocidade Louca* (1927)

Com a transformação da Condor Film em Selecta Film após a gravação a exibição de *Alma Gentil*, a diretoria havia sido trocada – a exceção de Eustachio Dimarzio que trabalhava na empresa como diretor gerente. A empresa agora constituía-se como uma cooperativa de funcionários da ferrovia Mogiana e Paulista, tendo Cassio Fonseca Marks como presidente, Oscar Rodrigues Pejano, vice-presidente, Guilherme de Souza como tesoureiro e José Martins Teixeira como decorador e desenhista. Além das funções quase imóveis em todas as companhias fundadas no entorno dos filmes campineiros: Thomaz de Tullio como operador e fotógrafo e Felipe Ricci como diretor.

A imprensa local começa a anunciar notícias sobre a *Selecta Film* e seus novos projetos. Pedro Lima, agora trabalhando para revista *Cinearte*, também fora informado de algum rumor sobre um novo filme campineiro, mas constata que “nem Ricci, nem Tullio, nem nenhum dos esforçados elementos que compõem a empresa fundada por Antônio Dardes Netto” (CINEARTE *apud* SOUZA, 1979, p. 297) o avisaram de

⁴⁸ “Os acionistas da companhia foram convocados, pela terceira vez, para o dia 23 de abril. A convocação prevenia que “essa assembléa funcionará com qualquer soma do capital realizado e representado pelos accionista que comparecerem”. (SOUZA, 1979, p. 241).

⁴⁹ Carlos Roberto de Souza utiliza-se do depoimento de Felipe Ricci: “Quando a APA se liquidou *A Carne* já tinha sido exibida. Não tinha dado muito lucro. Talvez se ela fosse melhor distribuída ela desse muito mais, muitas vezes o capital. Dava sim! Porque não era um filme tão mal feito.” (SOUZA, 1979, p. 233).

alguma informação a mais. Ao viajar para São Paulo e encontrar a protagonista de *A Carne*, Isa Lins, toma conhecimento que ela foi chamada pela Selecta Film e “vae estrellar Mocidade Louca” (CINEARTE *apud* SOUZA, 1979, p. 298).

As filmagens de *Mocidade Louca* ocorreram nos finais de semana entre abril e junho de 1927. Além de efetivar a sua segunda obra como diretor e roteirista, Felipe Ricci também efetivou a montagem e o roteiro. A produção contou com todos os membros da Selecta: Cassio Fonseca Marks, Guilherme de Souza, Ângelo Thomaz Russo, José Martins Teixeira e Eustáquio Dimárzio. Thomaz de Tullio ficaria a cargo das trucagens (efeitos especiais) e da fotografia.

No entanto, as filmagens de *Mocidade Louca* sofrem uma mudança estrutural: Thomaz de Tullio aceita uma proposta de trabalho em Porto Alegre devido a uma oferta de uma produtora gaúcha organizada pelo diretor de Soffrer para Gozar, E.C. Kerrigan. A pesquisa efetivada por Carlos Roberto de Souza revela que a revista Cinearte no dia 8 de junho de 1927, anuncia que o fotógrafo chegaria em breve para iniciar os trabalhos de *Amor que Redime*. Analisando essa data com o período de realização do filme, não é possível estipular com exatidão o quanto Thomaz de Tullio participou do filme.

Para interpretar o protagonista Newton Rios, foi escalado o cabeleireiro Antônio Fido e Isa Lins, que era operária numa fábrica de meias, foi selecionada para encarar Yvonne Teixeira. O gerente da *Selecta Film*, Eustaquio Dimarzio, interpretou o gerente da fábrica de seda Rex e tesoureiro Guilherme de Souza realizou o papel do pai de Yvonne.

As filmagens contaram com uma produção bem equipada de iluminação que possibilitou a filmagem das cenas internas dentro de uma residência. A *Selecta* realizou grande parte de suas filmagens internas dentro de uma residência, já que se dispunha de muito “material de iluminação” (SOUZA, 1979, p. 301). Além disso, o filme trazia “trucagens”, o que seria equivalente a efeitos especiais, mas fazendo-se valer de efeitos de ótica e não alterações digitais na imagem.

Em seus devaneios poéticos Yvonne Teixeira e Newton Rios viam-se um ao outro nos mais diversos lugares. Ora numa vidraça, ora dançando juntos sobre um disco que rodava na vitrola, ora no bocal do telefone, quando estavam se falando.(...) A trucagem do telefone Thomaz de Tullio diz que “era até muito simples porque o bocal é preto. Depois fazia a máscara e filmava só a pessoas. Todas as trucagens feitas na câmera mesmo. (SOUZA, 1979, p. 302)

O argumento original do filme trata sobre a história de Newton Rios: um jovem rico e esbanjador que é expulso de casa por seus pais e ao sair de casa o seu criado (Ângelo Thomaz) decide acompanhá-lo. Depois de gastar todo o seu dinheiro ele se vê obrigado a procurar um trabalho e começa a vagar pelo interior de São Paulo. No meio do caminho, Newton e Ângelo encontram a jovem Yvone Teixeira em perigo: encurralada por um trem em grande velocidade e um touro em uma ponte, ela se pendura entre os dormentes e cai no rio abaixo dela. Newton mergulha e a salva da correnteza. Ela concede uma boa colocação para ele na empresa da sua família - Companhia da Seda - e logo eles se apaixonam.

Durante um piquenique entre o casal protagonista, o rapaz recorda-se que deixou as chaves da empresa na porta da mesma e volta para pegá-la. Ao chegar lá, flagra dois sabotadores, que a mando da empresa concorrente, estava tentando destruir o estoque da Companhia da Seda. Ao perceber a presença de Newton, os bandidos fogem e inicia-se uma perseguição que resulta em uma queda mortal dos sabotadores em um precipício. Ao reencontrar com a amada, o casal troca juras de amor – sem perceber a presença do pai de Newton, que se alegra ao ver o filho reabilitado.

A produção e a exibição de *Mocidade Louca* foi acompanhada de forma detalhada pelos jornais da imprensa campineira durante o ano de 1927. Seguindo a cartilha de divulgação, a Selecta realiza a primeira exibição do filme no dia 17 de julho em uma sessão especial para a imprensa no cine República em Campinas.

Um ano antes da produção do filme, os jornalistas Adhemar Gonzaga e Pedro Lima juntam esforços na revista Cinearte. Interessados em divulgar a arte cinematográfica brasileira, eles continuam a dialogar com a produção cinematográfica campineira.

Talvez, dentro de mais alguns dias, esteja terminada a filmagem de *Mocidade Louca*, que será lançada ainda este anno, a fim de concorrer o medalhão oferecido pelo Cinearte ao melhor film brasileiro de 1927, tal a certeza existente entre os elementos da “Selecta”, de que os outros não se esforçarem muito, caberá a Campinas a supremacia de ser classificada a vencedora da primeira prova de valor e competência, entre nossos produtores (CINEARTE apud SOUZA, 1979, p. 311).

A revista carioca publicaria também a reclamação pública de Felipe Ricci pelo fato da censura paulista de Antonio Campos, ter modificado *Mocidade Louca*.

A Censura de São Paulo, que já me prejudicou A Carne, acaba tirando-me o beijo final que ha em Mocidade Louca. São uns dois metros, não mais, sem que haja qualquer cousa de escandaloso, mas que resulta tornar a pellicula sem o seu desfecho. Não é possível maior absurdo. (...) Entretanto, Vaieté, Kimono Vermelho passam pelo censor o menor olhar de Creso...(...) Mas se assim é, torna-se mais justo que antes de censurar qualquer produção nossa, peça ou exija de cada companhia, que lhe envie a scena que lhe agradar, afim de não prejudicar a produção.(CINEARTE apud SOUZA, 1979, p. 314-315).

Em São Paulo, sua primeira exibição ocorre em 28 de agosto de 1927, sendo divulgada pelo *Diario da Noite* com expectativa: "já se tem falado muita cousa boa desse filme. Elogios não lhe faltam. Todavia, vamos verificar, com o povo de S. Paulo, a justiça dessas referências" (DIARIO DA NOITE apud SOUZA, 1979, pág. 315). Os periódicos *A Gazeta e Folha da Manhã* reproduzem o mesmo comentário sobre a exibição do filme no cine Royal no dia 29 de agosto.

Na tela do Royal, da empresa Serrador, foi hontem projetado o film nacional Mocidade Louca. Esperava-se assistir a um film recommendável para a cinematographia nacional. Suplantou a expectativa geral o êxito alcançado. Projecção nítida; interpretação impecável a cargo de artistas novatos, mas talentosos. O enredo muito bem concatenado prende a atenção dos espectadores. (A GAZETA apud SOUZA, 1979, pág. 316).

Mocidade Louca ainda seria reprisado na capital no dia 31 de agosto e 1 de setembro no Braz Polythema, 5 e 6 de setembro no Capitólio e 15 e 16 do mesmo mês no Moderno e no Glória, respectivamente. A recepção crítica de *Mocidade Louca* em São Paulo foi discreta, mas as suas exibições constantes geraram uma certa reação do público, como demonstra uma carta enviada ao *Diário da Noite*, por uma leitora que se identifica como Zuzu Pits.

O que falta é o colorido, movimento, expressão (...) há nesse film poucos pernagens. Os principaes bem poderiam ser mais bonitinhos. A photographia é optima! Mas o film é brasileiro, Isa Lins e Antonio Fido não foram escolhidos pela Fox...(DIÁRIO DA NOITE apud SOUZA, 1979, p. 317).

Outra carta do leitor Delfim B. Dias, efetiva uma crítica em relação à reação da platéia perante a exibição do filme no cine Royal em São Paulo.

(...) atitude indigna de algumas rapazolas de calças largas e espírito curto e educação ainda mais reduzida, por ocasião da passagem do filme nacional *Mocidade Louca* no cinema Royal(...) num cinema aonde accorre o que temos de melhor na sociedade, se verificassem assuadas e vaias porque o filme brasileiro não agradou. A fita em questão certamente não tem, diz elle, valor igual ao dos norte-americanos. Mas, quando não fosse por outro motivo, por ser brasileira, devida merecer da assistência, em sua maioria nacional, ao menos um pouco de consideração. Não prestou? Guardemos dentro de nós a decepção...(DIÁRIO DA NOITE apud SOUZA, 1979, p. 317)

Ao contrário de São Paulo, *Mocidade Louca* seria amplamente analisado pela revista *Cinearte*. O presidente da Selecta, Cassio Fonseca Marks levou pessoalmente o filme para o Rio de Janeiro para que o jornalista Pedro Lima pudesse vê-lo e avaliá-lo. Sobre essa atitude o jornalista comenta sobre a “vontade bem orientada” de um grupo jovens cuja “única ambição em trazer a prova dos seus esforços e dos companheiros de luta (...) o modesto esforço de quem vem enfrentado todos os obstáculos, baldo de recursos e cercado de desanimados e más intenções, consegue apresentar um film de enredo, um film de Arte..”⁵⁰. Mas além do elogio, Pedro faria uma crítica detalhada, apontando paralelos com a evolução do cinema brasileiro.

Tem cinco partes, mas sua metragem é grandiosa pelo muito que mostra das nossas possibilidades. O “Cinema Brasileiro” não depende mais do lado material, (...) existem scenas, que consideradas em paralelo com aquelas já apresentadas em nossas produções , são de molde a causar a melhor impressão possível. Taes são os interiores, São bons, pouco espaçosos, não há dúvida, mas illuminados como nunca se viu igual entre nos. A luz toda bem distribuída, e sem “piscar”, a disposição dos moveis feita com gosto e com perspectiva (...) (CINEARTE apud SOUZA, 1979, p. 319-320)

Pedro Lima também abordava a utilização das “trucagens” realizadas durante o filme, fruto dos intentos de Thomaz de Tullio para ilustrar os devaneios de Newton Rios

Felippe Ricci (...) preocupou-se em apresentar nesse trabalho “scenas” de “suspensão” e uma variedade destes “trucs” que o Cinema consegue realizar com perfeição. Cabe-lhe, no entanto, a gloria de ter sido o primeiro, parece-nos, usar entre nós a miniatura. Aquelle desastre do automóvel esta perfeito, e mesmo a scena do Castello está boa, embora faltasse alli perfeição no original(...) Mas as visões são as melhores que já vimos nossos films (...) Está notável a da chapa, na

⁵⁰ (CINEARTE apud SOUZA, 1979, pág. 321)

victrola tocando, e também aquella outra atravez da vidraça. (CINEARTE apud SOUZA, 1979, p. 320)

No entanto, o jornalista ainda criticaria o mesmo fator que havia considerado inadequado em *A Carne*: os cenários. Além disso, há observações sobre a má utilização dos tipos na maioria dos personagens, mas com algumas exceções.

Faltou, porem o scenario. Descuidou-se também das leis dos tipos, um dos maiores defeitos em nosso Cinema(...) A make-up, também é um caso a estudar, nenhum artista esteve perfeito, principalmente A. T. Russo, que aliás tem um bellissimo papel cômico. Isa Lins vae bem nas expressões, mas não está desembaraçada como devia. Antonio Fido tem um bom desempenho, assim como Guilherme de Souza, J. Santos Netto, A. (sic) Bellini, mas são justamente inadapáveis aos papeis que apparecem. No Cinema, um galã deve ter predicados pessoas para isso, e os velhos não devem ser moços de cabellos empoados, nem tampouco a barba deve ser fingida, senão em casos especiaes de caracterização. Por isso gostamos de Phelippe Delfino, que deve ser aproveitado sempre nesses papéis, e da naturalidade de Eustachio di Marzio (sic). (CINEARTE apud SOUZA, 1979, p. 320-321)

Pedro Lima encerra sua crítica comparando *Mocidade Louca* com outro filme lançado naquele ano, que acabaria vencedor do prêmio provido pela Cinearte em 1927: *Thesouro Perdido* de Humberto Mauro.⁵¹ Depois de realizar esse filme, o diretor mineiro mudaria-se para o Rio, trabalharia com a *Cinearte* e começaria sua produção de filmes cariocas pela produtora Cinédia.

Tem muita cousa pra agradar, está materialmente perfeito, embora falte cérebro, cousa muita commum na maioria dos films que passam por ahi, embora de procedência estrangeira. Não é para se comparar com o valor de Thesouro Perdido, mas duvidamos que o film da Phebo consiga o agrado que elle irá receber. Tambem, os gêneros são diferentes: um apresenta o sentimento de King Vidor, e o outro a realização de Albert Parker. (CINEARTE apud SOUZA, 1979, p. 321)

⁵¹ Carlos Roberto de Souza realiza observações a respeito do prêmio de melhor filme com a produção fílmica da região da época. Levando em consideração o caráter estimulador que a revista cedia as iniciativas nacionais, ele estipula um motivo para *Mocidade Louca* não ter levado o prêmio, mesmo com o aval de Pedro Lima em sua resenha: “Durante esse ano forma feitos quinze filmes, de acordo com o balanço que Cinearte publicou no começo de 1928, todos concorrentes do Medalhão que a revista daria ao melhor. Paulo Emilio, nas páginas que dedica à concessão do prêmio a *O Thesouro Perdido*, pondera que, além do lado propriamente estético da questão, Cinearte levou em conta a garantia de continuidade que a Phebo, produtora do filme vencedor, oferecia. (...) No momento da premiação, a Selecta Film havia encerrado definitivamente suas atividades. Se o Medalhão tivesse ido para Campinas é provável que ainda se produzisse alguma ou algumas outras fitas na cidade. Mas isso não aconteceu.” (SOUZA, 1979, p.323)

No ano seguinte em abril de 1928, quando se publica o vencedor do prêmio Medalhão, Pedro Lima dedicou um espaço da *Cinearte* para comentar todos os concorrentes um a um, entre os quais estava *Mocidade Louca*. Apontando as principais falhas e os elementos que Felipe Ricci havia evoluído desde a produção de *A Carne*.

(...) a photographia em si não é cinema(...) o muito de uma pellicula resume-se na sua totalidade, no scenario – base de todo o film, e na direção, o cérebro(...) Felipe Ricci também demonstrou progresso. *Mocidade Louca* mostra as possibilidades dos films no Brasil. Sem grandes recursos, seu film apresenta montagens interiores, se bem que muito cheias, á europea, e tem miniaturas, tem photographia. Faltou-lhe, porém, história, scenário e escolha de typos. Se o casal principal fosse bonito, o film subiria immenso. Dahi o seu sucesso. Com estes ingredientes, seria um sério concorrente ao estímulo de *Cinearte* aos productores patricios. Sem elle, fica-lhe apenas, mais uma possibilidade perdida...(CINEARTE apud SOUZA, 1979, p. 323)

Em 21 de setembro de 1927, a *Cinearte* publicaria uma crítica de Aurellio Montemurro, um correspondente de Pedro Lima e Adhemar Gonzaga, realiza também suas asserções sobre *Mocidade Louca*. O colaborador também compara a película aos filmes americanos, critica apenas a atuação do protagonista (que julga “acanhado” , “muito moço” e “com cara de creança”) e elogia os aspectos técnicos.

Pode não ser mais importante que *A Carne* (...) mas honra da mesma forma Campinas, proque está bem dirigida e agrada muito. A photographia é excellente, nitidíssima do princípio ao fim e chega a ser egual a das pellicullaas da FOX, magnífica colocação de machina, bom movimento dos personagens e feliz interpretação (...) trabalhasse Ricci com mais recrusos, realizasse films mais longos e logo se teria um perfeitissimo diretor (...) Boa a scena da visão, quando Isa Lins toca gramophone; melhor ainda aquella do jornal e melhor do que essa, a outra do barco, aonde os heroes trocam delicadas juras de amor, alheios aos seres que os olham embevecidos. Eicci impregnou essa scena linda de suave poesia, fazendo-a adoradora. (CINEARTE apud SOUZA, 1979, p. 322)

Um outro texto de um correspondente campineiro intitulado Cavaleiro Vandrey, comenta rapidamente *Mocidade Louca*, alegando que o filme tem “photographia nítida” e que a “lotação foi esgotada” em janeiro do ano seguinte em 1928.

Durante o ano de 1927 a *Selecta* ainda realizaria alguns filmes de cavação e de propaganda política, mas nunca conseguiria emplacar uma produção cinematográfica. *Mocidade Louca* teria algumas exhibições em São Paulo pela Empresa Serrador, mas

acaba sendo copia devolvida a Selecta. Como motivo para o fechamento da empresa, a dissertação de Calos Roberto de Souza utiliza-se do depoimento do diretor gerente da própria empresa cinematográfica campineira.

As linhas eram ocupadas por filmes americanos e os exibidores não tinham vaga. Havia uma maneira, mas o prejuízo às vezes chegava a ser maior: o exibidor passava o filme e, da renda, tirava cinquenta por cento mais o aluguel da fita estrangeira programada para aquele dia. (...) as dividas foram se acumulando, os diretores foram se aborrecendo e acabaram se desinteressando (SOUZA, 1979, p. 324)

Da mesma maneira que Pedro Lima havia notificado o fechamento da APA, ele também realiza um extenso e poético texto, deixando expressas suas relações com a empresa Selecta – nome inspirado na revista que ele começara sua carreira profissional. Mas além de lamentar o fechamento, ressalta o trabalho dos principais membros por trás do cinema produzido na região e o indica que apesar de algumas baixas, há um panorama esperançoso para o cinema nacional.

Cinema brasileiro...tão incompreensível ainda para muita gente.. cercado de desconfianças, olhado com receio pela sua perspectivas de êxito, carecendo de sinceridade entre a maioria os seus pugnadores, e apesar de tudo, sempre caminhando para a frente (...) A Selecta Film , reaberta em Campinas, por esforço inaudito de vários rapazes que se congregaram para fazer um film, conseguiram provar a sua força de vontade, apresentando Mocidade Louca.(...) Tanto assim que Cassio F. Marques, Felipe Ricci e Thomaz de Tullio, á frente da sua “esquadra” de abnegados patriotas, cotisando-se mutuamente com suas economias, cheios de fé e ideal, desfraldaram a sua flammula de luta.(...) Mocidade Louca.. não foi só o título de um film, mocidade louca é como elles mesmos se definem, procurando desculpar-se se não conseguissem realialisar a meta delineada. Mas, o que são os grandes lances de heroísmo senão o fructo de uma loucura-ambiente? (...) A sua produção não saiu perfeita, porém, é uma das melhores já conseguimos ver. Venceram na luta pelo ideal, mas não podem prosseguir já. Fecharam a Selecta Film. Talvez que um dia ainda a tenhamos de novo, elevando o nome de Campinas, e pode ser que não. Mas de uma forma ou outra, a grande “parada” continua...(...) Cinema brasileiro.. sempre e sempre caminhando para a frente. (CINEARTE apud SOUZA, p. 326).

Em 1929 a *Cinearte* ainda publicaria alguns rumores da abertura de uma empresa chamada Royal Film, cuja “primeira pellicula a ser impressa será o original de R. F. Barbosa, intitulado *A Tortura da Arte*, que terá também sua direção” (CINEARTE

apud Souza, p. 359). Mas não há registros visuais sobre o filme, sua exibição ou alguma notícia que dê continuidade ao assunto.

O cinema em Campinas ainda vivenciaria outro ciclo de produção somente na década de 1950 com a produção do filho de Amilar Alves, Alfredo Roberto Alves, com a produção de duas curtas metragens – *Escola da Fuzarca* (1949) e *As Aventuras do Dr. A. Venca* (1950) -, uma média metragem intitulado *Falsários* e sua longa metragem *Fernão Dias* – adaptado da peça de seu pai.

Além da produção de Alfredo Alves, seriam produzidas mais três longas e uma média metragem: *Da Terra Nasce o Ódio* (1954) e *A Lei do Sertão* (1957) de Antoninho Hossri, *Sós e Abandonado* (1954) de Fernando Gardel Filho e *Lição Merecida* de Henrique de Oliveira Júnior.

7.5. As problemáticas cinematográficas brasileiras e o meio impresso

Durante as primeiras duas décadas do século XX, as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo contavam com uma atividade cinematográfica incipiente, gerada pela popularização do cinema e, conseqüentemente, o aumento dos números de salas em que se realizavam exibições cinematográficas no Brasil. No entanto, o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica sólida no mundo, principalmente nos Estados Unidos e na Europa e a exibição dos filmes produzidos por esses países no Brasil, ressaltavam claras diferenças entre os padrões de cinema nacionais e estrangeiros. *O Estado de São Paulo* em 1918 observava essa perspectiva e, paralelamente, revela um dos primeiros paradigmas que caracterizavam os primeiros pensamentos cinematográficos nacionais.

Essa indústria que floresce em todos os países não tem prosperado no Brasil. A falta de capitais, a carência de artistas, e tantas outras dificuldades que aniquilam todas as iniciativas no Brasil, têm imposto entraves a todas as tentativas do gênero; e principalmente o mercantilismo, cujo escopo é o lucro imediato, de que se revestem quase todas as empresas aqui formadas. Os trabalhos apresentados, por sua vez, com raras exceções, não são de modo compensador. Má encenação, assunto sem interesse, trabalho técnico falho em absoluto, têm somente aumentado a desconfiança do público pela indústria nacional do filme (OESP *apud* GALVÃO, 1969, p. 46)

Diferentemente do cinema americano ou europeu, que simultaneamente iniciava suas discussões sobre como os filmes devem ser compreendidos ou analisados, ao se produzir cinema no Brasil, as qualidades fílmicas de cada película e a própria condição

da indústria cinematográfica, são atrelados a padrões normativos fixos quase indiscutíveis, em que o filme nacional, em qualquer instância, adquire sempre valor positivo quando afeiçoa-se ao filmes americanos ou europeus.

Os paralelos traçados com a produção cinematográfica no exterior no começo do século, também fermentam um terreno de contradições, vicejando simultaneamente características de uma cultura colonizada e um cinema que tenta instaurar-se e criar uma identidade própria, mas com sua produção baseada exclusivamente em parâmetros de culturas exteriores.

Por mais colonizada que fosse e por mais que a produção cinematográfica tenha recebido influência dos colonizadores, a cultura do país, colocou uma barreira contra a invasão do cinema importado. O público não se interessava, não entendia o cinema ocidental. O processo colonizador na América Latina foi diferente: os habitantes que os colonizadores encontraram à sua chegada não foram propriamente dominados, mas exterminados. Devido ao processo de colonização, as informações culturais emitidas pelas metrópoles econômicas e/ ou culturais e transportadas para o Brasil não encontram aqui um terreno que lhes seja heterogêneo. (BERNADET, 1979, pág.16)

A criação dessas idéias e parâmetros relacionados ao início do cinema brasileiro surge no âmago dos meios impressos, que durante os anos de 1910 e 1920, especializaram-se em relatá-lo. A produção textual dos jornalistas e críticos da sétima arte, como Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, incentivam a produção cinematográfica nacional, mas também aplicam a esses estímulos, imposições elitizadas para delinear os padrões positivos que deveriam ser aplicados ao cinema nacional.

Em suas colunas definem as imagens as imagens do Brasil que esses filmes deveriam veicular: modernização, urbanização, juventude e riqueza, evitando o típico, o exótico, e sobretudo a pobreza e a presença de negros. As salas de cinema deveriam ser extensões desse mesmo projeto: atestariam o grau de desenvolvimento e civilidade de suas populações. Assim, o cinema que se pregava constituir no Brasil nos anos 20 era avesso ao caráter popular, tanto nas imagens como na freqüentação, procurando incentivar os aspectos artísticos da concepção fílmica, o conforto e a opulência. (SCHVAZRMAN, 2005, p. 155)

Imbuído dessas posturas, um editorial da *Cinearte* realizado em 18 de junho de 1930, demonstra explicitamente a defesa dos caracteres ideológicos e éticos que devem

ser aplicados ao cinema, conclamando a aparição de personagens com bons costumes, higiênicos que se assemelhem ao cinema americano.

Um cinema que (...) ensina o fraco a não respeitar o forte, o servo a não respeitar o patrão, que mostra caras sujas, barbas crescidas, aspectos sem hygiene alguma, sordicies e um realismo levado ao extremo não é Cinema. Tomemos um jovem, uma jovem, moços, em summa. Vão assistir *Tom Mix*, seja. Já que é este o symbolo do Cinema americano para os que os atacam. Vêem lá um rapaz de cara limpa, bem barbeada, cabello penteado, ágil, bom cavaleiro. E a moça, bonitinha, corpo bem feito, rosto meigo, cabellos modernos, aspecto todo photogenico (...). O parzinho que assistir o filme commentará que já viu aquilo vinte vezes. Mas sobre seus corações que sonham não cahirá a penumbra de uma brutalidade chocante, de uma cara suja, de um aspecto que tira qualquer parcella de poesia e encantamento. Essa mocidade não pode aceitar essa arte que ensina a revolta, a falta de hygiene, a luta e a eterna briga contra os que tem o direito de mandar. (CINEARTE apud STAM, 2000, p. 42)

A regulação e a cartilha de posturas incorporadas por muitos dos críticos e jornalistas especializados em cinema, refletiam o pensamento de “jovens de classe média que imaginavam um cinema para o Brasil, pensavam-no como uma atividade artística dignificante para o país, e a sua frequência, uma forma de diferenciação e distinção social” (SCHVAZRMAN, 2005, p. 155). Mas esse pensamento torna-se conflituoso ao posicionar-se na contra-mão de um processo gradual de popularização do cinema no país - tanto no sentido da produção, quanto no aumento da salas de cinema e nas multiplicações de suas exibições.

A presença do espírito modernizador que cristaliza rejeições frente aquilo é arcaico nos grandes centros urbanos, também coincidia com o mesmo espaço em que o cinema era produzido, exibido e pensado, tornando-se justificável para as classes dominantes, que esta nova forma de arte, deveria também adequar-se a padrões estéticos identificáveis com o que havia de novo – ou seja, aquilo que é estrangeiro.

O processo de dependência possibilitou que, ao nível do imaginário e do consumo cultural, as classes dominantes tivessem a ilusão de ser como que um prolongamento das burguesias européias (e principalmente francesa em termos de cultura) e sempre tentassem igualar a elas através de uma operação quase mágica, pois pelo viés do consumo e não da produção cultural. Esse processo pode ser feito in loco, através de viagens, ou de importação, ou mesmo de uma produção que visava a reproduzir as informações emitidas pelas metrópoles (...) o esforço cultural é frequentemente vivido como reprodução, ou melhor, como “atualização” para usar o termo de

Darcy Ribeiro (Teoria do Brasil). Não se trata de procurar uma originalidade, uma especificidade dos processos culturais no Brasil, mas sim de pôr a “cultura brasileira” em dia com o que de mais recente produziam nas metrópoles. E para as burguesias dominadas, esta atualização não é questão de charme, mas questão de sobrevivência. (BERNADET, 1980, p.16-17)

Como ponto nevrálgico das discrepâncias entre o cinema desejado pelas classes dominantes e o cinema exposto nas telas brasileiras, encontra-se a questão técnica. O projeto de desenvolvimento de uma indústria cinematográfica brasileira equiparável ao exterior acabou incorporado, inadequadamente, a outros projetos econômicos e industriais que floresciam nas primeiras décadas do século XX. A indústria cinematográfica, assim como outro tipo de indústria qualquer, atende a especificidades⁵² técnicas para seu funcionamento, cujos mecanismos em terras nacionais, ainda eram poucos conhecidos.

Fazia-se cinema sem ter menor idéia do que fosse fazer cinema a não ser tentar imitar o que se via na tela vindo de fora; sem conhecimentos técnicos mais que amadorísticos; sem maquinaria e material adequado; e sobretudo sem respeitáveis capitais. O mito do *progresso paulista* atingia o cinema. Esperava-se que de São Paulo surgisse a *indústria* do filme. Afinal, era esta a terra da indústria, do espírito arrojado, dos capitalistas... (GALVÃO, 1975, pág. 47)

Como consequência de um cinema tecnicamente mal equipado e sem recursos para o seu funcionamento, observa-se nesse período, um funcionamento contraditório das próprias escolas cinematográficas surgidas nos centros urbanos. Mesmo que teoricamente orientadas para a disseminação de instruções para construções de saberes técnicos e teóricos possíveis até então, as escolas compreendiam a inviabilidade do meio, e passavam a lecionar sobre os filmes de “*cavação*, que sob esta forma específica significava explorar a veleidades artísticas dos alunos, fazendo-os financiar os filmes em que iriam atuar” (GALVÃO, 1975, p. 52).

⁵² Sobre a indústria cultural a capacidade técnica, Theodoro Adorno observaria futuramente: “O cinema e o rádio se autodefinem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos se seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social desses produtos. (...) A participação de milhões em tal indústria imporia métodos de reprodução que, por seu turno, fazem com que inevitavelmente, em numerosos locais, necessidades iguais sejam satisfeitas com produtos estandarizados. (...) A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação, é o caráter repressivo da sociedade que auto-aliena. Automóveis, bombas e filmes mantêm o todo até que seu elemento nivelador repercuta sobre a própria injustiça a que servia.(ADORNO, 2002, p. 08-09)

Mesmo que os filmes de cavação possibilitassem um certo lucro⁵³, na visão de Pedro Lima e Adhemar Gonzaga, os filmes de cavação seriam um dos motivos responsáveis por emperrar o funcionamento do cinema nacional. Além de campanhas de valorização para a produção brasileira, os jornalistas da *Cinearte* apresentavam uma postura preocupada em preencher uma lacuna deixada pelas escolas cinematográficas que propagavam à cavação e divulgar conhecimentos sobre cinema que não fugissem do projeto estético e moral ao qual eles defendiam. Assim, ambos demonstravam-se abertos para responder perguntas e auxiliar aqueles que desejavam adentrar o mundo cinematográfico. Mesmo ao afirmar coletivamente pela *Cinearte*, que “quando observamos alguma coisa, não é que pretendamos lecionar cinema” (GOMES, 1974, p. 324) o discurso de Adhemar Gonzaga aponta contradições, demonstrando que as discussões envolvidas nas revistas estão impregnadas de elementos quase pedagógicos.

(...) com a nossa opinião apontamos as falhas e os defeitos de certos films. Prestamos com isso um serviço aos seus produtores que poderão corrigir, ou si quizerem, trabalhar com mais capricho nas futuras produções (...) (CINEARTE *apud* GOMES, 1974, 324)

Esse aspecto também colaboraria para o aparecimento de algumas idéias teóricas que seriam desenvolvidas para aperfeiçoar a crítica, as explicações e observações sobre os filmes que perpassavam pela *Cinearte*. No entanto, essas idéias teóricas demonstrariam mais uma necessidade de achar a terminologia correta, do que diálogo simultâneo com as discussões de conceitos de compreensão e realização cinematográfica que despontavam na Europa durante os anos 1920.

A debilidade do cinema no Brasil se expressava também na linguagem utilizada para cuidar do assunto: ainda em nossos dias a terminologia não se encontrava estabilizada. Um homem como Guilherme de Almeida resolvia o problema utilizando-se largamente do jargão profissional e mundano das publicações de Hollywood que se coadunava tão bem à sua *coquetterie* e esse caminho foi seguido que escreviam cinema no Brasil, inclusive Adhemar e seus amigos. Uma coisa porém era se dirigir com desenvoltura aos espectadores da burguesia paulista – grande, média e pequena – leitora de O Estado de São Paulo e outra totalmente diversa era se fazer compreender pela corporação cinematográfica brasileira. (GOMES, 1974, p. 326)

⁵³ Maria Rita Eliezer Galvão afirma que “a cavação foi a base de sustentação do cinema paulista. Recorria-se a toda sorte de expedientes, nem sempre recomendáveis, para arrumar dinheiro – e é preciso que se acrescente que nem sempre o dinheiro conseguido era realmente empregado na feitura de filmes” (GALVÃO, 1974, pág. 53)

Ao efetivar a crítica do filme *Quando Ellas Querem*, surge a dificuldade técnica de Adhemar para a definição da palavra “cenário”, possibilitando entender que trata-se do roteiro de um filme e o jornalista também explicita que o termo também não deve ser confundido com montagem.

Uma cousa saltou logo aos meus olhos: É o cenário do film, a sua continuidade, ou melhor, a “enquadração”, como se diz nas rodas cinematographicas. É perfeito. As scenas succedem-se perfeitamente e com technica, os “primeiros planos” vêm onde devem vir, escurece onde deve escurecer, apparece onde deve apparecer etc. Muita gente talvez ainda não ligou importância ao “cenário” (não confundir com montagens) (...) (CINEARTE apud GOMES, 1974, p. 326)

A *Cinearte* também publicava ensaios e textos de cineastas que se propunham a argumentar sobre algum aspecto técnico ou estrutural da indústria cinematográfica brasileira. O diretor do próprio *Quando Ellas Querem*, o Dr. Adalberto de Almada Fagundes, escreve e tem seu artigo publicado com o título “*Arte da Visualizar*”.

Logo que a faculdade visual já vae sem grande esforço reproduzindo scenas observadas no correr do dia, procuramos transpor-as para o papel. Notaremos então, que a escripta é puramente objectiva, cinematographica: porque a camara não photographa palavras mas sim scenas visualizadas. O trabalho tem vida e personalidade, são as próprias personagens que falam ao desenrolar das scenas, evitando-se, assim, nas composições cinematographicas, um mar de palavras inúteis que de nada servem em um phtodrama. (CINEARTE apud GOMES, 1974, pág.329)

O artigo publicado na *Cinearte* também autoriza verificar como as teorias e os estudos cinematográficos chegavam no Brasil. No final do artigo a “*Arte de Visualizar*”, Fagundes revela que suas teorias foram aprendidas com um curso por correspondência de Frederick Palmer, “uma das maiores autoridades no assumpto cinematographico na América do Norte” (GOMES, 1974, p. 329).

Outro grande problema identificado e discutido nas páginas da *Cinearte* era a questão da distribuição das películas nacionais. Embora o mercado brasileiro conseguisse produzir filmes e exibi-los, havia a ausência de uma empresa ou de mecanismos que regularizassem a continuação da atividade. Como observa Maria Rita Eliezer Galvão, o produtor do filme na ânsia de exibi-lo, “acabava aceitando quaisquer condições que lhe fossem impostas; arcava com todas as despesas em que a exibição

implicasse, contentava-se com porcetagem que resolvessem lhe pagar e não tinha o menor controle de bordereau” (GALVÃO, 1975, p.49).

Atentos para esse problema, Adhemar Gonzaga e Pedro Lima aderem ao *slogan* “*Todo film brasileiro deve ser visto*” e constantemente tentam evidenciar a questão. Antes mesmo das páginas da *Cinearte*, a questão já era abordada no semanário *Para Todos...*, em que Gonzaga afirma que “resta-nos tratar dos problemas mais sérios: distribuição e interesse do governo. E isso podem contar, dentro de pouco tempo havemos de conseguir...ora se não” (PARA TODOS... *apud* GOMES, 1975, p.317).

Como é possível verificar na exemplificação de ideais recorrentes no meio cinematográfico, o papel de revistas como *Para Todos...*, *Selecta* e *Cinearte*, principalmente dessa última que atravessaria duas décadas, é inegável para elaborações de discussões cinematográficas e para a disseminação de novas idéias.

No entanto, os estudos futuros sobre a dimensão da *Cinearte*, como na visão de Ismail Xavier, colocariam em xeque as finalidades de uma revista que significaria “a manifestação integral e contraditória da industrialização triunfante e da colonização cultural”. (XAVIER, 1978, pág.172-173) As contradições referidas no projeto de cinema nacional pretendido, abrange a falta de compreensão e o estudo do público ao que o cinema se destina, exigindo dele a adequação e solução para que cinema nacional se desenvolva.

(...) Seja com a exibição de filmes estrangeiros, seja com a produção de filmes nacionais, é o “cinema de prestígio” voltado para as camadas urbanas educadas. O cinema não é negócio, embora quisessem implantar uma indústria. Cinema é uma expressão artística que afirma e expõem a diferenciação e a elevação social do país. Herdeiros da mentalidade ibérica contrária ao fazer manual, as elites econômicas letradas nas quais se inserem os membros de *Cinearte* desprezam o povo até mesmo como consumidor. O cinema brasileiro padecerá desse mal. (SCHVARZMAN, 2005, pág.173)

8. Imprensa

8.1 História da Imprensa no Brasil: Práticas e Ideologias

Ao abordar o jornalismo praticado em Campinas na década de 1920 é necessário perpassar pela história da imprensa brasileira e do estado de São Paulo, para que se possa verificar como as práticas locais dialogam e se estruturam dentro de um cenário mais amplo.

Antes do jornalismo se iniciar como atividade diária, o Brasil já possuía pequenas instalações de oficinas tipográficas no Recife em 1706 e no Rio de Janeiro em 1746. A existência desse maquinário gerava controvérsias no Brasil colonial, pois essa capacidade técnica da reprodução tipográfica possibilitava a propagação de idéias que podiam ser contrárias ao interesse do Estado. Depois de ordens expressas do Reino para implantação de medidas para regular essas atividades, através de medidas como a ordem régia de 1747⁵⁴, a imprensa só viria a surgir oficialmente no país com a chegada da Corte de D. João. em 1808.

Intitulado a *Gazeta do Rio de Janeiro*, este seria o primeiro jornal brasileiro oficial era realizado pela instalação da Impressão Régia, iniciando sua circulação no dia 10 de setembro de 1808. Antes da circulação da *Gazeta*, o Brasil contava desde junho do mesmo ano, com o jornal *Correio Brasiliense* - mas este era editado e produzido em Londres e depois distribuído no país.

Assim como outras atividades incipientes no país, o jornalismo ainda era realizado de uma maneira arcaica, pouca organizada e sem uma unidade clara, o que leva Sodré a observar o período e questionar sobre a relevância de analisar o próprio *Correio Brasiliense* com parte integrante da própria história do jornalismo.

O atraso da imprensa no Brasil, aliás, em última análise, tinha apenas uma explicação: ausência de capitalismo, ausência de burguesia. Só nos países que o capitalismo se desenvolveu, a imprensa se desenvolveu. A influência do *Correio Brasiliense*, pois, foi muito relativa. Nada teve de extraordinário. Quando as circunstâncias exigiram, apareceu aqui a imprensa adequada. E por isso só por

⁵⁴ Segundo Sodré, a medida ordenava “que não imprimissem livros, obras ou papéis avulsos, sem embargo de quaisquer licenças que tivessem para dita impressão, sob pena de que, fazendo o contrário, seriam remetidos presos para o Reino para se lhes impor as penas que tivessem incorrido, de conformidade com as leis e ordens a respeito” (SODRÉ,1998, p. 17 e 18)

exagero se pode enquadrar o *Correio Brasiliense* no conjunto da imprensa brasileira. (SODRÉ, 1998, p. 28)

Esse “atraso” notificado por Sodré relaciona-se também a fatores como o analfabetismo, as estruturas precárias das cidades coloniais e a construção de uma unidade política do país. Mesmo com essas características, observa-se o surgimento de periódicos em diversos locais do Brasil como *Diário de Pernambuco* (Recife, 1825), o *Jornal do Comércio* (Rio de Janeiro, 1827), *O Observador* (São Paulo, 1829), o *Correio Paulistano* (São Paulo, 1854), *Diário da Bahia* (Salvador, 1853-1957) e o *Aurora Campineira* (Campinas, 1858).

Esse panorama apenas seria modificado com o processo gradual de modernização das cidades brasileiras na segunda metade do século XIX, quando essas começam a abandonar suas feições coloniais, incorporando a circulação de capital propiciada pelo desenvolvimento crescente das atividades agrícolas e as incipientes atividades industriais ensejadas no país. Influenciadas pela Revolução Industrial na Europa, essas cidades abarcam a necessidade da existência do jornal entre os cidadãos, que por sua vez, tornam-se gradativamente letrados, compreendendo a necessidade e as funções de um meio de comunicação no espaço citadino.

O jornal também passa a ser incorporado pela sociedade em seu âmbito cultural e político como um espaço de discussão e divulgação de idéias, tornando-se apto para urdir novos pensamentos estruturais de um país que havia recém-adquirido a independência. O meio impresso seria o palco de conflitos entre ideais Abolicionistas e Republicanos, vicejando o nascimento de “campanhas em que as palavras tomaram o lugar das armas, a imprensa brasileira cresceu, adquirindo expressão material.” (BAHIA, 1972, p.34). Como consequência desses pressupostos, também se torna necessário a implantação de um jornal com uma profissionalização maior, com a utilização de máquinas mais evoluídas e principalmente com uma reestruturação das funções que o jornalismo adquire no âmbito social.

Uma imprensa mais participante e também mais consciente é chamada a ocupar lugar fundamental na vida pública do País. A Abolição e a República abrem novas perspectivas nesse sentido. Se, no setor político, a renovação de valores é legenda de ação, uma outra estrutura econômica é reivindicada. Compreendem os editores que o âmbito restrito estabelecido pelo jornalismo sem muitas pretensões, mais literário e mais político, não atende às novas necessidades da sociedade brasileira, que vai conhecendo os avanços das

comunicações e vai se capacitando da função de jornalismo como veículo de massas. (BAHIA, 1972, p.45)

No entanto, esse processo ocorre de uma maneira gradual e heterogeneia, pois a implantação atende tanto ao desenvolvimento econômico de cada região, como no papel dos indivíduos e instituições que “confiando no futuro e na consolidação de uma atividade que sempre parecera precária, partiram para os primeiros e decisivos investimentos na nossa indústria gráfica” (BAHIA, 1972, p. 46).

No último quartel do século XIX, o Brasil presenciaria o lançamento de uma série de jornais relevantes como a *Gazeta de Notícias* (Rio de Janeiro, 1875); *Diário de Notícias* (Salvador, 1875-1979); *O Estado de S. Paulo*⁵⁵ (São Paulo, 1875); *O País* (RJ, 1884); *Diário Popular* (SP, 1884); *Correio do Povo* (Porto Alegre, 1885); *Jornal do Brasil* (RJ, 1891); *Comercio de São Paulo* (SP, 1893); *A Notícia* (RJ, 1894) e o *Diário de Minas* (BH, 1899)

Mesmo com esses aspectos de crescimento e evolução no meio impresso, a estrutura, os tratos aplicados as notícias e linha editorial dos jornais mais populares, em sua maioria, ainda não contemplavam uma excelência jornalística na perspectiva de Max Leclerc em 1889, um correspondente de um jornal parisiense que traçou uma análise crítica sobre os periódicos brasileiros referentes ao período:

A imprensa no Brasil é um reflexo fiel do estado social nascido no governo paterno e anárquico de D. Pedro II (...) Nos jornais mais lidos, os anúncios invadem até a primeira página: transbordam de todos os lados, o espaço deixado a redação é muito restrito e, nesse campo já diminuto, se esparramam diminutas notícias pessoais, disque-disques e fatos insignificantes; o acontecimento importante não é, em geral, convenientemente destacado, porque ao jornalista, como ao povo, como ao ex-imperador, falta uma concepção nítida do valor relativo dos homens e das coisas; carecem elas de um critério, de um método (SODRÉ, 1966, p. 253).

O aspecto da desvalorização da notícia, apontado por Leclerc como característica de muitos jornais do final do século XIX, pode ser verificado pela perspectiva de Bahia, ao afirmar que “o século XX se abre para o jornalismo brasileiro com a consciência de que é na notícia a sua prioridade” (BAHIA, 1990, p.131).

⁵⁵ Depois da transformação do Brasil em República, o jornal alterou o nome “Província de São Paulo”, para “Estado de São Paulo”.

Essas mudanças estavam também vinculadas à questão das linhas clássicas de jornalismo seguidas até então. Na imprensa brasileira do século XIX, a linguagem dos periódicos aliava-se mais com o padrão estilístico francês, cuja linguagem era opinativa e extremamente vinculada a partidos políticos. Em seu contraponto, localizava-se a linha americana de linguagem, que utilizava-se de um jornalismo informativo, enaltecendo a notícia como seu maior produto. Sobre essa condição, Bahia pondera que “o perfil predominante em nossa imprensa é o do jornal europeu. Só no final da década de 20 alguns jornais conhecem melhor o processo mais dinâmico e mais objetivo do jornalismo norte-americano” (BAHIA, 1990, pág.138). O afeiçoamento com a linguagem francesa também resultava do discurso dos indivíduos que escreviam nos periódicos, pois era comum localizar durante o século XIX e o início do século XX, muitos jornalistas que ocupavam cargos parlamentares, mesmo que o jornal não estivesse vinculado a um partido político.

Bahia também indica que a Primeira Guerra Mundial seria um dos pontos iniciais para que os periódicos aproximem-se da objetividade americana, possibilitando uma reestruturação do jornal. Ao colocar um representante em contato com informações fora do país, após a Primeira Guerra, os jornais passaram a aumentar os números de correspondentes profissionais no exterior para poder valorizar as notícias internacionais na primeira página, deslocando para as colunas internas os acontecimentos locais.

Além desses fatores, o aumento da publicidade nas primeiras décadas do novo século também corroborou para a aproximação da linguagem objetiva americana: com os meios impressos sustentados por anúncios, não havia mais necessidade de manter um partidismo político para sustentar o jornal, propiciando assim, “um movimento de mão dupla entre linguagem das mercadorias e a cultura impressa” (CRUZ, 2000, p. 153). No entanto, esse estreitamento de relações entre a publicidade e os jornais, também é observado com caráter negativo por Sodré, pois propicia a aparição de uma imprensa subserviente as próprias agências de publicidade, já que a existência do periódico torna-se financeiramente vinculada a ela.

Essas características foram responsáveis por lapidar a condição dos jornais, fazendo com o jornalismo se afeiçoasse a estrutura de uma empresa, sendo assim, uma “etapa historicamente necessária: significava avanço; o jornalismo individual é que estava superado”. (SODRÉ, 1998. Pág. 288). Dentro dessas características “empresariais” do jornalismo no século XX é possível identificar jornais como: *Diário*

de Pernambuco (PE), *O Estado de São Paulo* (SP), *O País* (SP), *a Gazeta de Notícias* (RJ) e o *Correio da Manhã* (RJ)

8.2 A política e a imprensa paulista na década de 1920

As relações entre a política e a imprensa paulista na década 1920 são importantes para compreender o período. Embora alguns periódicos nas capitais desfrutassem da independência econômica ligada aos partidos, o poder atribuído a veiculação de idéias e aos diretores das organizações impressas como classes dominantes exigem um direcionamento político. Como aponta Capellato sobre o período, havia um projeto em que “os jornalistas, juntamente com intelectuais e políticos da época, idealizaram para “recriar”, a sociedade brasileira, “regenerando-a” (CAPELLATO, 1988, p.11)

A década referida ensejou um movimento contrário ao governo da Primeira República, fazendo com que a setores liberais procuram-se organizar-se em mecanismos diferentes de atuação como a imprensa, a educação e os partidos, para se formar uma nova consciência nacional. O jornal como articulador diário de idéias para diferentes públicos seria o principal método de disseminar essas idéias, tornando “a figura dos jornalistas como sujeitos dotados de consciência que se determinada na prática política” (CAPELLATO, 1988, p. 12).

A complexa disputa no cenário político acontecia entre antiliberais e liberais, os quais desse último grupo dividiam-se entre liberais da oposição (identificados com o Partido Democrático) e liberais situacionistas (identificados com o Partido Republicano Paulista). O tema discutido entre os periódicos sempre circundava a concepção do melhor projeto reformador liberal, o que imbricava em uma série de objetivos heterogêneos subdivididos em classes dominantes

As raízes para a gama de discussões que se sucederam na década de 1920 são reflexos organizações políticas de algo ocorrido desde o final do século XIX. Sobre o Partido Republicano Paulista, por exemplo, Joseph Love demonstra que havia articulações políticas distintas mesmo dentro da mesma proposta de republicana.

A descentralização foi um dos poucos pontos em relação ao qual o PRP jamais transgrediu. A questão de saber até onde pressionar por esse objetivo constituía, no entanto, motivo de vivos debates. Alguns

membros do Partido chegaram mesmo a ameaçar uma solução separatista, caso a federação não fosse instituída. (LOVE, 1982, p. 151)

São exatamente essas distinções que serão reverberadas na década 1920, demonstrando que a proposta política liberal exibiu tantas articulações que malograram pela falta de coesão. As ligações entre a produção cafeeira e o PRP, como causa e consequência, respectivamente, gerou na historiografia brasileira sobre a Primeira República, na perspectiva do sociólogo Renato Perissinoto, uma aglutinação das classes dominantes, em que geralmente os termos “burguesia cafeeira”, “oligarquia paulista” ou “fazendeiros de café” expressam uma compreensão unitária dessas classes – tanto politicamente, como economicamente. Utilizando como exemplo uma observação do historiador Boris Fausto sobre a relativa indiferenciação de funções no interior da “burguesia do café”, o sociólogo observa:

Mesmo quando trata dos conflitos “intra-elites” na década de 1920, o foco do autor recai, sobretudo, no conflito entre as diversas “oligarquias regionais” e não nas diversidades e conflitos internos à “burguesia cafeeira”. Da mesma forma, a expressão “oligarquia regional” pressupõe coesão e homogeneidade. Todas as divisões internas à classe dominante e os conflitos daí advindos são colocados sob um mesmo termo generalizador que os obscurece. Como consequência, os termos indicados, frutos de uma concepção unitária da classe dominante do período, impede-nos de analisar os conflitos e as relações de subordinação entre as diversas frações dessa classe, prejudicando a compreensão dos conflitos políticos durante a República Velha (PERISSINOTO, 1998, p.41).

Como evidência dessa fragmentação é possível verificar diferentes posicionamentos dos jornais da imprensa paulista na década de 1920. *O Estado de São Paulo*, por exemplo, se destacou como órgão de oposição liberal, pois seu diretor Júlio de Mesquita Filho, “colabora como integrante do “Grupo Estadão” para a formação do Partido Democrático, em São Paulo, em 1926” (CAPELATO, PRADO, 1980, p.XXI). *A Folha da Noite* e *Folha da Manhã*, fundadas respectivamente em 1921 e 1925, pertenciam ao grupo Estadão e se opuseram ao governo constituído, mas um ano antes da Revolução de 1930, o jornal iniciou o apoio ao governo. O jornal *A Platéia*, realizou o percurso inverso: no final da década se definiu como oposicionista e retirou o apoio ao governo vigente.

A oposição liberal no período multiplicava o número de seus veículos com o intento de aumentar a amplitude de suas idéias, mostrando a oposição ganhava força. Dirigido por Leo Vaz e Plínio Barreto, começou a circular em 1925, o paulistano *Diário da Noite*, que pertencia à rede dos Diários Associados de Assis Chateaubriand, assim como o *São Paulo Jornal* (1926), o *Diário Nacional* (1926) e o *Diário de São Paulo* (1929), completando assim o quadro de periódicos oposicionistas.

Como aliados da Primeira República em São Paulo, o governo contava com *O Correio Paulistano*, órgão do Partido Republicano Paulista, dirigida por Abner Mourão, *A Gazeta*, de Cásper Líbero, *o Jornal do Comércio*, dirigido por Mário Guastini, e o *Diário Popular*, de José Maria Lisboa.

Entre a base teórica para os pensamentos políticos liberais da época, são localizadas a doutrina filosófica do Auguste Comte (trazida como herança positivista da primeira república), as noções de sociologia de Durkheim (adotadas por Júlio Mesquita Filho no seu discurso jornalístico), a teoria do conhecimento de Francis Bacon (que refuta o saber do passado e que muitos argumentavam ser esse o saber científico que representava o novo Brasil) e a filosofia empírica de John Locke (justificando a preservação da ordem vigente, no caso dos situacionistas).

O projeto de reestruturação liberal da oposição refletia na abordagem de alguns temas na imprensa. Os reformadores ensejavam a elevação do Brasil à condição de primeira grandeza, vislumbrando um futuro positivo para o país e adotando divergências apenas no que diz respeito ao modelo a ser adotado: enquanto alguns defendiam que os Estados Unidos eram um modelo a ser seguido, outros proclamavam uma originalidade condizente com a nação latino-americana.

Organizar a questão social para a “construção da grande potência” era parte complementar a elevação do Brasil. Na perspectiva dos liberais da oposição, somente uma classe trabalhadora e ordeira poderia colaborar para esse objetivo, sendo alcançado através de uma organização no mercado de trabalho e uma melhora na questão social. Segundo Capellato, “as sugestões de formas novas, mais seguras e eficientes, de controle social são analisadas com o intuito de esclarecer à essência dominadora do projeto cujo fundamento é a noção de propriedade e domínio de classe” (CAPELLATO, 1988, p. 24).

Para atingir esse progresso também pressupõe-se a implementação de um projeto político pedagógico que eleve a educação como uma força modificadora da sociedade e

como forma de combater o suposto “atraso” material nacional, impedindo de conseguir o “progresso dentro da obra”.

Vencer o atraso implicava elevar o nível de instrução dos brasileiros, mas a preparação das elites foi a tarefa prioritária. Às elites bem-pensantes, de mentalidade nova, caberia superar a mentalidade nacional e arcaica que impedia o avanço do progresso. Com as novas elites na condução política, o Brasil se igualaria às nações mais desenvolvidas. A democracia almejada fundamenta-se nos seguintes princípios: individualismo, descentralização do poder, representação política através do voto universal, pluripartidarismo, liberdade em todos os níveis. (CAPELLATO, 1988, p. 25)

As manifestações de algumas questões no principal meio impresso representam na visão de Capellato, a controvérsia do projeto liberalismo no Brasil. A autora afirma que o liberalismo ensejado no período é dotado de um autoritarismo tão claro, que seu projeto “se entrecruza mais facilmente com o de seus adversários, os antiliberais” (CAPELLATO, 1988, pág. 23)

Ao tentar valorizar força trabalhista nacional, por exemplo, o que estava incluindo no projeto de organização social e pedagógica liberal, o Estado implantou um sistema limitado de entrada dos imigrantes no país durante o frágil período econômico de 1929. A medida ovacionada em periódicos como o *Estado de São Paulo*, mais tarde seria revista pelo mesmo, sendo analisada como uma medida radical em que “as restrições levantadas contra as novas correntes de imigração, o Brasil e principalmente São Paulo, passarão por um período de escassez de braços. (OESP *apud* CAPELLATO, 1988, p. 92).

A questão agrária também evocava aspectos controversos quando em 1920, o êxodo rural para os grandes centros acabou por amedrontar os fazendeiros. No entanto, já em meados dos anos 1930, o processo é visto como uma tentativa de transformar o caboclo “incapaz”, “débil”, “ignorante” e “inepto”, em elemento produtivo para integrá-lo ao mercado.

Dos periódicos ativos até o momento, a revolução de 1930 liquidou a imprensa que apoiava o governo anterior. Os jornais situacionistas e/ou governistas foram empastelados em todo o estado, mas outros voltariam a circular.

A Gazeta, por exemplo, recebeu indenização dos cofres públicos e retomou suas atividades a tempo de participar do Movimento

Constitucionalista de 32. Os bens de O Correio Paulistano ficaram a cargo de um depositário e o novo governo do Estado o desapropriou, anexando suas oficinas à Imprensa Oficial. A Folha da Manhã e Folha da Noite mudaram de proprietário e continuaram suas atividades sobre censura. (CAPELLATO, 1988, p. 26)

Como será visto adiante, alguns reflexos das articulações entre a imprensa e a política também estaria vinculada a Campinas. Tanto a *Gazeta de Campinas* como o *Diário do Povo*, exibiam duas posturas políticas opostas, cujas ideologias influenciariam inclusive a forma de recepção e do trato jornalístico concedido ao elemento novo que se instaurava em Campinas: o cinema.

8.3. “Aurora Campineira” – imprensa em Campinas no século XIX

A imprensa em Campinas iniciou-se com a venda da oficina tipográfica de Hercules Florence⁵⁶, um dos pioneiros na confecção de fotografias no Brasil, para João e Francisco Theodoro de Siqueira. Essa negociação possibilitou o aparecimento do *Aurora Campineira* em 1858, um jornal com análises de acontecimentos locais e críticas a pessoas importantes da cidade, levando o tipógrafo e jornalista João Siqueira a sofrer “quinze processos, por delitos ou supostos delitos de imprensa, no decorrer dos dois poucos anos de vida” (MARIANO, 1972, p.22). Esses processos efetivados contra o articulista e idealizador do jornal possibilitam estipular que a chegada do jornal gerou certo impacto nas sociedades dominantes de Campinas.

A sua existência foi tensa, marcada pela postura crítica, particularmente em relação à autoridade municipal e aos poderosos locais e à própria justiça, que pela sua lentidão foi criticada pelo jornal, ocasionando violenta reação do promotor público, que tachou o jornal de “papelucho infame” e “pasquim”. (LAPA, 1996, p. 179)

Em 1860, *Aurora Campineira* transformou-se em *O Conseravador*, ainda com a atividade de João Theodoro como tipógrafo e gerente, mas com a direção política de Francisco Antônio de Araújo, passando assim a funcionar como um órgão oficial do partido conservador local. Sua atividade malograda durou até novembro de 1860,

⁵⁶ “No Brasil, Antonie Hercule Romuald Florence (1804 -1879), um francês radicado na Vila de São Carlos, pesquisou, entre 1832 e 1839, uma forma econômica de impressão, sensibilizada pela luz do sol e sais de prata, método parecido com os que Niépce, Daguerre e Talbot utilizaram na Europa. Ele chegou próximo a uma descoberta batizada de phtographie, seis anos antes que seu compatriota Daguerre em Paris. Hercules Florence, como ficou conhecido no Brasil, obteve ajuda do botânico Joaquim Corrêa de Melo, mas nunca teve suas pesquisas reconhecidas.” (OLIVEIRA, 2005, pág. 161)

encerando os primeiros anos de atividade da imprensa e dando início á uma lacuna de nove anos na atividade jornalística na região.

A inatividade seria rompida com o lançamento da *Gazeta de Campinas*, por iniciativa do poeta e advogado Francisco Quirino dos Santos, com apoio financeiro de seu sogro Capitão Joaquim Roberto de Azevedo de Marques e colaboração de familiares e amigos. O jornal funcionava com tiragem bi-semanária e sua linha editorial, assim como o antigo *Aurora Campineira*, também incomodava boa parte classes dominantes de Campinas.

Alguns anos decorridos, mais inflamadas as colunas do bi-semanário de Quirino dos Santos com os escritos de Américo Brasiliense e Rangel Pestana, ambos lecionando em colégios da cidade, a *Gazeta* já quase deslembada das Musas incomodava deveras o governo municipal, o provincial e a corte distante, o que motivou fundar-se aqui, em contrabalanço ao daninho liberalismo dos moços, irreverentes para com o trono e o altar, um outro bi-semanário. (MARIANO, 1972, p. 30).

O *Constitucional* surgiu em 1874, com direção do bacharel João Gabriel de Moraes Navarro. Os dizeres “Deus e Pátria” estampados abaixo do título do jornal deixavam claro a direção católica e monarquista desse jornal que se extinguiu rapidamente em 1876.

Aos poucos a *Gazeta de Campinas* aproximou-se das idéias Republicanas, tornando-se um periódico de linha “partidária e agressiva” (MARIANO, 1972, p.30) Essa postura possivelmente ocasionou a união do caixeiro de armazém de ferragens Henrique de Barcelos e alfaiate José Gonçalves Pinheiro para originarem um semanário em contraponto a *Gazeta*. Mesmo que seus idealizadores ocupassem funções distintas de atividades humanísticas e não fossem bacharelados - características intrínsecas aos fundadores de outros jornais campineiros -, A *Mocidade* contava com certo investimento de capital e com o equipamento de impressão que pertencera a João Theodoro. O jornal logo passou a ser publicado todas as terças e quintas, alterando seu nome para *Atualidade* e depois para *Diário de Campinas*. A mudança de nome simbolizava também o crescimento daquele órgão que nasceu em condições modestas, travando assim uma concorrência a *Gazeta de Campinas*, o principal e maior jornal local.

A *Gazeta de Campinas* naquele momento incorporava o crescimento da cidade em termos econômicos e populacionais em decorrência da produção cafeeira, compreendendo a necessidade de uma publicação com uma periodicidade maior.

Mais antiga, financeiramente mais sólida, possivelmente mais popular, a *Gazeta* que desfrutava do apoio do primeiro Diretório do Partido Republicano organizado na “Princesa D’Oeste”, não poderia permanecer folha bi-semanal, quando a que fora a insignificante “Mocidade”, evoluiu a “Diário”. A competição deu ao órgão político-republicano o necessário impulso para se fazer, igualmente, jornal cotidiano. Em 1876, a *Gazeta* deu de aparecer diariamente, mas – o que é de surpreender – com uma feição mais acentuadamente literária que dantes, ao gosto de seu novo redator-chefe, o poeta Carlos Ferreira. (MARIANO, 1972, p.32).

No mesmo ano em que a *Gazeta* tornava-se um jornal diário, aparecia também outro jornal: o periódico *Opinião Liberal*. Surgido para suprir a linha editorial monarquista de *O Constitucional*, ele era comandado pelos irmãos Egídio e Carlos Norberto de Sousa Aranha. Para dar notoriedade ao novo veículo foi recrutado o literato e poeta Policarpo Teixeira de Almeida Queirós, “parente, ao que consta, de Eça de Queirós, contratado para a dura refrega com os acadêmicos da *Gazeta* e os rapazes sem canudos universitários do *Diário*” (MARIANO, 1972, p. 32). O jornal permaneceu em atividade por sete anos, encerrando suas atividades em 1883.

O último quartel do século também ficou caracterizado pelo surgimento de uma imprensa menor, possibilitando a criação de veículos como a *Revista Contemporânea*, *Gymnasio de Campinas* (órgão do club Cesário Mota), *O Discípulo* (alunos do grupo escolar) e *A Campinéia* (literário e humanístico).

Entre as publicações recorrentes, os Almanques também obtiveram um espaço importante ao tratar de diversos assuntos desde informações área de saúde, colheita e plantio, passando pela literatura e anúncios. Organizados e editados pelo jornalista José Maria Lisboa, eles começaram a circular em 1871 e chegaram até a década de 1880.

Há também o registro de hebdominários polêmicos como o *O Petiz-Jornal* (1879-1881) e *O Vigilante* (1882), cujos exemplares não foram conservados até o dia de hoje. Esse último surgiu com o “rótulo de crítico, humorístico e de combate, acostumado a blague, cosimentos de escândalos verrinas e tudo em linguagem e despudor dos arrieriros da Rua das Pingas” (MARIANO, 1972, pág. 70). Como

resultado, *O Almanaque* teve uma breve existência, tendo sua redação destruída e empastelada por uma parcela da população insatisfeita.

Essa imprensa menor agia de maneira indiscriminada, atingindo do barão ao ladrão, do senhor ao escravo, do imigrante ao caboclo, fustigando tanto a aristocracia pudenda quanto a burguesia cheirosa. Jornalistas e intelectuais, boêmios e profissionais liberais juntavam-se nessas empresas de agitação social, acabando por envolver outros jornais, quase sempre sob olhar complacente das autoridades. (LAPA, 1996, p. 180 -181)

Em 1885, surgiria o *Correio de Campinas*, sob a direção do redator-chefe Henrique de Barcelos - que havia trabalhado anteriormente no Diário de Campinas. Este periódico, na visão de Júlio Mariano, visualizando a derrocada das lutas políticas do Império, visava alcançar o “meio termo: “in medio consistit virtus”. Deixara a bandeira de propaganda republicana à “*Gazeta de Campinas*” e a campanha abolicionista e anticlerical ao “Diário” (MARIANO, 1972, pág. 33). Essa postura adotada pelo periódico objetivava uma “imparcialidade” maior, cobrindo as ocorrências do interior da província e não se dedicando a defesas partidárias. Mas depois do fim da escravidão e da proclamação da república, o jornal passaria por diferentes proprietários com articulações políticas distintas, posicionando-se contra Floriano Peixoto na presidência no período entre 1891-1894 e envolvendo-se no conflito entre “gliceristas” e “prudencistas” em 1897. O jornal duraria 35 anos, parando as atividades definitivamente em 1919. Sem motivos muito claros, a *Gazeta de Campinas* encerra suas atividades.

Fundado em 27 de dezembro de 1896, o periódico *Cidade de Campinas* seria o último veículo impresso a surgir no final do século XIX. Além de colaborações de Francisco Glicério para assuntos políticos, o jornal contava em sua gestão e redação, membros de duas famílias locais: os “Sarmiento” (Antônio Sarmiento, Joaquim Ulisses Sarmiento e Alberto Sarmiento) e os “Lôbo” (Antônio Lôbo, Paulo Lôbo e Pelágio Lôbo). O jornal se extinguiria apenas em 1915, ficando caracterizado durante sua existência, pela averiguação de fatos e opiniões que atingiam diretamente a esfera política.

Para os editoriais e tópicos não assinados sua repercussão se estendeu além fronteiras do município e mesmo do Estado desassossegado por vezes os ministros da capital da República. Seus constantes “furos” jornalísticos eram motivos de preocupação da imprensa paulistana,

cujo aparelhamento informativo seria mais vasto, mais caro, não tão eficiente, porém, no recolher as indiscrições no gabinete políticos.(MARIANO, 1972, p. 34).

A multiplicidade da imprensa campineira no século XIX espelhava o próprio crescimento da cidade, que requisitava em seus periódicos, um meio de conseguir imprimir uma identidade a cultura local, de informar uma cidade que expandia o seu limites e tentava gradualmente se modernizar.

A imprensa local conseguiu reunir e abrigar uma fração das mais significativas da inteligência da cidade. Formou uma massa crítica, capaz de adestrar-s na vigilância ao poder público e ao comportamento dos cidadãos, o que potencializaria esse conjunto de intelectuais a assumir também, em não poucos casos, a militância política em dimensões municipais, províncias e nacionais.(...) As redações desses jornais assumiram desde logo ser o espaço cultural, onde o debate, a polêmica, as idéias, os projetos e políticas públicas eram gerados e fermentados, para serem a seguir transmitidos aos leitores, contribuindo para formar a opinião pública, definir posições e identidades. (LAPA, 1996, p.181).

8.4. Imprensa Campineira no século XX

Na última década do século XIX, Campinas assistiu a diversas mudanças: a cristalização do poder republicano, o processo modernizador propiciado pela evolução da produção cafeeira e uma nova feição arquitetônica gerada pelos processos sanitários na prevenção e combate a febre amarela. A cidade também assumia para si uma nova identidade amparada em um projeto progressista vitorioso, cuja regeneração urbana era simbolizado na fênix do brasão reformulado.

No dia 1 de setembro de 1900, nascia o primeiro jornal campineiro do século XX, intitulado *O Comércio de Campinas*. Desenvolvido e dirigido por Henrique de Barcelos, o jornalista era definido como “republicano, liberal, mas preferindo atuação independente do partido, para melhor exercício da crítica a gregos e troianos.” (MARIANO, 1972, p. 35). O jornal tornou-se célebre por apoiar o escritor Julio Ribeiro, publicando suas polêmicas Cartas Sertanejas - fato que desagradou o diretor província de São Paulo, o republicano Rangel Pestanha. *O Comércio de Campinas* funcionaria até 1920, sobrevivendo nove anos a mais que o seu idealizador.

Em 30 de dezembro de 1917, seria fundado um semanário cuja publicação regular duraria 15 anos : *O Ferraõ*. O projeto começou originalmente como um

semanário de esportes dirigido pelo futebolista e profissional gráfico, Celestino de Almeida e produzido o tipógrafo José Capolupo, com o título “Sportman”⁵⁷. Com a morte de Celestino, Capolupo utilizou o material gráfico para fundar um semanário que se proclamava como “órgão crítico, humorístico, literário, noticioso e de combate” (MARIANO, 1972, p. 47). Durante seu funcionamento passaram diversos colaboradores como Ângelo Rodrigues Teixeira, Joaquim de Almeida Peta e Cosme Pelegrini. Sua linha editorial aproximava-se muito dos moldes de um pasquim com linguagem pouco rebuscada, mas também havia abria espaço para outros tipos de texto até o seu fechamento em 1932.

Nem tudo do aludido semanário crítico e de combate era pasquinada. Órgão publicitário de uma época em que os moços ainda não conquistados pelo esporte buscavam atrativo na prática dos rabiscos literários em prosa e versos, “O Ferrão”, francamente plebeu e menos exigente que as folhas diárias, facilitava o aparecimento em letra de forma todo e qualquer plúmifício. (MARIANO, 1972, p. 49)

Durante as décadas de 1910 e 1920, além de seus quatros jornais diários em atividade, a cidade também assistiu a iniciativas editoriais de revistas e magazines sociais.

A *Revista do Centro de Ciências, Letras e Artes* é a revista local de maior duração e representação no começo do século. Contou com diversos redatores-gerentes que trabalhavam com o meio impresso, como Henrique de Barcelos, Dr. Abílio Álvaro Miller e Alberto Faria. Suas publicações compilavam artigos sobre estudos literários, históricos e científicos realizados pelos principais estudiosos da região, chegando a gerar 60 exemplares, que passaram a serem publicados em tiragem trimestral depois de 1903. Embora a revista tivesse uma tiragem pequena, seus exemplares circulavam em outros meios acadêmicos e serviram como espécie de laboratório para associações culturais que surgiram dali em diante.

O acatamento que desfrutou a “Revista do Centro de Ciências, Letras e Artes” desde seu aparecimento, se comprova ainda hoje com as notas de fim de texto de “Os Sertões”, de Euclides da Cunha, respondendo à crítica estampada em o nº 2, da revista campineira, apontando possíveis inexatidões científicas algures da primeira parte da obra monumental. (MARIANO, 1972, p. 54)

⁵⁷ Julio Mariano relega a Sportsman o pioneirismo no setor de esportes: “suponhamos tenha sido a primeira folha especializada em esporte editada no Estado de São Paulo.” (MARIANO, 1972, p. 47)

A revista circularia até 1925, o ano também do seu principal diretor nos anos 10 e 20, Alberto Faria, cujas publicações constantes na *Revista do Centro de Ciências e Letras* possivelmente o fizeram chegar até a Academia Brasileira de Letras.

Em 1902, também surgiria outra revista intitulada “*Revista do Centro*”, cujo material foi organizado pelo tribuno César Bierrenbach e pelo pesquisador José de Campo Novais. O veículo tratava de diversos assuntos como agricultura, geografia, química, demografia, literatura, filosofia e legislação. No entanto, a “*Revista do Centro*” resume-se apenas ao seu primeiro número, encerrando as atividades rapidamente.

Durante os anos 1910 a imprensa receberia tentativas de viabilizar uma magazine social como *O Monóculo*, lançado em 6 de junho de 1915 por Cleso de Castro Mendes, mas não passou de alguns poucos números mensais. Quatro anos depois um outro veículo com as premissas de uma magazine social, também teria uma curta existência: trata-se da *Revista Campineira*, com a direção do jornalista Otílio Acaiaba.

Definida como uma revista de “literatura leve e texto entremeado de oportunos *flash* de acontecimentos” (MARIANO, 1972, p. 56), *A Onda* foi publicada quinzenalmente durante quatro anos, comandada pelo diretor da Caixa Econômica do Estado. Seu cargo possivelmente auxiliou a sustentar a revista, pois lhe facilitou o ato de “angariar anúncios junto ao comércio e indústria do município, para o amparo financeiro da revista” (MARIANO, 1972, p. 56).

A redação da revista contava com o poeta de veia humorística, Vitor Caruso, e também porta de veia romântica, Luiz de Lacerda. Em dezembro de 1923, a direção editorial da revista seria assumida pelo intelectual Hidebrando Siqueira. O editor seria responsável pela inserção de caricaturas, charges e desenhos decorativos realizados por Manolo Romano, Xico Hadade e Zéca Mendes e pelo recrutamento de mais redatores de outras localidades como Moacir Chagas e Belmiro Braga. Além da repaginação da revista, Hidelbrando foi responsável por estabelecer conexões com o movimento modernista na capital.

A Onda tornou-se baluarte no interior, da campanha modernista, cujas primeiras clarinetadas haviam estrugido na Paulicéia, em 1922, através dos escritos de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti Del Pichia e Cassiano Ricardo, entre outros vanguardistas do movimento renovador e iconoclasta da literatura brasileira (MARIANO, 1972, p. 57).

A *Onda* funcionaria até 1925, sendo a última com existência significativa na cidade de Campinas na década de 1920. Outras publicações como *Luneta* de Antônio Rosa, *Cigana* de Fulton Thompson e *Andorinha* de José Correa Pedroso Júnior, também tentaria seguir a trilha de *A Onda*, mas todas resultaram em uma breve existência e poucos exemplares.

8.5. Diário do Povo e o nascimento da imprensa moderna

O periódico *Diário do Povo* foi fundado por dois membros retirantes do antigo *Comércio de Campinas*, após a morte de seu idealizador Henrique de Barcelos. O jornalista Álvaro Ribeiro e o gerente e chefe das oficinas de impressão, Antônio Franco Cadorso lançaram no dia 20 de janeiro de 1912, a primeira edição do mais novo periódico da cidade de Campinas.

A chegada do jornal *Diário do Povo* conseguiu atrair grande parte dos velhos leitores do *Comércio*, principalmente pela escrita de Álvaro Ribeiro sempre dirigida às classes populares. O redator ocuparia simultaneamente seu cargo de jornalista, a função de vereador na cidade de Campinas. Em uma visão romântica, Julio Mariano eleva a função de Álvaro Ribeiro nas folhas de *Diário do Povo* e em seu cargo político, á uma função heróica.

Para o bom combate iniciado por um “Rochefort”, nas colunas da imprensa local, repontava agora o “Máscara Negra”, seu continuador, pelejando com duas armas, a da palavra escrita, no jornal, e a da palavra falada, na Câmara. (MARIANO, 1972, p. 40)

No entanto, a feição de seus textos ligados as massas trabalhadoras que se instalavam em uma Campinas incipiente em seus processos de industrialização, se faria notar somente quando aparecesse o outro meio impresso de contraponto ao *Diário do Povo*: a *Gazeta de Campinas*.

O campo da luta do representante das massas trabalhadoras já não eram as páginas do velho “Comércio” e sim os editoriais do “Diário do Povo” e a tribuna do Legislativo Municipal (MARIANO, 1972, p.40)

Em 1927 o jornalista Álvaro Ribeiro deixaria o *Diário do Povo*, então sob propriedade de Antonio Franco Cardoso, para fundar um novo jornal chamado *Correio Popular*. Diferente do exército de tipógrafos que trabalhavam com caixotins de tipos móveis e com impressão em máquina plana de seu jornal anterior, Ribeiro modernizava a imprensa campineira com a implantação de “máquinas linotipos, para a composição, e prêlo rotativo para o rodar de suas edições.” (MARIANO, 1972, pág. 44). O *Correio Popular* também contava com um redator próprio para cada uma de suas sessões, colunas sociais fixas e implantando uma carga diária fixa impedindo que seus jornalistas exercessem outras atividades ou realizarem empregos temporários.

Mesmo sem a direção de Álvaro, o “*Diário do Povo*” continuou suas atividades com sua estrutura arcaica e antiquada. Depois também adquirir máquinas de linotipos e impressão rotativa, o periódico deixou de ter quatro páginas com duas de anúncios permanentes mensais, para ter oito páginas diárias, podendo chegar a doze ou mais em dias de domingos.

Findado os anos 1920 o *Diário do Povo* e o *Correio Popular* eram os únicos jornais de grande porte em atividade, modernizados e preparados para lidar com outro tipo de desafio, pois “a concorrência das folhas paulistanas, aqui distribuídas logo pela manhã, era motivo de desencorajamento a qualquer iniciativa de fundação de novo diário” (MARIANO, 1972, p. 45).

8.6. Gazeta de Campinas – um fim romântico para uma imprensa romântica

A idéia de reinaugurar a *Gazeta de Campinas* também surgiu indiretamente ligada ao *Comércio de Campinas*. Depois de nove anos de funcionamento sem a tutela de seu falecido idealizador Henrique de Barcelos, o *Comércio de Campinas* encerrou suas atividades e seu proprietário naquele período, o Major Manoel Francisco Mendes, “transferiu por venda o todo seu maquinário e instalações a um grupo de cidadãos, políticos situacionistas, do que resultou a vir à luz a nova “*Gazeta de Campinas*”, como órgão oficioso do Partido Republicano Paulista.” (MARIANO, 1972, p. 40).

O primeiro número da *Gazeta de Campinas* foi lançado no dia primeiro de maio de 1921, tendo como redator chefe o Dr. Enesto Kulman. Do período de 1921 até 1927, no entanto, passaram pela direção do jornal o solicitador Orestes de Moraes Alves, José

Dias Leme e Benedito Cavalcante Pinto. Direcionando-se a um público diferente do Diário do Povo, a nova Gazeta de Campinas alinhava os padrões da elite campineira com o discurso político progressista.

Jornal bem feito, visando a uma classe de leitores mais cultos, a nova “Gazeta de Campinas” se fazia distinguir por duas particularidades: - defesa e propaganda da política do P.R.P. e acolhimento carinhoso à literatura e coisas das artes em geral. Esta segunda parte, naturalmente, não provinha de nenhum dispositivo de estatuto ou programa pré-estabelecido, traduzindo mais a inclinação literária deste ou daquele seu redator, como o Dias Leme, fino prosador, e Alvarito Miler, poeta. (MARIANO, 1972, pág. 40)

A redação de Gazeta de Campinas ainda contava com diversos colaboradores como Arisides Monteiro, Beltrame Neto, Gumerindo de Campos, Souza Ferraz e Gustavo Stuart. O jornal duraria exatos 9 anos, sendo empastelado pela vitória da revolução de 1930, em que a redação foi assaltada, depredada e seus móveis e documentos foram queimados em praça pública pela população local. O ato de destruição da Gazeta de Campinas é analisado por Julio Mariano, como ato simbólico que encerra com a antiga imprensa campineira.

Com a destrição da “Gazeta de Campinas” naquela noite de 24 de outubro de 1930, encerrou-se na “Princesa do Oeste” o ciclo da velha imprensa, do jornal composto nos caixotins de tipos móveis (...) Tinha tudo de romântico e palpitante aventura a velha imprensa campineira, como pródigos gestos românticos eram os seus profissionais. Entusiasta dos temas humanos e populares, respingados de nacionalismo e bairrismo, aquela pobre imprensa de capital morto, constituído de prelos cambaios, adquiridos em terceira ou quarta mão, era por demais lírica em sua crença de que o jornalismo se fizera unicamente para o sacerdócio de idéias, junto às massas, para a boemia de espírito de seus redatores. (MARIANO, 1972, pág. 41)

9.1. Teorias e Notícias

O jornalismo pode ser compreendido como uma grande narrativa da atualidade (PAIVA, 2008, p.8) e os jornalistas são “os modernos contadores de “estórias” da sociedade contemporânea, parte de uma tradição mais longa de contar “histórias” (TRAQUINA, 2005, p. 20). Essas supostas “estórias” apontadas por Traquina, referem-se às notícias, sendo assim, vital o entendimento de suas teorias e definições para tornar possível a análise do conteúdo das notícias existentes sobre cinema na *Gazeta de Campinas* e *Diário do Povo*.

A notícia pertence á um espaço social em que se exibem conflitos humanos e ambigüidades, sendo utilizado para a sua construção relatos e informações que compõe a “vida, o mundo e *outer limits*” (TRAQUINA, 2005, p. 20). Em uma compreensão de uma ordem sociológica, Motta denota que as notícias podem ser “um sistema simbólico singular onde se fundem e se confundem realidade e ficção, estimulando o imaginário do leitor a recriar mundos possíveis, descortinando horizontes e transgredindo as fronteiras da realidade.” (MOTTA, 2003, p. 05)

Baseando-se nos escritos de Schudson, Shoemaker e Resse, Souza segue uma linha de pensamento que verifica a notícia como uma construção de interação de várias forças, as quais ele subdivide em seis itens, cujas categorizações encontram-se interligadas em uma disposição.

- 1- Ação pessoal – as notícias resultam parcialmente das pessoas e das suas intenções
- 2- 2- Ação social – as notícias são frutos das dinâmicas e dos constrangimentos do sistema social, particularmente do meio organizacional, em que foram construídas e fabricadas;
- 3- Ação ideológica – as notícias são originadas por forças de interesses que dão coesão aos grupos ,seja esse de interesse consciente e assumido ou não
- 4- Ação cultural – as notícias são um produto do sistema cultural em que são produzidas, que condiciona quer as perspectivas que se tem do mundo quer a significação que se atribui a esse mesmo mundo (mundividência)
- 5- Ação do meio físico e tecnológico – as notícias dependem dos dispositivos tecnológicos que são usados no seu processo de fabrico e do meio físico em que são produzidas.
- 6- Ação histórica – as notícias são um produto da história, durante a qual interagiram as restantes cinco forças que enformam as notícias que temos (ações pessoal, social, ideológica, cultural e tecnológica)

9.2 Teorias do Jornalismo

A produção de notícias e as influências nos campos que o jornalismo atua são objetos de estudos importantes para a propagação da atividade jornalística e para a sua compreensão teórica possivelmente efetivada por outras áreas.

O percurso teórico do jornalismo inicia-se com a *Teoria do Espelho*, cujo embasamento configura-se no fato que o jornalismo porta-se como um espelho da realidade. Sendo assim, chega-se a observação que “as notícias são como são porque a realidade assim as determina” (TRAQUINA, 2005, p.146).

No entanto, esse projeto apresenta uma resolução leviana á luz de outras teorias, pois basicamente sua afirmação realoca o jornalista como um sujeito sem interesses específicos, interessado somente na suposta “verdade”. Os críticos dessa teoria exaltam principalmente o caráter subjetivo inerente a atividade jornalística, pois “se as notícias são, por um lado, o espelho da realidade, o registro objetivo da história, elas também são, por outro lado, relatos das tragédias modernas, dos conflitos e dramas humanos, e contém, portanto, sentidos subjetivos carregados de emoções e tensões. (MOTTA, 2005, p.20). Nelson Traquina se posiciona de forma análoga á Motta, alegando que a teoria é insuficiente, pois há outros processos que influenciam no sentido da reprodução da realidade.

Admitindo a influência de fatores externos na composição de notícias, a *Teoria da Ação Pessoal* baseia-se no fato que o fluxo de notícias perpassa por diversos “portões”, tornando o jornalista um *gatekeeper*, ou seja, alguém que decide se a notícia será escolhida ou abandonada. Controlando assim o fluxo de informações, o papel do *gatekeeper* tem sido fundamental para o fluxo jornalístico, separando informações relevantes e delineando tendências. No entanto, a *Teoria da Ação Social* também torna o fluxo de notícias restrito a uma posição extremamente unitária, ignorando o pressuposto que além do próprio jornalista, há outras instâncias de influências como as regras e as relações burocráticas da empresa jornalística em que ele trabalha.

Em contraponto a teoria do *gatekeeper*, surge a *Teoria Organizacional* admitindo a prerrogativa que o jornalista incorpora as políticas da empresa em que trabalha. Nelson Traquina postulou alguns dos fatores que promovem conformismo com a política editorial da organização:

- 1) Autoridade institucional e as sanções
- 2) Os sentimentos de obrigação e de estima para com os superiores – os laços de amizade.
- 3) As aspirações de mobilidade – lutar conta a política editorial seria um retrocesso aos avanços da carreira jornalística.
- 4) Ausência de grupos de lealdade em conflito – para manter o ambiente jornalístico pacífico.
- 5) O prazer da atividade.
- 6) As notícias como valor – jornalistas e a política editorial da empresa possuem um interesse comum: a notícia.

Essa teoria também possui algumas características controversas: o grau de autonomia e especialização do jornalista, assim como a atuação do dono da empresa jornalística e sua abrangência no mercado, infere ou não no grau de conformidade do jornalista à política organizacional em que ele trabalha. A mediação de poder entre as empresas jornalísticas sempre tende a ser unilateral, concedendo poder à empresa com maior influência.

Compreendendo o jornalismo como um instrumento de poder ideológico e não um poder da sociedade, a *Teoria Política* baseia-se na existência de um jornalismo absolutamente isento, tornando-se um reproduzidor fidedigno da atualidade. As críticas que endossam a fragilidade dessa teoria localizam-se justamente no fato do jornalista exercer a sua atividade sempre de acordo com alguns interesses políticos:

os *media* noticiosos são vistos de uma forma instrumentalista, isto é, servem objetivamente a certos interesses políticos: na versão de esquerda, os *media* noticiosos são vistos como instrumentos que ajudam a manter o sistema capitalista; na versão de direita, servem como instrumentos que põem em causa o capitalismo. (TRAQUINA, 2005, p.163)

As *Teorias Estruturalistas e Interacionistas* recusam a afirmação de que os jornalistas são instrumentos ingênuos facilmente manipuláveis pelos agentes sociais, como alega a *Teoria da Ação Política*. As duas teorias autorizam autonomias ao jornalista no processo de composição da notícia, pois a notícia é uma construção em si. Segundo a visão *Interacionista*, as notícias são processos complexos de interação social

entre agentes sociais como os jornalistas e a sociedade, os membros da comunidade e profissionais dentro e fora de sua organização. De acordo com Traquina (2005), essa teoria é influenciada pelo fator “tempo”, pois os jornalistas vivem sob o controle das horas do fechamento e há uma política para incluir o maior número possível de notícias em um prazo determinado.

A *Teoria Construcionista* coaduna com a visão de que a notícia ocorre através de uma construção e nega a *Teoria do Espelho*. Essa teoria pode ser compreendida como um agrupamento de fatores das teorias estruturalistas e organizacionais verificando que as notícias são um processo resultante de “interações pessoais, sociais (sistema social, meio organizacional, gestão organizacional, estrutura de propriedade capitalista dos meios jornalísticos, mercado, etc.) e culturais (sistema cultural, cultura profissional transorganizacional e por vezes transnacional e etc), ideológicas e outras. (SOUSA, 1999, p.34).”

Essa teoria também é criticada pelos jornalistas que não identificam como real a construção da notícia, destacando a função de relato que se assemelha a contar “estórias”. Para Schlesinger e Tuchman, apresentados por Traquina, a prática e a rotina da produção jornalística atua diretamente na construção ideológica do jornalismo.

9.3. Gêneros jornalísticos em questão

A compreensão do gênero jornalístico abarca a compreensão de uma organização de conteúdos para subdividir os diferentes objetivos do redator na estrutura do texto e denotar estruturas de cada meio impresso. Essa preocupação abarca as denominações que se afeiçoam com a defesa de gêneros de discursos na literatura.

A preocupação com os gêneros jornalísticos integra-se portanto nesse esforço de compreensão daquilo que Todorov, no plano literário, chama de “propriedades discursivas”. O que constitui um ponto de partida segura para descrever as peculiaridades da mensagem (forma/conteúdo/temática) e permitir avanços na análise das relações sócio-culturais (emissor-receptor) e político-econômicas (instrução jornalística/ Estado/ corporações mercantis/movimentos sociais) que permeiam a totalidade do jornalismo. (MELO, 1985, p.31).

As origens dos primeiros projetos propostos a separem os gêneros recorre ao começo do século XVIII, no momento em que o editor inglês Samuel Buckey decidiu estabelecer uma divisão clara nos gêneros jornalísticos: o conteúdo de seu jornal *Daily*

Courant tornou-se subdivido nas categorias *news (Relatos)* e *comments.(Comentários)* Essas classificações realizadas empenharam, na perspectiva de Melo (1985, p. 16), a divisão entre categorias de informar - com o objetivo de registrar “honestamente o que se observa” - e o poder de opinar, o que constitui “uma concessão que lhe é facultada ou não pela instituição em que atua”. Conseqüentemente, surgiram diferentes classificações em outros países, justificam a observação de José Martinez Souza, ao declarar que “o jornalismo mundial não é uma entidade unificada” (SOUZA apud MELO, 1985, p. 32)

Com o pressuposto da divisão entre gêneros, surgiram diversas classificações européias, hispano-americanas, americanas e também as brasileiras. No Brasil, José Marques de Mello utilizaria os estudos de Luiz Beltrão, para tentar estruturar a questão dos gêneros, propondo sua categorização entre gênero informativo e opinativo. O gênero informativo seria subdividido pelo autor em nota, notícia, reportagem e entrevista, sendo justificado pelo autor nos seguintes parâmetros:

A nota corresponde ao relato de acontecimentos que estão em processo de configuração (...) A notícia é um relato integral de um fato que já eclodiu no organismo social. A reportagem é o relato ampliado de um acontecimento que já repercutiu no organismo social e produziu alterações que são percebidas pela instituição jornalística. Por sua vez, a entrevista é um relato que privilegia um ou mais protagonistas do acontecer, possibilitando-lhes um contato direto com a coletividade. (MELLO, 1985, PÁG.49)

O gênero opinativo é organizado entre editorial, comentário, artigo, resenha, coluna, crônica, caricatura e carta e definido da seguinte forma:

O comentário, o artigo e a resenha pressupõem autoria definida e explicada, pois este é o indicador que orienta a sintonização do receptor; já o editorial não tem autoria, divulgando-se como espaço da opinião institucional (ou seja, a autoria corresponde à instituição jornalística). O comentário e o editorial estruturam-se segundo uma angulação temporal que exige continuidade e imediatismo. (...) Em relação à coluna, crônica, caricatura e carta um traço comum é a identificação da autoria (MELO, 1985, pág. 49)

No entanto, esta divisão estabelecida por Melo em 1985 seria revisada por Manuel Carlos Chaparro na década seguinte em “*Sotaques d’quém e d’além mar*” (1998), reconhecendo a importância da metodologia criada pelo autor brasileiro, mas propondo uma reformulação do paradigma Opinião x Informação:

Não há como ajustar as formas discursivas do jornalismo ao critério que divide os textos em informativos e opinativos – até por serem coisas de esferas diferentes: na teoria dos gêneros, a divisão dos textos em classes e tipos (Artigo, Notícia, Reportagem, Entrevista, Crônica...) resulta da diversidade nas estruturas externas. As denominações identificam formas. Já as propriedades informativas e opinativas das mensagens são como substâncias da natureza do jornalismo, na medida em que se constituem suportes que permanecem na totalidade da ação jornalística, que se relate ou se comente a atualidade. (CHAPARRO, 2008, p. 149)

Justificando suas considerações através da *praxis*, Chaparro analisou 164 edições dominicais dos quatro maiores jornais brasileiros com o intento de verificar a dicotomia das matrizes Opinião e Informação, chegando a conclusão que no Brasil, o que se pode identificar em “qualquer jornal diário de qualquer época: a evidência de que Informação e Opinião integram – como partes solidárias, interativas, complementares, reciprocamente instáveis – o TODO do jornalismo e o INTRÍNSECO de cada tipo de texto”. (CHAPARRO, 2008, p. 160).

A nova proposta realizada por Manuel Carlos Chaparro baseia-se em um percurso teórico que recorre a teoria literária para executar a diferenciação/oposição entre gêneros, assim como para fundamentar a tipologia estrutural dos discursos. Utilizando-se dos estudos de Teun Van Dik sobre a pragmática e o jornalismo, o autor indica a construção de estudos baseados de gêneros com a proposta em *superestruturas* (elementos internos e forma do texto) e *macroestruturas* (elementos externos e conteúdo):

“Superestrutura é um tipo de esquema abstrato que estabelece a ordem global de um texto e que se compõe de categorias cujas possibilidades de combinação se baseiam em regras de formação convencionais (esquemas)” Macroestruturas são “estruturas semânticas num nível mais global”, decisivas para a “compreensão real do texto”. Pertencem ao campo da semântica textual. (CHAPARRO, 2008, p. 173)

Segmentada nessas estruturas, o jornalismo localiza-se dentro da superestrutura, dividindo-se em “a) esquema da *Narração*, para o *Relato* dos acontecimentos; b)

esquema da *Argumentação para o Comentário* dos acontecimentos.” (CHAPARRO, 2008, p. 173).

Dentro de sua formulação, a *Narração* privilegia uma técnica que enseja a criação de textos estruturados em uma formulação do Relato, no sentido da viabilização de formas discursivas que não necessitam ter uma relação com a proposição de reproduzir o “fiel do real” ou o “honestamente o que se observa”, como propõe José Marques de Melo. Para expor essa característica, os esquemas narrativos sugerem os esquemas do Resumo, Exposição, Complicação, Desenlace e Conclusão Moral (“Moraleja”). De maneira reversa, a *Argumentação* utiliza-se da retórica, servindo à lógica “Problema-Solução”, utilizando em sua estrutura elementos como a probabilidade, credibilidade, possibilidade, necessidade, legitimidade e suposição.

Sua preposição aplicada à prática efetivada da leitura de jornais recorre a mecanismos híbridos que se dividem nos relatados *gênero comentário* e no *gênero relato*. No *gênero comentário*, existem as *espécies argumentativas*, subdivididas em Artigo, Carta e Coluna e as *espécies gráfico-artísticas*, subdivididas em Caricatura e Charge. Para o *gênero relato*, as *espécies narrativas* são Notícia, Reportagem, Entrevista e Coluna e as espécies práticas são divididas em roteiros, Indicadores econômicos, agendamento, previsão do tempo, consultas e orientações úteis. Nota-se também que a crônica trona-se uma classe de texto livre de classificações.

Com essa argumentação, a proposta de Chaparro efetiva-se justamente ao desmistificar a objetividade absoluta renegada á ineficaz dicotomia Opinião x Informação, propondo que os gêneros jornalísticos sejam categorizados em sua eficácia do discurso, seja em esquemas narrativos direcionados ao relato da atualidade ou os esquemas argumentativos vinculados ao comentário da atualidade. Suas preposições ressaltam a subjetividade na representação de um “real”, pois seja na escolha de um “recorte” ou de um enfoque em um relato, a operação já denota uma matriz opinativa nesta operação informativa.

Os hibridismos possíveis entre as espécies argumentativas e narrativas propostas por Chaparro, possibilita asserções e entendimentos sobre os textos que serão analisados, pois os jornais do *corpus* dessa monografia, ainda atendiam ao modelo francês disseminado no século XIX – o que seria historicamente categorizado, na perspectiva de Melo, como uma matriz do gênero opinativo. Na perspectiva de

Chaparro, esse gênero “opinativo”, pode ser interpretado como um híbrido entre os esquemas argumentativos e narrativos.

Além dessas características referentes ao meio impresso no período, as notícias e as críticas efetivadas pelos jornais encontram-se dentro das práticas de jornalismo cultural, uma especialidade cujas características afeiçoam-se naturalmente aos hibridismos.

Um exercício didático para pôr à prova a configuração e o hibridismo dos formatos, típica característica do jornalismo cultural, é analisar a intenção narrativa e argumentativa dos textos de cada produto, revista, caderno, suplemento. Não é fácil enquadrar esses discursos em categorias estanques (informação, opinião, interpretação, análise). É perceptível o baralhamento, a hibridação dos modelos de construção (...). Se a mídia impõe um contrato de leitura, há no jornalismo cultural uma história provável de maior intimidade entre o autor e o leitor. Ao mimetizar o próprio campo que repercute e reconstrói – o sistema artístico-cultural –, sua linguagem admite recursos mais criativos, estéticos e mesmo coloquiais, assim como exige um grafismo mais ousado. (GOLIN, 2007, pág. 8-9)

9.4. Jornalismo Cultural - Um *flanêur* pela história

Assim como outras histórias aplicadas a outros campos de estudos, o jornalismo cultural não consegue ser localizado em sua atividade embrionária. Logo, seu suposto “nascimento” é atrelado ao reconhecimento consensual entre teóricos e estudiosos que denotam um marco. Neste caso, o marco refere-se à 1711, ano em que Richard Steele (1672-1729) e Joseph Addison (1672-1719), fundaram a revista *The Spectator* com o intuito de disseminar a filosofia para esferas como clubes, assembléias, casa de chás e café tirando-a do lugar comum a que era relegada: nos gabinetes, escolas, bibliotecas e faculdades.

A revista falava de tudo – livros, ópera, costumes, festivais de música e teatro, política – num tom de conversação espirituosa, culta sem ser formal, reflexiva sem ser inacessível, apostando num fraseado charmoso e irônico (...) Podia tratar dos novos hábitos vistos numa casa de café, como temas de discussão e roupas na moda, ou então criticar o culto às óperas italianas e o casamento em idade precoce. (PIZA, 2003, p. 12)

Justamente devido a essas características, tanto temáticas como nas formas discursivas, o *The Spectator* foi elevado ao consenso teórico no que diz respeito ao seu

pioneirismo. A publicação do veículo também afeiçoava-se com o desenvolvimento das cidades, local em que cristalizava-se uma classe burguesa influenciada pelas proposições do Iluminismo e ávida por novos produtos culturais.

O advento da revista *The Spectator* durante seus quatro anos de existência e as práticas de jornalismo culturais ainda discorreriam de forma relativamente lenta até meados século XVIII, quando jornalismo começa ganhar espaço devido a possibilidades técnicas empregadas por equipamentos tipográficos. Precedendo as atividades de Steele e Addison, destaca-se a atividade de Samuel Johnson, também conhecido pela alcunha de Dr. Johnson, cujos textos eram publicados no *The Rambler*.

Johnson seria um dos responsáveis por defender a legitimidade do jornalismo e dos romances, contra detratores como Ian Watt e Fielding, que identificavam o momento em que a técnica de impressão evoluía, como responsável pelo estímulo á uma leitura leviana, inconsciente, em que diversas vozes, opiniões e escritas não ensejavam um panorama caótico.

A época atual bem pode ser denominada, com grande propriedade, a era dos autores; pois talvez nunca tenha havido uma época em que homens de todos os níveis de capacidade, todo tipo de instrução, toda profissão e emprego se dedicaram com tamanho ardor á palavra impressa. (JOHNSON apud VENTURA, 1997, pág.93)

Posteriormente a consagração de Johnson como um dos pioneiros da crítica, William Hazlitt também teve um papel significativo atuando como “um polemista político, defensor dos trabalhistas, que muito influenciou a conquista dos direitos pelos cidadãos” (PIZA, 2003, pág.14). De forma análoga, Robert Darnton, também adquiriria posição de destaque, corroborando para as idéias culturais circuladas entre panfletos e pasquins que corroboram para a Revolução Francesa.

Outros críticos de arte do mesmo período como Denis Diderot (1713-1784) na França e G.E. Lessing (1729-1781) na Alemanha também obtiveram carreiras de notoriedade. O crítico francês abriu as portas para o reconhecimento de pintores como Delacroix e influenciou seu seguidor no gênero, o célebre poeta e crítico Charles Baudelaire (1821-1840). G.E. Lessing foi crítico de teatro, pinturas e escreveu para o jornal *Berlinische Privilegirte Zeritung*.

Saint-Beuve (1804-1869) também teve posição importante na trajetória cultural, tornando suas críticas no *Le Globe* e *Le Constitutionnel*, padrões para o jornalismo

cultural, esboçando práticas recorrentes ao jornalismo cultural até hoje, como a sua coluna semanal. Sua postura agregou um novo patamar para o jornalismo cultural, pois “ele podia desenvolver uma carreira exclusivamente como crítico e articulista, independente de academias ou de uma obra ficcional; a tarefa tinha sua própria dignidade” (PIZA, 2003, p. 15). O reconhecimento de críticos no último quartel do século XIX, podia ser verificado nos mais diversos países, corroborando para as práticas do jornalismo cultural.

Na Inglaterra, um crítico de arte como John Ruskin (1819-1900) era tratado como semideus pelos seguidores (e, claro, demonizado pelos detratores). Tratando a estética quase como religião, ele marcou sua época de tal maneira que se tornou uma das maiores influências sobre a literatura moderna de um grande francês, Marcel Proust (1871-1922), que também foi crítico militante nas páginas de *Le Figaro*. Cada opção de cor, para Ruskin, era um gesto moral, uma opção filosófica; e essa postura atraiu Proust, até hoje para muitos um compósito ideal de intelectual e artista. (PIZA, 2003, pág. 15)

O século XIX também foi marcado pelas práticas de jornalismo cultural na América e no Brasil. Edgar Allan Poe (1809-1849), além de autor de contos e poemas célebres, foi um dos responsáveis pela introdução de idéias culturais modernizadoras na América, tornando-se inclusive mais reconhecido pelas duas atividades na França, por meio dos escritos de Baudelaire. Henry James (1843-1916) também despontava sua carreira no *New York Tribune*, tornando-se reconhecido pelas atividades ensaísticas e resenhas literárias que também eram publicadas em Londres e Paris.

Na Europa, as aproximações do romancista naturalista e crítico de arte, Emile Zola (1840-1902) com o jornalismo causaram grande impacto social, evidenciado por sua carta em defesa de um tenente judeu acusado de traição. Direcionada ao presidente da França e sob o título de “Eu acuso”, a carta influenciou uma revisão no caso, levando a prova da inocência do tenente Dreyfus. Oscar Wilde (1854-1900) foi outro crítico e dramaturgo de relevância, polêmico em seus atos e críticas, defendendo piamente a crítica como uma própria forma de arte que expressava autonomia em relação às outras artes.

Simultaneamente, George Bernard Shaw (1856-1950) também alçava prestígio em publicações como *Saturday Review* e *The World*, abrangendo críticas de música, cinema, arte, teatro e literatura. Sua coluna semanal intitulada *G.B.S.*, agregava política,

observação social e análise estética, injetando um novo modelo de jornalismo cultural calçado a realidade, repercutindo não somente na Inglaterra, mas em outros países, principalmente, nos Estados Unidos. De forma semelhante a Shaw, em Viena, é localizável a atuação de Karl Kraus (1874-1936), um crítico, filólogo, poeta e dramaturgo que esboçava as preposições modernistas fundando a revista *Die Fackel* – um veículo que misturava sátiras políticas, comentários estéticos e pequenos aforismos provocativos.

A chegada do século XX imputou novas diretrizes para o jornalismo cultural, tornando-se influenciável pela instauração da arte moderna e da própria reorganização dos centros urbanos. Ao acompanhar essas modificações, a produção jornalística aproximou-se de uma profissionalização, valorizando mais o relato dos fatos e não somente as discussões políticas e culturais. Métodos de reportagem e entrevistas passaram a ser aplicados dentro do jornalismo cultural, possibilitando uma aplicação mais resoluta e participante da profissão. Em sua produção textual, o próprio crítico torna-se mais informativo e sincrético, e por conseqüência, mais incisivo em suas observações.

O advento das revistas durante as primeiras décadas do novo século também demarcam um novo período em que o meio impresso não apenas produz conteúdos e críticas sobre cultura, mas torna-se um meio próprio de produção cultural.

Estude os “ismos” todos lançados nas três primeiras décadas do século e você terá de estudar as revistas em que eles foram formulados e debatidos. Assim foi com o surrealismo francês, o futurismo russo, o imagismo americano: a expansão da imprensa, dos recursos gráficos, do público urbano ávido por novidades. No Brasil, por exemplo, o modernismo paulista teve na linha de frente a revista Klaxon, título que significa “buzina”; (PIZA, 2003, pág. 19)

Diferente do século anterior, os Estados Unidos assumem um papel crucial na produção de jornalismo, revelando uma crítica cultural densa, representada principalmente pela atividade dos dois maiores poetas e críticos do século XX: Ezra Pound (1885-1972) e T.S. Elliot (1888-1965). Ambos atuaram como críticos, editores de revistas e editores de livros e foram essenciais para o entendimento da poesia moderna no século XX. O prodigioso ambiente editorial de revistas na América, no qual localizam-se as revistas *Vanity Fair*, *The New Republic*, *The New Yorker*, *Smart Set* e

American Mercury, também propiciava a consagração críticos com formação no jornalismo, como H.L. Menken (1880-1956) e Edmund Wilson (1895-1972).

H. L. Menken tornou-se famoso por realizar uma matéria sobre um professor de uma escola secundária que foi processado por ter ensinado Darwin no lugar da Bíblia, mas também escreveu aforismos, livros de filologia, polêmicas políticas e memórias. Edmund Wilson também realizou ensaios e inúmeras críticas, mas também trabalhava como um grande repórter de relatos na revista que se consagrou: *New Yorker*

Além de projetar a carreira de Wilson, esta revista criada em 1925, teve papel crucial no jornalismo cultural, pois além de revelar grandes escritores como Irwin Shaw, J.D. Salinger, John Cleaver e John Updike, e cartunistas, como Saul Steinberg e Al Hirschfeld, a revista foi responsável por esboçar um gênero ainda muito discutido, cujas definições esbarram em hibridismos e paradigmas de categorias estanques: o jornalismo literário.

9.5. Jornalismo Cultural no Brasil

Embora já houvesse no Brasil em meados do século XIX, práticas como a produção de *almanaques*⁵⁸ em que se produziam ensaios, matérias e críticas de forma semelhante à produção do jornalismo cultural europeu, é somente nas últimas décadas do século que o jornalismo cultural se afixa no Brasil. A prática dessa atividade estava quase sempre relegada a escritores e poetas que adentravam nos jornais para exercer uma prática profissional que proporcionasse uma renda fixa.

Um dos maiores escritores brasileiros, Machado de Assis (1839-1908), tornou-se célebre também por sua atividade como jornalista, exercendo a função de crítico de teatro e polemista literário. Seguindo a mesma escola, José Veríssimo (1857-1916) (1857-1916) tornou-se editor da *Revista Brasileira*, efetivando a função de crítico,

⁵⁸ Sobre a prática dos Almanques, Ferreira observa “Na segunda metade do século XIX, todavia, eles ainda formavam um modelo muito apreciado de publicação, tendo aparecido em várias versões e diferentes lugares. Sem falar de outras cidades do país, onde surgiram copiosamente desde o princípio do século, da capital paulista podem ser lembrados o *Almanach Administrativo, Mercantil e Industrial da Província de São Paulo* para o ano de 1857, o *Memorial Paulistano*, editado em 1863, e o *Almanak da Província de São Paulo para 1873*. Em todos os casos, eram vinculados a tipografias e empresas jornalísticas, evidenciando uma dependência em relação à grande imprensa. (...) Não seria o caso do *Almanach Litterario* de São Paulo, editado em oito volumes (...) O sucesso do empreendimento pode ser aferido a vários aspectos: regularidade, quantidade e diversidade das matérias publicadas, presença em suas páginas de um número considerável de autores, uns mais, outros menos conhecidos à época e circulação em boa parte da província.” (FERREIRA, 2002, p. 38)

ensaísta e historiador da literatura, assim como nomes Lima Barreto, Sílvio Romero e Araripe Jr.

Essa presença de literatos dentro dos jornais seria um aspecto que ultrapassaria o século até a primeira década, concedendo espaço inclusive para intelectuais discutissem temas, vicejando assim, um duplo prestígio da literatura e dos jornais:

Essa imprensa que vive tanto da literatura, como esta vive da imprensa, estimula a polêmica. Aparecem na rinha algumas penas famosas: Carlos de Laet contra Camilo Castelo Branco, Júlio Ribeiro versus padre Sena Freitas (...) Sílvio Romero lançará as farpas das Zeveríssimas Inéptas da Crítica, respondidas por A. Bandeira de Melo, no Jornal Pequeno, do Recife, em dezembro de 1910 e 1911. (SODRÉ, 1999, p. 294)

A década de 1920 seria marcada pelas aparições múltiplas de revistas com ímpetos de propagação das correntes modernistas como a Klaxon, A Revista, Estética, Terra Roxa e Outras Terras, Arco e Flexa e a Verde. No entanto, essa prática ainda denota que poetas e escritores permaneceriam a cargo das funções críticas e culturais dentro dos jornais, fato inclusive contido no editorial-manifesto da Klaxon, ao alegar que “ a luta de começou de verdade em princípios de 1921 pelas colunas do Jornal do Commercio e do Correio Paulistano. Primeiro Resultado: “Semana de Arte Moderna”. (KLAXON apud HELENA, 1989, p. 52-53).

O poeta e escritor Mário de Andrade também continuaria atuando no periódico *Diário de São Paulo* na década de 1930, efetivando críticas e crônicas sobre a cidade, escritas em primeira pessoa e preocupada com a vida artística. De forma análoga, Manuel Bandeira realizava atividade semelhantes no Rio de Janeiro durante os anos 1920 efetivando críticas musicais, literárias teatrais e crônicas.

O lançamento da revista *O Cruzeiro* também é considerado um marco do jornalismo cultural, pois introduziu longas reportagens investigativas e revelou nomes de escritores como José Lins do Rego, Péricles, Rachel de Queiroz, Manuel Bandeira e Vinícius de Moraes. Durante os anos 1940 também surgiriam incursões na prática do jornalismo literário, com as reportagens mais longas e interpretativas, como as reportagens de Joel Silveira na revista *Diretrizes*.

9.6 Revistas de Cinema e meios impressos de Campinas: Crítica ou Crônica cinematográfica?

Com o advento das revistas, também tornou-se possível disseminar a cultura cinematográfica no território nacional. A primeira revista brasileira a abordar especificamente o assunto é a revista *Cinema*, lançada em 1913, durando apenas um ano, mas sendo importante para iniciar a divulgação de alguns conceitos cinematográficos e comentários sobre os filmes. Estruturando-se de forma semelhante à *Cinema*, em 1918 é lançada a revista *Palcos e Telas*, colaborando também para um aprofundamento nas análises dos filmes, mas somente na década seguinte que as revistas adquiririam uma posição mais atuante, ligada a produção cinematográfica em plena expansão.

No Brasil, o crescimento de mercado e o grau de organização dos negócios cinematográficos atingira, nos anos 1920 um estágio em que se afigurava oportuna a incrementação de revistas de publicidade direta e indireta do produto, seja pela discussão de temas gerais ligadas ao cinema, seja pela divulgação de acontecimentos mais atrativos em Hollywood. Em 1921 nascera *Scena Muda*. Em 1926, nasce *Cinearte*. Prolongamento da seção cinematográfica de *Para Todos...*(XAVIER, 1978, p.168)

Desde os princípios dos anos vinte, as revistas se propuseram a tratar de um momento de um novo momento na expansão do cinema, divulgando filmes e promovendo a importância do crítico cinematográfico. A consolidação de revistas como a *Scena Muda* e a *Cinearte* acabaram influenciando a forma de recepção dos filmes nos meios impressos nacionais, fazendo ganhar espaço na área de jornalismo cultural em um dos principais jornais do país.

Quando nos referimos à crítica e à exibição nos anos 20, devemos abandonar os conceitos que temos hoje sobre os temas. Tanto uma como a outra eram vistas de formas distintas, mas, sobretudo, uma englobava a outra. Richard Kosarski escrevendo sobre os Estados Unidos refere-se aos críticos distanguindo-os entre os *reviews*, resenhistas, que resumiam o assunto dos filmes ou o material de imprensa, e os que seriam efetivamente *críticos*, pessoas à época, ligadas à literatura ou a algum ramo literário – o cinema busca notabilizar-se como arte – que procurava algum tipo de influência pedagógica junto à audiência e os diretores, e que faziam de suas colunas lugar de expressão para suas idéias. Um bom exemplo local desse tipo de inserção literária na crítica de cinema seria certamente

o de Guilherme de Almeida, crítico d'O Estado de São Paulo, mas podemos pensar também no bacharel Canuto Mendes Almeida, com sua preocupação moral, ou no médico legista e escritor Afrânio Peixoto. Todos preocupados em filtrar para o grande público o conteúdo veiculado como cinema. (SCHVARZMAN, 2005, 157)

Quando o ciclo cinematográfico campineiro iniciou suas atividades, os dois jornais locais de Campinas, o *Diário de Povo* e a *Gazeta de Campinas*, não possuíam um crítico específico de jornal para o assunto cinematográfico, á exemplo de Guilherme de Almeida no *O Estado de São Paulo*. O assunto de cinema resumia-se a uma parte do jornal em que os filmes eram tratados em pequenas resenhas descritivas, á exemplo do modelo de *reviews* Kosarski, sobre os filmes em cartaz. Mas a chega da produção cinematográfica á cidade de Campinas, impulsiona a criação de matérias que relacionem o espaço urbano com o cinema, assim como os atores sociais responsáveis pela atividade e as opiniões do público local, exigindo assim, um tratamento mais aprofundado da atividade seja em notas, matérias ou resenhas. A configuração de alguns textos se assemelha muito com a descrição conclusiva de Scheila Schvarzman sobre a crítica e exibição cinematográfica nos anos 1920.

O que melhor pode definir a atividade, tal como realizada nessa época, seria a crônica e até mesmo a crônica social, na medida em que estava em pauta não exclusivamente a apreciação estética de um determinado filme, mas o espetáculo como um todo: o filme principal, os vários números artísticos que o precediam, assim com a “sala”, sua “atmosfera” e os espectadores. A sala de cinema nos anos 20 é, afinal, um lugar significativo de freqüentação social, com suas *matinées* e *soirées* com programação e públicos determinados. (SCHVARZMAN, 2005, p.156)

Recorrendo à categorização de Chaparro, a crônica “é uma classe de texto que deve ficar livres de classificações, para em liberdade transitar entre jornalismo e literatura, entre narração e argumentação, entre realidade e literatura, entre narração e argumentação, entre realidade e ficção, entre emoções e poesias.” (CHAPARRO, 2008, p.179). Como será verificado adiante na análise de conteúdo, o trato de cinema na *Gazeta de Campinas* e no *Diário do Povo* adquirem esses caracteres, na tentativa de levar ao seu público atributos que pudessem lhes tornar íntimos da nova produção cultural e/ou evidenciando o valor da atividade para o desenvolvimento de Campinas.

10. Análise de Conteúdo – *Gazeta de Campinas e Diário do Povo*

10.1 Proposta para um método de análise

Para analisar o conteúdo publicado sobre cinema campineiro na década 1920 nos jornais *Gazeta de Campinas* e *Diário do Povo*, será utilizado o método de análise proposto por Laurence Bardin, recorrendo também à análise de José Luis Braga para organizar e teorizar a etapa referente ao *tratamento dos resultados obtidos e interpretação*.

Como o objetivo das análises do *corpus* da pesquisa é identificar a construção da identidade cultural campineira através do conteúdo produzido na imprensa local noticiando a produção cinematográfica, a utilização da metodologia de análise de conteúdo de Bardin torna-se a mais adequada para a leitura dos jornais, por utilizar-se do recurso da inferência⁵⁹.

Compreendendo a intenção análise de conteúdo como “a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção (ou, eventualmente, de recepção), inferência esta que recorre a indicadores (quantitativos ou não). (BARDIN, 2008, p. 41), esse pressuposto possibilita atender a dois tipos de problemas propostos ao recolher o material.

O que levou a determinado enunciado? Este aspecto diz respeito às causas ou antecedentes da mensagem;

Quais as conseqüências que determinado enunciado vai provavelmente provocar? Isto refere-se aos possíveis efeitos das mensagens. (BARDIN, 2008, p. 41)

Para poder estruturar a análise do material recolhido com eficácia, também é seguido o método de organização de conteúdo proposto por Bardin, subdivididos em três pólos cronológicos: a pré-análise, a exploração do material e o tratamento dos resultados, a inferência e a interpretação

- A) Pré-análise:

⁵⁹ Operação lógica, pela qual se admite uma proposição em virtude de sua ligação com outras proposições já aceitas como verdadeira (BARDIN, 2008, p. 41)

Escolha de documentos relativos a análise: foram selecionados os jornais de Campinas existentes na década de 1920

Hipótese: Localizar conteúdos jornalísticos sobre o cinema local na década de 1920

Objetivos: análise das matérias com conteúdos sobre o cinema local na década de 1920.

Definido esses objetivos, a escolha dos documentos propostos devem atender a uma das regras de *constituição de um corpus*, na qual são identificáveis: pertinência, homogeneidade, representatividade e exaustividade.

Entre os modelos propostos, a presente pesquisa atende a *regra da pertinência*, em que “os documentos retidos devem ser adequados, enquanto fonte de informação, de modo a corresponderem ao objetivo que suscita a análise.” (BARDIN, 2008, p. 124). Esse pressuposto valida-se na utilização do objetivo da construção da identidade campineira, ao utilizar-se os textos do jornal, cuja falta de padronização das matérias informativas e opinativas não autoriza a separação de conteúdos por categorias estanques.

- B) *A Exploração do Material*

Com essas operações da pré-análise definidas, a exploração do material exige um processo de codificação específico recorrendo a três escolhas: a *enumeração*, a *classificação* e a *agregação e o recorte*. Dentre essas, a presente pesquisa se valida pela escolha das unidades de *recorte*.

B.1 – Unidades de registro e de contexto

A seleção de uma unidade de registro e de contexto também se faz necessária em que a autora divide em sete categorias: *registro*, *palavra*, *tema*, *objeto ou referente*, *personagem*, *acontecimento* e *documento*.

O *tema* é o procedimento que mais se adéqua ao material, pois somente ele possibilita trabalhar com idéias isoladas e descontínuas, podendo servir corretamente para extrair “certos critérios relativos à teoria que serve de guia de leitura” (BARDIN, 2008, pág. 131). O tema na definição de d’Unrug é

uma unidade de significação complexa, de comprimento variável: a sua validade não é de ordem lingüística, mas antes de ordem psicológica: podem constituir um tema tanto uma afirmação como uma alusão; inversamente um tema pode ser desenvolvido em várias afirmações (ou proposições). Enfim, qualquer fragmento pode remeter (e remete geralmente) para diversos temas (D'UNRUG apud BARDIN, 2008, p. 131)

O método também sugere que não há uma unidade de registro ou uma regra de recorte (do sentido e da forma), pois a análise pode apresentar diversos níveis e não de manifestações formais e reguladas. A construção da identidade cultural nos jornais locais, por exemplo, é um objeto de caráter temático, identificada dentro do corpo dos diversos textos publicados. Como aponta Bardin, “o tema é geralmente utilizado como unidade de registro para estudar motivações de opiniões, de atitudes, de valores, de crenças” (BARDIN, 2008, p. 131).

B.2- *A unidade de contexto*

Esse item explicita a necessidade de um contexto para que se possa aumentar a compreensão das informações que foram coletadas no material de análise. Para a construção da identidade cultural nos jornais locais que relatam o cinema, esta monografia abrange uma série de contextos amplos, como o cinema, a história, a antropologia e a teoria jornalística, para poder seguir com os objetivos do material de pesquisa.

Com efeito, em muitos casos, torna-se necessário fazer (conscientemente) referência ao contexto próximo ou longínquo da unidade a registrar. Se vários codificadores trabalham num mesmo corpus, torna-se imprescindível um acordo prévio. Por exemplo, no caso da análise de mensagens políticas, palavras como liberdade, ordem, progresso, democracia e sociedade, têm necessidade de contexto para ser compreendida no seu verdadeiro sentido. (BARDIN, 2008, p.133)

Para complementar o sentido da preposição de Bardin, a análise de Michel Pêcheux sobre as condições de produção, posiciona também a necessidade de uma contextualização dentro de um discurso textual

As palavras, expressões, etc., mudam de sentido segundo as posições mantidas pelos que as empregam, o que significa que as palavras adquirem sentido com referência a estas posições – ou seja, com

referência às formações ideológicas nas quais estas posições se inscrevem (PÊCHEUX apud BRAGA, 2002, p. 328)

- C) Tratamento dos resultados obtidos e interpretação

Esta etapa é descrita por Bardin de uma forma mais flexível, legitimada para que o analista das informações consiga organizar o material de sua pesquisa aos moldes dos objetivos que foram traçados. Sendo assim, “o analista, tendo á sua disposição resultados significativos e fiéis, pode então propor inferências e adiantar interpretações a propósito dos objectivos previstos -, ou que digam respeito a outras descobertas inesperadas.” (BARDIN, 2008, pág. 127)

Para que sejam realizadas essas inferências e interpretações, será tomada como base a coleta temática dos jornais *Diário do Povo* e *Gazeta de Campinas*, para demonstrar como ambos trabalham com a recepção do cinema local objetivando a construção da identidade cultural.

A escolha de dois jornais não refere-se a preposição de uma análise comparativa entre eles, pois o objetivo não direciona-se na verificação das estruturas discursivas de cada um dos veículos impressos. O objetivo de utilizar dois jornais distintos justifica-se na verificação de como discursos de meios impressos diversos em uma mesma região, interpretam uma representação cultural como o cinema. A observação do discurso jornalístico de José Luiz Braga complementa o sentido dessa análise.

O discurso jornalístico é público, é dirigido a uma pluralidade de leitores – e de leituras. Esta pluralidade pode ser considerada pelo menos como uma dupla recepção: pelo leitor cúmplice e pelos adversários. Para fazer de nossa parte, como analistas, a interpretação desse discurso, é preciso tentar recuperar os cálculos que compõem a sua estratégia para tratar com estes tipos de leitores. Podemos considerar as oposições e as identificações que o discurso propõe como um campo estratégico formado pelas representações que o jornal se dá de si mesmo, de seus aliados e de seus adversários. (BRAGA, 2002, p. 328)

Como ambos os jornais apresentam formatos jornalísticos híbridos⁶⁰, como referido no capítulo anterior sobre gêneros jornalísticos, todo o conteúdo produzido pelos jornais

⁶⁰ O termo “híbrido” adquire o sentido de transitar entre categorias jornalísticas. Cida Golin observa que os “hibridismos de formatos, típica característica do jornalismo cultural, é analisar a intenção narrativa e argumentativa dos textos de cada produto, revista, caderno ou suplemento. Não é fácil enquadrar esses discursos em categorias estanques (informação, opinião, interpretação, análise).” (GOLIN, 2007, p.8)

que abordam os filmes locais serão analisados em conjunto, ocorrendo apenas uma separação sistematizada pela de divisão dos filmes (no caso *João da Matta*, *Soffrer Para Gozar*, *Alma Gentil*, *A Carne e Mocidade Louca*) e dentro de cada um deles, a abordagem efetivada por cada jornal (*Gazeta de Campinas* e *Diário do Povo*). A única exceção deste método é *Alma Gentil*, pois não foram localizadas abordagens sobre o filme no jornal *Diário do Povo*, impossibilitando uma unidade completa nas análises.

Com essa estrutura definida, o objetivo é localizar as categorizações e os atributos aplicados as películas, realizando inferências contextuais e teóricas, sobre o enfoque que cada veículo impresso compreende sobre o filme e como esse aspecto corrobora para compreensão do mesmo no processo construção da identidade local.

10.1 João da Matta

10.1.1. Gazeta de Campinas

Findada a produção de João da Matta, o filme estreou no cinema Rink em Campinas no dia 9 de outubro de 1923⁶¹. Mesmo com o sistema de distribuição precário, o filme conseguiu ser exibido em São Paulo e Rio de Janeiro⁶², tendo repercussões críticas positivas. Dentre os periódicos locais, a *Gazeta de Campinas* é o jornal que apresenta o maior número de matérias sobre o filme *João da Matta*.

A tendência política e progressista do jornal se explicita no dia 18 do primeiro mês de 1923, quando um artigo/editorial da *Gazeta de Campinas* intitulado “A Renascença de Campinas” evocava o progresso de todas as áreas. “Commercio, Indústria, Belas Artes, tudo se une para a ascensão grandiosa e divina; *ad infinitum*”. Incorporado ao conjunto das “Belas Artes” no mesmo ano, o cinema local, representado por *João da Matta*, será noticiado de forma avultada, diluída em vagas categorizações.⁶³

Quando *João da Matta* é anunciado pela primeira vez na *Gazeta de Campinas*⁶⁴, já se qualifica a obra como um “bello drama”, justificado em seguida pela premiação dedicada ao diretor Amilar Alves, que havia recebido “da Academia Brasileira de Letras, os mais extensivos elogios”. Mesmo sem sua exibição, o periódico revela aos leitores a possibilidade de encontrar em algumas casas comerciais, “algumas photographias pelas quaes se pode avaliar o valor do film”.

No dia de sua estréia, o filme ganha espaço em duas páginas. Na capa da *Gazeta de Campinas*⁶⁵, surge um anúncio que revela “uma data cinematographica histórica em Campinas. O primeiro film feito em Campinas.” Sem explicitar muitos detalhes ou argumentos que qualifiquem a obra, o informativo acrescenta que João da Matta é “O melhor film nacional feito até hoje.” Na página interna⁶⁶, o filme é descrito como um

⁶¹“Hoje, á noite, haverá no Rink e no Colyseu um espetáculo cinematográfico verdadeiramente curioso. Trata-se da primeira exibição pública da pellicula campineira intulada João da Matta” Um Film Campineiro. *Gazeta de Campinas*. Campinas, 05 ago.1923. p.2

⁶² Sobre as críticas na cidade de São Paulo, o periódico O Combate afirma “No gênero, é o melhor filme nacional que temos assistido. O assumpto é simples e encantador e diz respeito á nossa vida roceira, mas com verdade, sem artifícios.” (O COMBATE apud SOUZA, 1979, p.57). No Rio de Janeiro, o Jornal do Brasil enaltece João da Matta por sua temática e por revelar a qualidade da indústria cinematográfica brasileira “Refere-se a vida dos nossos sertanejos, sobresahindo tudo o que ha de bello e admirável em a existência do campo, sem exageros inúteis. Tudo fiel, tudo simples, tudo encantador.” (JORNAL DO BRASIL apud SOUZA, 1979, p.55)

⁶³ A Renascença de Campinas. *Gazeta de Campinas*. Campinas. 18 jan. 1923, p1

⁶⁴ Um Film Campineiro. *Gazeta de Campinas*. Campinas, 05 ago.1923. p.2

⁶⁵ Rink e Colyseu. *Gazeta de Campinas*. Campinas, 09 out.1923. p.1

⁶⁶ João da Matta. *Gazeta de Campinas*. Campinas, 09 out. 1923. p.2

“emocionante drama” e complementado com um elogio a produção local, em que se pode “observar o quanto pode fazer uma fabrica cinematográfica nessa cidade”.

Um ano depois de sua estréia, a *Gazeta de Campinas*⁶⁷ anuncia que o filme será reprisado. Sobre as exibições em São Paulo, Rio de Janeiro e outras cidades do interior, o jornal demarca que o filme “causou verdadeiro sucesso em toda parte, recebendo honrosíssimos encômios da imprensa de todo o paiz, chegando mesmo a um jornal carioca classifical-o (sic) como o melhor fim nacional”. Mesmo com o reconhecimento em relação ao conteúdo do filme em outros meios impressos do país, apenas revela-se que “é de um assunto empolgante e genuinamente nacional.”

Ao analisar os quatro conteúdos noticiosos realizadas sobre o filme *João da Matta* na *Gazeta de Campinas*, verifica-se um aspecto em comum: o enredo sobre a temática caipira que caracteriza a obra não é citada em nenhuma delas. Os fundamentos dessa escolha poderiam ser atribuídos á uma maneira característica da *Gazeta de Campinas* tratar os filmes. Mas essa possibilidade torna-se descartável quando verifica-se a sinopse de outro título no mesmo jornal, *Como as mulheres Amam*, contida logo abaixo da matéria sobre a estréia *João da Matta*. O periódico descreve a obra como uma película em que “pullulam traições, bondade, resignação, volubilidade, etc., enfim, tudo o que poder caber nesse microcosmo encantador que é o coração da mulher”⁶⁸.

Ao comparar com a forma de descrição utilizada para outras películas campineiras publicadas no jornal *Gazeta de Campinas*⁶⁹ em 1924, verifica-se que o filme *Alma Gentil* é apresentada como “a história simples e linda de um bom pastor que, na sua bondade rústica, ama sincera e desinteressadamente uma jovem millionaria” e que o filme *A Carne*⁷⁰ representa “a multiplicidade de paisagens nossas, nas quaes se constata a boa orientação do diretor de scena, não desprezando o essencial: a natureza”.

A esquiva em relação à temática e o enredo podem ser interpretadas como um processo incidental. Mas ela também não torna excludente, a hipótese de uma associação receosa que um jornal novo ligado a um partido político progressista - que exalta em seus artigos o progresso da região perante “uma época de pasmaceira, de modorra, de orgasmo; foi uma paralyisia causada pela nefanda epidemia de febre

⁶⁷ João da Matta – A sua reprise em Campinas. **Gazeta de Campinas**. Campinas, 17 out.1924. p.2

⁶⁸ Como as mulheres Amam. **Gazeta de Campinas**. Campinas, 09 out. p.1

⁶⁹ Theatro São Carlos. **Gazeta de Campinas**. Campinas., 31 out.1924. p.2.

⁷⁰ Um película campineira. **Gazeta de Campinas**. Campinas, 21 ago. 1925. p.4

amarela” que “estrangulou o progresso”⁷¹ no século XIX -, pode ter ao revelar para seu público, que o primeiro filme produzido em Campinas tratará de uma temática caipira, tendo como personagem principal um caboclo (elementos que no secular imaginário comum urbano, consolidaram-se como representações do atraso, do rústico, do desleixo e de tudo aquilo que emperra o progresso).

10.1.2. Diário do Povo

Exibindo apenas uma matéria sobre o filme *João da Matta* no dia 07 de setembro de 1923, o *Diário do Povo* notificava seus leitores sobre a exibição do filme no dia seguinte, em uma sessão dedicada á “imprensa e autoridades locais”. Embora o jornal declare que o filme só seria exibido no dia seguinte, não é exatamente claro para o leitor se a matéria efetivada trata apenas do filme ou apenas da peça de teatro.

O *Diário do Povo* trata a temática de maneira clara e incisiva, abordando as dificuldades e a questões que o caipira perpassa com a modernização do país e o avanço da urbanização no país. Sem grandes exaltações ou confabulações que valorizem a película ou seus realizadores, o jornal anuncia que “essa serpentina além de ser o primeiro film de arte feito em Campinas, é a reprodução fiel do drama do fino escritor Amilar Alves”. Também não é realizada nenhuma referência que celebre ou denote o filme como uma evolução da cidade e, por consequência, de seus cidadãos.

A temática de *João da Matta* é analisada pelo autor do texto de forma descritiva e aprofundada, situando o leitor sobre o universo conflituoso que a obra circunda.

Em oito actos extensivos, pinta um pedaço impressionante do verdadeiro Brasil com sua boa gente nativa atropellada e espoliada a cada instante pela brutalidade do intruso vindo da cidade para desapossar os donos legítimos das terras do Sertão. Esse intruso batalha divisa e inventa demandas, ganhando sempre os pleitos contra o pobre tabário.

A preocupação com a questão social do caipira pressupõe as características relativas às descrições de Julio Mariano acerca do *Diário do Povo*⁷², identificando-o como um jornal representante das massas trabalhadoras e desvinculado da função de

⁷¹ A renasceça de Campinas. *Gazeta de Campinas*. Campinas, 18 jan. 1923.p.1

⁷² “O campo da luta do representante das massas trabalhadoras já não eram as páginas do velho “Comércio” e sim os editoriais do “Diário do Povo” e a tribuna do Legislativo Municipal” (MARIANO, 1972, pág.40)

propagandista político. O caráter popular então é ressaltado na forma que o periódico aborda a temática do filme, identificando claramente o avanço que a cidade faz sobre o campo e evocando também, a mudança dos habitantes do campo para a cidade. Em outros termos, jornal expõe que o filme trata sobre a eliminação de uma identidade dentro do território nacional, e mais especificamente, paulista: o caipira.

Impando de prepotência, eprime sem cessar a gente humilde que teve a desgraça de nascer para lá da faixa littoranea, onde o egoísmo civilizado fantasia a existência de uma nação que entretanto cada vez mais se dissolve na onda cosmopolita e var perdendo as suas grelas e pitorescas características⁷³

Mesmo que a temática seja abordada em profundidade, o *Diário do Povo*, não fornecesse nenhuma informação substancial sobre a filmagem e *João da Matta*, assim como não são divulgados dados técnicos da película como: nome do diretor, atores ou até mesmo a empresa que realiza o filme , permitindo saber apenas onde e qual horário que a película será exibida. Esse trato sobre as informações do cinema local é identificável tanto nesse exemplar como em outras edições do *Diário do Povo*.

⁷³ João da Matta. *Gazeta de Campinas*. Campinas, 07 set. 1923 p.2

10.2 Soffrer para Gozar

10.2.1. Gazeta de Campinas

Em 08 de agosto de 1923, a *Gazeta de Campinas* seria a primeira a anunciar a fundação da empresa cinematográfica que realizaria o *Soffrer para Gozar*, a “A.A.P.A. Films”, abreviação derivada do nome *Ad. Augusta Per Augusta*. Inserida na primeira página do jornal, a pequena nota ainda informava que a empresa teria a direção artística de E.C. Kerrigan e como operador de câmera Thomaz de Tullio. Tratado como um evento social, o jornal relata que a empresa ofereceu um “beberete à imprensa, sendo na ocasião trocados vários brindes entre os presentes”⁷⁴.

A empresa só voltaria às páginas do periódico campineiro “perrepista” em outubro do mesmo ano. A *APA-Film* (a *Gazeta de Campinas* altera a sua grafia a partir dessa data) já estava finalizando *Soffrer para Gozar* e convida a redação para assistir as últimas cenas de seu primeiro trabalho cinematográfico. Para informar seus leitores sobre o conteúdo do filme, o periódico alega tratar-se de “uma fita confeccionada com o maximo esmero, cujo enredo attrahente e comocional se passsa na zona do Noroeste, havendo paisagens regionaes bellisimas”. Mesmo sem ter divulgado claramente o argumento do filme anteriormente, declara-se que o enredo já é conhecido pelos leitores e é de natureza “verdadeiramente interessante que, certamente, fará um grande sucesso quando for exibido nesta cidade”.

A matéria também atenta para as qualidades técnicas conferidas a empresa, alegando que ela tem utilizado “scneas com luz artificial, por meio de “poderosíssimos reflectores, dando uma clareza excellente, uma perfeita nitidez em todos os lances”. Esse aspecto é valorizado ao se apontar que a iluminação é um problema no cinema nacional, uma ineficácia que tem “feito fracassar muitas fitas nacionais”.⁷⁵

Para complementar a matéria sobre o anúncio oficial de mais um filme realizado na cidade, a *Gazeta de Campinas* estrutura um prefácio inserido antes da programação de cinema e da própria matéria sobre o *Soffrer para Gozar*. O primeiro parágrafo já evoca a importância da cultura cinematográfica no Brasil e principalmente em Campinas, ao alegar que “o cinematographo tem uma importância capital na vida

⁷⁴ A.A.P.A. Films. **Gazeta de Campinas**. Campinas, 08 ago. 1923 p.01

⁷⁵ Cinemas. **Gazeta de Campinas**. Campinas, 14 out. 1923 p.01

moderna. Rara é a noite em que se não vae a um cinema. Em nenhum país do mundo o cinematographo se impõe ,como aqui, á curiosidade do público.”

O texto pontua que o país não possui grandes companhias cinematográficas como em outros locais do mundo, mas também pontua, em caráter ufanista, que “em nenhum lugar da terra o cinema terá prestígio maior do que no Brasil, esta terra admirável em que tudo dá.” Para fazer o texto conectar-se com a programação inserida algumas linhas abaixo e valorizar o cinema na região de Campinas, há um excerto explicando que a ausência de um teatro na cidade (referindo-se a demolição do Theatro São Carlos, pouco tempo antes), faz com que o cinema seja “o principal instrumento de emoção dramática” para Campinas, com a exibição de “bellíssimas fitas, em que o palpita o jogo de todos os sentimentos humanos”.⁷⁶

No dia 28 do mesmo mês, uma pequena nota aparece para divulgar excertos do filme no intento de aplicá-lo qualidades supostamente interessantes aos leitores do jornal. A consideração de uma “notícia bastante lisongeira” deve-se ao fato de que durante uma cena de *Soffrer para Gozar*, os dois artistas José Rodrigues e Ricardo Zarattini “compenetraram-se tanto nos seus papéis, que causaram vivo espanto nas pessoas que assistiam à filmagem”. A realidade imputada à briga entre os atores é tratada como uma “bella recommendação”⁷⁷ da película que brevemente estreará na cidade.

Em uma matéria intitulada como “O Sucesso da Apa Film”, a *Gazeta de Campinas* relata a primeira exibição de *Soffrer para Gozar*. Para o veículo, a estréia adquire o caráter simbólico que confirma o pleno progresso da cidade, fazendo o veículo declarar-se encantando e entusiasmado com as obras da nova empresa.

Indubtavelmente, a nossa terra caminha a largos passos para a scalada do progresso. Dia a dia se registram eventos novos que mais e mais nos vae se entificando a respeito do desenvolvimento crescente das nossas artes, das nossas industrias, etc Ontem, por exemplo, deu-se um facto que nos encheu de encantamento e de enthusiamos. No Casino, ás 22 e 30 horas, perante uma assistência composta de convidados especiais e da imprensa local, exhibiu-se, a primeira fita produzida pela fabrica campineira, “APA-Film”.

⁷⁶ Uma fita Campineira. **Gazeta de Campinas**. Campinas, 14 out. 1923 p.1

⁷⁷ APA- Film. **Gazeta de Campinas**. Campinas, 28 dez. 1923 p.1

Além das características já explicitadas sobre esse excerto, verifica-se que o lançamento do filme é tratado como algo inédito, como se a própria *Gazeta de Campinas* não tivesse conhecimento prévio da existência do filme e se surpreende-se com o seu aparecimento. A matéria também possibilita verificar que a *APA Film* já é categorizada com âmbito industrial, esboçando a continuidade da atividade da empresam, que agora é intitulada como uma “fábrica campineira”.

O jornal local descreve que a primeira sessão de *Soffrer para Gozar* como “deliciosa”. Segundo o periódico trata-se de um emocionante drama, desenrolado na zona sertaneja do noroeste do Estado de São Paulo, dividido em 5 partes, e todas ellas cheias de uma grande atracção”.

A informação extremamente específica de que trata-se de um “drama desenrolado na zona sertaneja do noroeste do Estado de São Paulo”, somado ao trato aplicado ao filme de Amilar Alves pela *Gazeta de Campinas*, autoriza algumas verificações hipotéticas. Da mesma forma que o conteúdo de *João da Matta* é inexplorado pela *Gazeta de Campinas*, as matérias/críticas que abordam o filme *Soffrer para Gozar* também carecem de descrições claras sobre o enredo e são recheadas de categorizações técnicas evasivas e favoráveis.

Baseando-se no argumento publicado em forma de “cine-romance” na revista *Selecta* em 18 de abril de 1925, é possível verificar que a película acompanha o drama de uma mulher viúva ludibriada por Jacques, dono de um estabelecimento chamado “Bar da Onça”. O local é descrito como um estabelecimento em que há mulheres de “moral duvidosa” e onde se reúne “toda a escória social da região”⁷⁸. As fotos e fotogramas das cenas do filme e da filmagem existente em acervos⁷⁹ permitem identificar claras diferenças de “tipos” entre Jacques Fernandes (o antagonista) e Jayme Lourenço (o protagonista). Enquanto o protagonista apresenta uma vestimenta tipicamente urbana com óculos, terno e gravata, Jaques traja-se com elementos mais rústico, ligado ao campo: uma bombacha com cinturão (que assemelha-se á uma guaiaca), camisa simples e um lenço.

O ambiente contra os bons costumes do bar e os tipos (como Jaques) em *Soffrer para Gozar* parecem evocar a ambientação de um local rural em que o jornal deseja manter certa distância, deixando claro tratar-se de um drama ambientado no território

⁷⁸ SELECTA *apud* SOUZA, 1979, pág. 379

⁷⁹ Para visualizar a fotos ver anexos “15.2.2. *Soffrer para Gozar* (1923)” Fig.2 e Fig.3”

paulista, mas localizando-o especificamente em uma área: a zona sertaneja do Noroeste. Essa afirmação meticulosa enseja no reconhecimento dos cenários e temáticas de *Soffrer para Gozar*, uma realidade que encontra-se distante da área referente à Campinas – geralmente categorizada como área central do estado. Como será verificado adiante, a *Gazeta de Campinas* que efetiva essa caracterização geográfica do filme, representando novamente de uma maneira velada, as questões conflituosas entre a identidade local e a matriz caipira, cujas representações no cinema, incitam sutis atitudes de reafirmações ou de distanciamento.

Sobre outras características filmicas, a *Gazeta de Campinas* ainda enaltece que o filme tem “scenas de todos os gêneros” e que o diretor E. Kerighan balanceou bem o drama, mostrando sua compreensão de que a vida “não é somente composta de tragédias, de lágrimas e de luto. Há também a sua parte engraçada, os risos e a alegria.”

Embora o jornal declare que o “enredo não vae além da vulgaridade”, ele também comenta que “há uma cerca concatenação habilíssima de cenas” que transformam “dão ao filme um delicioso sabor de originalidade”. Sobre os aspectos técnicos, a fotografia é amplamente elogiada.

Quanto ao trabalho photographico, esse é impecável. As paisagens apparecem com uma grande clareza; há uma profundabilidade notável; os contornos dos objectos se desenham com uma nitidez admirável e o jogo de luzes e de sombras é inquestionavelmente perfeito.⁸⁰

Depois de dois dias, o jornal aborda o filme em uma nota curta, ressaltando que a estréia do filme “que é uma belíssima produção, apesar de ser a primeira, da nova fabrica local de pelliculas, que é a Apa Film”.

O termo “apesar de ser a primeira” possibilita a interpretação que talvez o filme apresente algumas irregularidades, mas a *Gazeta de Campinas* em suas críticas é constantemente neutra, preocupada mais em relatar os lançamentos e parabenizar os responsáveis, pois a tentativa de realizar um filme por si só, já é quase o suficiente para o veículo avalie a obra positivamente. Reiterando essa posição positiva dada ao filmes realizados na cidade, o periódico alega que o filme é uma “nítida serpentina (...) que

⁸⁰ A primeira de *Soffrer para Gozar*. **Gazeta de Campinas**. Campinas, 25dez. 1923 p.2

constitue um triumpho para a cinematographia brasileira e que vem elevar o nome já glorioso de Campinas, a um plano superior.”

Ao anunciar a exibição de *Soffrer para Gozar* no cine Colyseu, o periódico alega que o filme apresenta “scenas emocionantes e de nitidez insuperável”. A *Gazeta de Campinas* também atenta para outro procedimento crítico muito comum tanto por revistas especializadas em cinema: o estatuto de qualidade é aplicado ao filme nacional, a medida ele se afeiçoa com filmes realizados no exterior – principalmente os americanos. Efetivando esse processo, o periódico afirma que a película rivaliza “ com as boas serpentinhas norte-americanas, tanto no trabalho artístico, como na magestosidades dos escenarios.”⁸¹

O filme ainda seria exibido no dia 03 de janeiro de 1924, como o periódico anuncia, mas não aprofunda em suas informações, afirmando que “quanto ao valor artístico e nitidez, exesusado nos é salientar porque todos já sabem”⁸².

Em março surgiriam duas matérias com o intuito de mostrar a repercussão de *Soffrer para Gozar* fora de Campinas. A primeira delas foi publicada no dia 11 de março e, diferente das outras, recebe uma assinatura de um autor intitulado Y. A segunda matéria é uma reprodução de um texto originalmente publicado *Diário Popular* de São Paulo.

Intitulado como “*Uma Glória Campineira*”, o primeiro texto exalta o êxito do filme por ter conseguido realizar sua estréia no Cine República – um dos mais prestigiados cinemas de São Paulo. *Soffrer para Gozar* também merece valor, segundo o autor, por ter sido realizado em uma “cidade do interior de S. Paulo, contando apenas com recursos ordinários” e com o trabalho de atores, atrizes e produtores que se retiraram “limpiamente do encargo a que se abalançaram” para arranjar cenários naturais e compor “cenas typicas do Noroeste Paulista”. Realizado “sem outros meios e outra gente que não exclusivamente de Campinas”, o filme é a “prata da casa” da cidade na concepção de Y e, conseqüentemente, do meio impresso também. Para concluir, o autor ainda realiza uma afirmação audaciosa, atestando que a cidade esta diante do “melhor film feito no Brasil”⁸³ até aquele momento.

Quatro dias depois é publicado na *Gazeta de Campinas* um artigo escrito originalmente para a edição do dia 13 de março do *Diário de Noite*, periódico da capital

⁸¹ Soffrer para Gozar. **Gazeta de Campinas**. Campinas, 27 dez. 1923 p.2

⁸² Soffrer para Gozar. **Gazeta de Campinas**. Campinas, 03 jan. 1924 p.2

⁸³ Uma Glória Campineira. **Gazeta de Campinas**. Campinas, 11mar. 1924 p.1

a que o jornal campineiro chama de “prezado colega”. A divulgação do texto pela *Gazeta* intenta verificar qual a opinião do filme pelos paulistanos e também para mostrar a abrangência da produção cinematográfica na região, o que permite a divulgação de opiniões diferenciadas sobre *Soffrer para Gozar*.

“Este film é ainda um ensaio”, segundo o jornalista do *Diário da Noite*. Para justificar seu argumento, o autor alega que “ a industria cinematographica não permite que por ora, se possa produzir por aqui pelliculas perfeitas”. O trabalho de luz ressaltado pela *Gazeta de Campinas* não é mencionado pelo autor do texto, alegando que o Brasil ainda esta na “idade da pedra da arte cinematograpica” e por isso as películas daqui são realizadas no “ar da liberdade, nos campos, usando o effeito de luz que Deus nos Deu..(sic)”. Mesmo categorizando-o como um “ensaio”, o autor do filme ainda apresenta “algumas scenas que satisfazem, quer pelo trabalho dos artistas, quer pelo trabalho material”.

O autor indica um ponto em que “não se pode perdoar” ao longo do filme: “a imitação de factos da cinematographia americana”. Como os termos cinematográficos ainda eram pouco difundidos no Brasil e causavam discórdia até mesmo entre especialistas em cinema em revistas especializadas, os “factos” possivelmente não dizem respeito ao aspecto técnico, mas em relação a temática e o argumento. Provavelmente por esse motivo, o jornalista paulistano não menciona em nenhum momento a paisagem e o universo do “Noroeste Paulista” tão facilmente identificável, segundo o próprio jornal que reproduz a matéria do periódico paulistano.

Mesmo efetivando uma crítica desfavorável ao filme, o jornalista afirma que o esforço é válido e por isso mesmo o jornal paulistano não esconde sua “má impressão, para sermos justos com a própria empresa, cujo ideal deve ser produzir fitas “nacionais”, que reflitam os nossos costumes no espectaculo magnífico de nossa natureza admirável.”⁸⁴

Em julho de 1924 publica outra matéria intitulada “A.P.A Film”, alegando que a fita “vem sendo classificada como a melhor produção artística nacional, brevemente incluída nas “linhas” de São Paulo, Rio e Minas seguindo depois para o norte e o sul do Paiz”. A afirmação vaga que *Soffrer para Gozar* vem sendo classificada como “melhor produção artística nacional” seguida da informação que a película será exibida em diversos estados, possibilita o entendimento que essa classificação é proveniente de

⁸⁴ Vida Cinematographica. *Gazeta de Campinas*. Campinas, p. 02, 15.03.24

diversos locais. No entanto, trata-se de uma afirmação questionável com o propósito de valorizar o filme, pois quatro meses antes, o mesmo jornal havia reproduzido um texto do *Diário da Noite* com opiniões avessas ao filme. Para não ater-se a um exemplo apenas, é possível verificar que o jornalista Pedro Lima publicaria em um artigo na *Selecta* incluindo o nome da película campineira em um artigo intitulado “*Porque Nossos Filmes Não São Perfeitos*”⁸⁵. Sobre ele, o autor observava que “nesse film, o principal defeito, o que mais prejudica, é justamente a colocação do cenário (...) Além do prejuízo stereoscopico, ainda havia por isso, a monotomia dos cenários (...)” (SELECTA *apud* SOUZA, 1979, pág. 105). Na melhor de suas categorizações, com intuito de estimular a produção e a exibição nacional, incluindo *Soffrer Para Gozar* numa lista de filmes como *O Segredo do Corcunda* e *Quando Ellas Querem*, garante que o filme é “melhor que muito film estrangeiro visto ainda este anno!” (SELECTA *apud* SOUZA, 1979, pág. 107).

10.2.2 Diário do Povo

O *Diário do Povo* anuncia de maneira mais contida a atividade cinematográfica em Campinas, observando que há pouco tempo o jornal havia se referido ao filme *João da Matta*, “trabalho esse que mereceu francos elogios da imprensa do paiz”. O filme *Soffrer para Gozar* é categorizado como “uma bella página de literatura cinematographica nacional” e diferentemente da *Gazeta de Campinas*, que efetiva uma descrição específica sobre o local em que o filme do Kerrigan se desenrolava – o suposto “Noroeste Paulista” -, o *Diário do Povo* assume as paisagens, os personagens e a história como fatores essencialmente locais, alegando que trata-se de “um film com o nosso céu, com as nossas mattas, com a nossa gente, com as nossas florestas; film essencialmente brasileiro e puramente campineiro.”

A questão da americanização do filme, levantada pelo redator do texto do *Diário da Noite*, também é identificada pelo jornalista/crítico logo na noite de estréia do filme. No entanto, essa característica é considerada irônica na observação do autor, levando-o a realizar uma analogia entre a rotulação americana aplicada a filmes brasileiros, com a prática de rotulação de garrafas.

Na caracterização dos *typos* em cena, artisticamente feita, notamos apenas a preocupação que houve de americanizar tudo, desde os trajes até os gestos, e desde os gestos até a acção, isso porém não será nunca um defeito grave, quando sabemos que “santo de casa não faz milagres”. Assim com essas aparências de estrangeirismo, à semelhança de rótulos em garrafas, a fita parecerá realmente coisa melhor do que se fosse apenas brasileira...

A matéria também elogia as cenas, mostrando que “os *scenarios* suggestionam e falam à alma nossa”, o que comprovaria o avanço na indústria dos filmes. Ainda recorrendo à aprovação do público, o texto comenta que “a exibição agradou, tenol-a nos applausos que receu a optima produção da Apa, que indiscutivelmente obteve franco sucesso”.

Antes de passar informações sobre os horários das sessões, há uma linha gráfica separando o texto, como se fosse iniciado um novo artigo, em estilo diferente, reforçando novamente as qualidades artísticas do filme em relação à direção e da cena, mas desta vez fazendo elogio específico a atriz Cacilda Alencar, observando em sua atuação “a arte apaixonada de representar em silêncio”. Expressando opiniões de natureza distinta do texto anterior, essa suposta segunda parte, recorre à conclamação dos cidadãos campineiros, alertando que *Soffrer para Gozar* é um filme digno de comparação com qualquer outra película no país e que “nenhum campineiro deve perder a oportunidade feliz de aplaudir a melhor produção brasileira feita em sua terra.”⁸⁶

Para concluir a matéria o jornal também alega que o enredo é conhecido, pois foi publicado na principal revista cinematográfica do Brasil naquele momento: *A Scena Muda*. A falta de “necessidade” de explicar o filme, possivelmente baseia-se em um pensamento pouco informativo, já que o jornal não se dedicava tanto a parte artística. Logo, é possível estipular também que o *Diário do Povo* parte do pressuposto que o leitor da coluna de cinema também acompanha outras publicações de cinema.

⁸⁶ *Soffrer para Gozar*. **Diário do Povo**. Campinas, 27 dez. 1923. p.1

10.3 Alma Gentil

10.3.1. Gazeta de Campinas

Como já foi explicitado anteriormente, *Alma Gentil* é o filme do ciclo campineiro com a menor projeção comercial, pois sua exibição restringiu-se a Campinas, embora sua existência já fosse divulgada no Rio de Janeiro nas cartas de correspondências entre Felipe Ricci e Pedro Lima. Em Campinas, a cobertura de suas exibições e notícias sobre o filme foram realizadas apenas pelo jornal *Gazeta de Campinas*.

A primeira notificação de *Alma Gentil* no periódico ocorreu na sessão para a imprensa ocorrida na Condor Film, empresa responsável pelo filme. Sobre o filme, o jornal aponta que nele trabalharam “inteligentes campineiros” e há uma aceitação quanto ao local em que o filme se situa: “vêm-se lindas paisagens de Campinas e de seus arredores”. Mas a respeito do enredo do filme, o jornal apenas informa que o enredo “é cheio de peripécias interessantes e de cenas de grande ação”.⁸⁷

Notificando primeira exibição de *Alma Gentil* para a imprensa e convidados, a *Gazeta de Campinas* expressa suas opiniões sobre o filme, ensejando certo descrédito com o trabalho dos artistas ligados a película. Diferentemente dos filmes locais relatados até então, em nenhum momento se exalta o lançamento do filme como progresso da cidade ou os cidadãos são conclamados para assisti-los, pois “o trabalho muito prometia sendo que embora tenha defeitos, como a falta de naturalidade de das (sic) artistas devido à falta de espírito observador, demonstra a boa vontade e o bom gosto de seus produtores.”⁸⁸

Depois de anunciar uma pequena nota em que o filme entrará em cartaz no dia 31⁸⁹, o jornal publica uma matéria relativamente extensa sobre o filme no dia de sua estréia. De maneira oposta a matéria publicada anteriormente, *Alma Gentil* também é notificado pela *Gazeta de Campinas* como um filme que honra de sobremaneira a cinematographia nacional. O periódico faz questão de ressaltar que os interpretes são amadores, “três néos da cinematographia”, mas que seu trabalho artístico não deixa a desejar.

⁸⁷ *Alma Gentil. Gazeta de Campinas*. Campinas, 14 out. 1924 p.1

⁸⁸ *Alma Gentil. Gazeta de Campinas*. Campinas, 15 out. 1924. p.1

⁸⁹ *Alma Gentil. Gazeta de Campinas*. Campinas, 28 out. 1924. p 2

Composto por temáticas amenas, uma paixão de um jovem pastor por uma garota, *Alma Gentil* perpassa por temas que não desagradam o caráter ideológico ou moral do jornal, muito diferente do ambiente de devassidão e atraso de *Soffrer para Gozar* ou a luta do sertenejo na expropriação de terras em *João da Matta*. Como resultado, o filme é, pela ótica do jornal, avaliado de forma exultante, como um filme extremamente campineiro: “Em “Alma Gentil” o ambiente é campineiro, artistas campineiros, o operador é campineiro, enfim, tudo neste film é genuinamente campineiro”

Ao contrário de outras películas abordadas pelo jornal até então, o argumento do filme é detalhado, definido como uma história “simples e linda de um bom pastor, que na sua bondade rústica, ama sincera e desinteressadamente uma joven millionaria.” A temática, para o jornal, aborda temas como o sentimento puro de um amor, em que há “uma mulher que ama e que não vê na pobreza impecilho par o amor. Aquele homem é humilde, é verdade, mas rico de bons sentimentos e duma nobreza immaculada”.

A matéria também não avalia os aspectos técnicos do filme como narrativa, enquadramentos ou a montagem, da forma como *Soffrer para Gozar* foi avaliado, por exemplo. Embora a crítica se inicie observando que o filme honra a cinematografia nacional, o texto não intenta alterar a opinião pouco exultante expressa na primeira avaliação da *Gazeta de Campinas*, quando o filme foi exibido somente à imprensa e julgado como um filme com “defeitos” dos artistas, devido a falta “de espírito observador”. Escamoteando os aspectos técnicos cinematográficos, a crítica do filme praticamente sugere que a qualidade do filme se sustenta por duas razões: por exibir as paisagens da cidade de Campinas e a atenção específica que o espectador deve possuir em uma determinada cena que torna-se destacada devido a um “causo” de bastidor que emprestou veracidade a seqüência.

Em Alma Gentil teremos ocasião de apreciar as mais ricas paysagens de nossa terra, taes como o magestoso rio Atibaia, onde foi filmada uma scena importante e arriscada, pois, na sua confecção, um dos artistas correu o sério perigo de parecer afogado, sem no entanto o operador parar a marcha da machina, que , em movimento, poude pegar a scena do incidente e o espectador, si prestar atenção no momento, poderá ver perfeita e nitidamente o perigo que correu um dos interpretes do film.⁹⁰

⁹⁰ Theatro São Carlos. **Gazeta de Campinas**. Campinas, 31 out. 1924. p. 2

Em maio do ano seguinte, a película seria exibida novamente na cidade e o filme recebe também uma diminuta nota, alegando que foi realizada por amadores campineiros que conseguiram, de um modo brilhante, “enaltecer a cinematographia nacional.”⁹¹

⁹¹ Alma Gentil. **Gazeta de Campinas**. Campinas, 26 mai. 1925 p.6

10.4. A Carne

10.4.1. Gazeta de Campinas

A primeira notificação de *A Carne* ocorre quando alguns jornalistas da Gazeta de Campinas são convidados para visitar as filmagens. A estrutura técnica do filme chama atenção do repórter que sente-se admirado ‘desde a montagem aos trabalhos de filmagem’. O trabalho deixa o convidado esperançoso, fazendo-o deixar claro que a dedicação investida pela equipe da A.P.A. Film ainda resultaria em uma segunda produção, o que até aquele momento, era o principal desafio para as empresas cinematográficas existentes na região: dar continuidade ao trabalho.

Um attestado frisante do trabalho indefesso dos diretores da A.P.A. Film está estampado em cada coisa em que se fixe atenção. E tal registro muito nos deve orgulhar, especialmente tendo-se em conta que a futura empresa cinematográfica está já em vias de concluir a sua segunda produção (...) caprichosamente editada, notando-se perfeita linha em todos os elementos que se encarregam de sua interpretação.⁹²

Na matéria sobre primeira exibição de *A Carne*, intitulada “*Uma pellicula campineira*” avalia a nova película “cujo assumpto foi extraído do conhecido romance do nosso grande estylista Julio Ribeiro, sob o mesmo título.” O filme é notado como uma evolução, ilustrada pela quantidade de cenários existentes no filme e pela qualidade identificável das paisagens campineiras. Sendo assim, na percepção da *Gazeta de Campinas*, *A Carne* representa um “caminho da perfeição technica na arte do film, por parte dos diretores da Apa, destacando-se nelle a multiplicidade de paysagens nossas, nas quaes se constata a boa orientação do diretor de scena não desprezando o essencial: a natureza”.

Diferente da abordagem que receberia fora de Campinas, a matéria em questão não avalia se a adaptação do romance de Julio Ribeiro para um longa metragem foi feita com qualidade em relação a obra. No entanto é perceptível a atenção que dada tanto pela *Gazeta de Campinas* como pelo *Diário do Povo*, sobre a construção dos personagens, seus typos e a atuação. Essa preocupação, que por outrora não se revelava em outras matérias, esboça em seu sentido o fato de tratar-se de personagens já

⁹² Uma visita aos “studios” da APA FILM. **Gazeta de Campinas**. Campinas, 25 jul 1925 p. 01

conhecidos e construídos de forma mais aprofundada, fazendo com que, diferente de outras películas, seja dada uma atenção maior para os atores. Sendo assim, Lenita (Isa Lins) e mãe de Manduca (Rosa Maria), são ovacionadas em seus papeis, enquanto Manduca (Ângelo Fortes) é extremamente criticado.

Quanto ao desempenho dado ao papel da personagem principal – Lenita - damos nossos effusivos parabéns a artista, pois, mui especialmente, no jogo de impressões, no decorrer das scenas, Ella foi de uma intelligencia admirável, e quanto ao artista, a quem foi confiado o papel de “Manduca”, lamentamos ligeiras perturbações. O quadro em que se patenteia a dor acerca do coração de mãe, a pobre mãe paralytica, que se arrastou ao pé do leito do filho morto, esta á altura de sua significação, altamente emotiva.

O texto é concluído com uma mensagem de incentivo para que a “Apa Film” continue realizando novas películas, evocando Camões: “esforço e arte, vencerão a fortuna e o próprio Marte”⁹³

10.4.2. Diário do Povo

As primeiras observações do *Diário do Povo* dizem respeito às atuações dos personagens, denotando assim, a atenção dada aos personagens já conhecidos do romance de Júlio Ribeiro. O papel de Lenita é destacado e personagem de Manoel Barbosa é elogiado, mas de acordo com o próprio periódico, o tipo físico do ator não se encaixa com o personagem já conhecido do livro – que é descrito aqui como um homem elegante e moderno. O texto rapidamente aborda outros papéis também, mas atenção central é dada para o casal protagonista.

Achamol-o perfeito, sendo de se notar o papel de Lenita, o do velho Barbosa, o de sua mulher e outros mais. Manoel Barbosa foi também encarnado com fidelidade, sendo, porem, de notar-se que a pessoa que o desempenhou, physicamente não estava habilitada para o fazer. Barbosa era um dandy, um gentleman, elegante, vistoso, sympathico, bonito mesmo.

⁹³ Uma pellicula Campineira. **Gazeta de Campinas**. Campinas, 21 ago. 1925 p.2

Como prática comum as descrições das primeiras sessões, a reação do público também é explicitada, relatando que esses “assistiram à projeção de toda a película vários convidados, sendo que todos apreciaram a perfeição do trabalho”. Sobre a afirmação do público é interessante observar que é empregada a informação que o público assistiu “a projeção de toda a película”, em contraponto a informação inicial do texto, em que o redator afirma no coletivo, que a redação havia assistido a “projeção de alguns trechos do segundo trabalho desta fabrica de film local”. A declaração pode ser apenas uma expressão, mas incita dúvidas, podendo levar um leitor mais crítico, a denotar que a equipe avaliou o filme sem assisti-lo por completo.

O trabalho também é elogiado esteticamente, considerando que *A Carne* “phtographicamente falando” é uma “fita muito boa”. No entanto, o jornal critica a seleção do romance de Júlio Ribeiro para adaptação cinematográfica, evocando a rejeição de uma parcela do mundo literário, a exemplo do escritor José Veríssimo, que considerou á época do lançamento de *A Carne*, considerou uma obra advinda do “parto monstruoso de um cérebro enfermo” (MONTELLO *apud* BULHÕES, 1998, p.10).

Mantendo uma postura avessa ao romance de Júlio Ribeiro, o jornal *Diário do Povo* julga o filme inadequado justamente por equiparar-se ao romance original: “pena que é que o assumpto escolhido seja escabroso, e reprodução fiel do romance em que foi tirado”. Como prova de que o romance não agrada o jornal ainda indica que outro romance poderia ser adaptado, pois “nós temos, em nossa literatura, tantas e tão interessantes novellas que, filmadas, produzirão excellentes resultados.”

Para complementar a crítica da escolha do romance e mostrar como as qualidades fílmicas também são ineficientes, o jornal também aponta a forma como a temática de *A Carne* se aproxima das temáticas dos filmes americanos, aconselhando que os “directores da Apa devem deixar o americanismo amoroso que não moraliza, e ir por outro trilho”.

A caracterização da película como “amoral” torna-se explícita ao comparar o filme com os dramas realistas de uma produtora dinamarquesa de muito sucesso no começo do século, a Nordisk. De acordo com o *Diário do Povo*, o cinema praticado por essa produtora não atende á um projeto de temas adequados para o cinema, criando a necessidade de que o Brasil tenha suas próprias diretrizes cinematográficas morais. Mas explicitada essas ressalvas, o filme, ainda assim, é valorizado pela parte técnica (analisada como “trabalho cinematographico”).

O nordiskismo de “A Carne” pode servir, mas, para a Norte America... Devemos crear escola nossa – a da moralização e bons costumes. Como trabalho cinematographico, entretanto, a fita exibida hontem, à imprensa não honra a penas a “APA”, mas à arte brasileira. A APA está de parabéns e nós a felicitamos por esse optimo trabalho que é “A Carne”.

A matéria encerra ponderando que o filme poderá ter grande sucesso no Rio de Janeiro e em São Paulo, locais em que a “bella serpentina alçará melhor êxito”⁹⁴

⁹⁴ A Carne. **Gazeta de Campinas**. Campinas, 21 ago 1925 p.1

10.5. Mocidade Louca

10.5.1. Gazeta de Campinas

O filme *Mocidade Louca* foi, ao lado de *Soffrer para Gozar*, aquele que recebeu da *Gazeta de Campinas* a maior e mais completa cobertura, tanto do desenvolvimento das filmagens como da crítica efetivada pelas exibições dos filmes. Como será visto as adjetivações concedidas ao filme antes de pronto, intentam já conceder ao filme um valor extremo, principalmente, porque diferente das outras temáticas, *Mocidade Louca* é o filme mais urbano, que se utiliza de carros, trens, telefones e outros aparelhos. Como observa Carlos Roberto Souza, *Mocidade Louca* “lida com uma burguesia industrial interiorana, submetida a um esquema dramático aventureesco de evidente inspiração no cinema americano da época.” (SOUZA, 1979, p. 300)

Na primeira aparição de “Mocidade Louca” na *Gazeta de Campinas*, o filme já é categorizado como uma “super-produção” de “estupendo louvor da arte campineira”. A matéria intitulada “*Cinematographia Campineira*” relata a filmagem de uma “scena intitulada” como “Desastre Ferroviário”, em que um comboio da Estrada de Ferro “apanha um automóvel e o arremessa violentamente á água”. Além da coordenação precisa da cena, o periódico atenta para o trabalho dos atores, ressaltando o seu desempenho, cujas atuações deixam em “evidência todos os recursos artísticos que lhe são peculiares”. A periculosidade da cena da ferroviária também é ressaltada como uma característica inédita ao cinema nacional.

Na scena de salvamento, na qual periga a vida de sua noiva Isa Lins – o “galã” Antonio Fido – o noivo – para salvar-a tem que se atirar de uma altura de 14 metros, o que constitue um trabalho audacioso, inédito nas produções cinematográficas do país.

A matéria confirma a estratégia da *Selecta* para divulgar o filme, pois segundo a *Gazeta de Campinas*, na ocasião da filmagem havia uma “comitiva seguindo inúmeros curiosos e alguns photographos, que vão apanhar alguns flagrantes de rara oportunidade”. Aproveitando a divulgação de curiosidades sobre o filme, o periódico

ainda divulga que sua estréia ocorrerá no dia 19 do mesmo mês para e que “maravilhoso trabalho de arte” está concorrendo ao premio instituído pela revista Cinearte.⁹⁵

Como estava anunciado anteriormente, o jornal divulga a estréia de *Mocidade Louca* no próprio dia 19, utilizando o relato da exibição do filme no domingo anterior a estréia. A primeira informação sobre o filme já o trata com aspectos positivos, alegando que a empresa Selecta, apesar de ser nova, “pode se orgulhar” do filme, “pois elle merece ser intitulado uma super producção nacional.”. Diferente dos outros filmes campineiros, *Mocidade Louca* é a única película que recebe o advento de uma grande produção, ocasionada pela sua temática e pelas cenas de realização “ousadas”

A competência do diretor Felipe Ricci confirma-se na perspectiva da *Gazeta de Campinas*, através desse trabalho e da “competência artística” de Soffrer para Gozar, além das “óptimas referências” daqueles que assistiram o filme na sessão para a imprensa.

Observa-se que o periódico ressalta apenas o trabalho *Soffrer para Gozar*, em que Felipe Ricci realizou a montagem e os letreiros, mas a película *A Carne*, em que ele foi responsável pelo roteiro, direção, montagem e os letreiros, não é mencionada. Mesmo que essa ausência possa ser incidental, ela também enseja uma rejeição que a adaptação cinematográfica de Julio Ribeiro carrega consigo – ou por parte do autor do texto ou pelo público.

As atuações do filme são amplamente elogiadas e observadas, sugerindo inclusive uma exaltação um pouco exagerada, quando comparado a outras obras. Isa Lins é descrita como uma “artista perfeita, muito calma e segura de sua arte”, encantando com suas “maneiras distintas de artista já victoriosa”. Antonio Fido, o galã, também é julgado como um “optimo artista, quer no desempenho de scenas amorosas, quer na formidavvel luta travada com o conhecido pugilista Belline.” A ponta do ator Eustachio Dimarzio é descrita como magnífica, o papel de Felipe Delphino é interessante e Thomaz Russo, passou por “um papel muito difícil, sahiu-se maravilhosamente.” Quanto ao resto do elenco, a *Gazeta de Campinas* observa que “os demais artistas” estavam “magníficos”.

O filme também é bem elogiado quanto a sua fotografia e as cenas, sendo estas, especificadas com admiração pelo autor do texto.

⁹⁵ Cinematographia Campineira. **Gazeta de Campinas**. Campinas, 03 jul. 1927. p.1

Especialmente na scena do barco, quando ouve as juras apaixonadas se deu noivo(Antonio Fido), Isa Lins é verdadeiramente admiravel, encantando a assistência (...) Outra scena também empolgante é a do encontro de trens, que pela perfeição com que foi apanhada, nos deixou com a respiração suspensa por alguns segundos.

Ao final do texto a redação gratifica Felipe Ricci pelo filme, desejando “votos sinceros pela prosperidade continua da Selecta-Film”, considerado pela Gazeta de Campinas “ o melhor de todos os “filmes” nacionaes e superior a muitos que nos têm vindo dos Estados Unidos.”⁹⁶ Além disso, o jornal toma parte da campanha propagada por Adhemar Gonzaga e Pedro Lima na revista *Cinearte*, divulgando as “palavras patrióticas” da slogan “Todo o filme brasileiro de arte deve ser visto”.

A segunda matéria sobre o Mocidade Louca informa sobre o segundo dia consecutivo de exibição do “Mocidade Louca!” e leva o subtítulo “Esforço ingente da conceituação da corporação campineira “Selecta Film”. Após reafirmar as qualidades que o filme possui de forma semelhante a matéria realizada no dia anterior, o texto expõe de forma semelhante a atrações circences, pequenas descrições de cenas que podem ser vistas dentro de Mocidade Louca.

Em “Mocidade Louca” veremos:

Uma ascensão e luta a 60 metros do solo nas grandes Silas da importante Fabrica de Cimento Portland Brasileira.

Um magnífico e arricadíssimo apanhado de um touro bravio bem próximo do aparelho.

Um desastre em que um trem apanha um automóvel sobre uma ponte, estando a heroína pendurada nella, caindo depois à água, sendo salva pelo galã.

Com as descrições do filme exposta dessa maneira, a quantidade de eventos ocorridos no argumento e conhecendo a temática de um romance em um ambiente industrial, é possível ponderar que este seja o filme mais moderno e veloz entre realizados em Campinas até então. Segundo as descrições do cine-romance da *Cinearte*, as cenas envolvem máquinas, automóveis, trucagens para diminuir os atores, trens e telefones.

A matéria também revela as qualidades da protagonista Isa Lins, que havia trabalhado também em *A Carne*, relevando-a a categoria de uma “estrella nacional”, e

⁹⁶ Mocidade Louca. **Gazeta de Campinas**. Campinas, 19 jul. 1927. p.1

de Antonio Fido, cuja “extréa é trimphante, apresentando um trablho magnífico”. Para concluir o texto, *Mocidade Louca* é analisado pelo jornal como um filme que “reúne todos os requisitos de um bom film, e é brasileiro!”⁹⁷

A última matéria publicada na *Gazeta de Campinas* tem seu eixo fundamentado no sucesso que o filme vem coleta ao ser exibido em São Paulo. O filme *Mocidade Louca*, na perspectiva do jornal, é incorporado como um patrimônio da cidade, pois a qualidade do cinema campineiro exhibe a prova mais concreta de aceitação e reconhecimento já obtida fora do âmbito local: o filme *Mocidade Louca* havia sido indicado para concorrer o prêmio de filme brasileiro do ano pela *Cinearte*, a revista mais respeitada sobre cinema do Brasil.

O nosso film, film campineiro, que há bem pouco vimos de apreciar, foi visto, em projecção privada, pelos críticos das populares revistas cariocas “Cinearte” e “Selecta”, sendo que, a primeira oferece um medalhão ao melhor film brasileiro deste anno.

A matéria ainda complementa o fato apresentando a reação dos críticos é extremamente positiva, gerando um “entusiasmo” pela “notícia que hontem recebemos: *Mocidade Louca* é considerado o melhor film nacional até hoje apresentado aos críticos de “Cinearte”, que vibraram de alegria ao assistir” o filme.

Reforçando novamente a informação que o filme é proveniente de Campinas, fica claro que o periódico incorpora o cinema apenas mais um fruto da riqueza e progresso arraigados a identidade da cidade. *Mocidade Louca* representa para o autor um embuste do progresso campineiro, que possibilita a divulgação do nome da cidade para outros locais e sugere que a produtividade constante dos filmes na região. O autor torce para que esse processo não se encerre e parabeniza tanto os produtores da *Selecta* como os próprios campineiros, enaltecendo os cidadãos locais de uma cidade, que, segundo o autor, já pode ter uma nova alcunha além de “Princesa D’Oeste”, ao ser comparado com a principal capital da sétima arte americana.⁹⁸

⁹⁷ *Mocidade Louca! Gazeta de Campinas*. Campinas, 20 jul. 1927. p. 2

⁹⁸ Essa matéria afeiçoa-se muito com as idéias propagadas pela *Cinearte*, já existente no período. Na observação de Ismail Xavier, a revista “carrega uma ideologia liberal-progressista que no plano industrial e comercial, lhe impede de ver a contradição entre suas campanhas nacionalistas e sua função predominante (participação num sistema de colonização predominante (participação num sistema de

E, ao lembrarmos que essa produção partiu de Campinas, indo buscar maiores glórias para nós, não deixamos de, com a maior das satisfações, registrar nessas linhas o quanto já vae alto, através do celluloides mágico, o nome da nossa, já consagrada “Princeza d’Oeste” que, por este feito recebe também o cognome (sic) de “A Hollywood Brasileira”. Desjamos que os nossos conterrâneos se entusiasmem tanto como nós, e saibam sempre louvar e auxiliar, em seus esforços, esse punhado de bravos de que constitue a “Selecta Film”, para que vejamos em um crescendo glorioso a continuação desse feito ora encetado, com a promessa da produção de mais films que possam agradar, empolgar o mundo! Um “hurrah”, pois, aos componentes da “Selecta Film” e aos campineiros.⁹⁹

10.5.2 Diário do Povo

A cobertura do *Diário do Povo* sobre o filme *Mocidade Louca* é a única que se diferencia dos moldes do periódico abordar o cinema, pois até o presente filme, costumava-se a publicar uma única e ampla critica para cada filme.

No dia primeiro de abril, o periódico noticia a visita as novas instalações da empresa “Selecta Film”, verificando que existe um “grande entusiasmo que vae pelo movimento de “câmera” em Campinas e que a nova empresa esta “apparelhada magnificamente”¹⁰⁰. Em uma outra nota realizada em maio daquele ano, o periódico anuncia que a empresa tem “uma novidade palpitante: “Mocidade louca”, um filme de “assumpto deveras interessante, baseando-se numa historia de aventuras e amor”¹⁰¹

Outra notícia realizada no dia 22 de maio informa que o “estupendo” filme campineiro esta elaborado em seu estúdios e perto da conclusão. Agregando qualidade a confecção dos letreiros do filme, o jornal informa que o diretor Felipe Ricci está os confeccionando e obedece “ao estylo da Paramount, cujo effeito é surpreendente” Além de divulgar que existem fotos na cidade e que outras cidades tem requisitado o envio do filme, mesmo antes de sua conclusão, a matéria da atenção a detalhes sobre os equipamentos utilizados no filme e comentando sobre os efeitos empregados, informando que todos “os “trucs” empregados no “Film” taes como os conhecidos

colonização cinematográfica) (...) o elogio à política de produção de Hollywood, cujas concessões e estereótipos são considerados indispensáveis para o agrado do público” (XAVIER, 1978, p. 178)

⁹⁹ Uma gloria para a “Selecta Film” **Gazeta de Campinas**, Campinas, 31 ago. 1927. p.2

¹⁰⁰ Selecta-Film. **Diário do Povo**. Campinas, 01 abr. 1927. p.1

¹⁰¹ Cinematographia Campineira. **Diário do Povo**. Campinas, 11 mai. 1927. p.2

portele-objetiva, super-visão e outros artifícios, foram cuidadosamente estudando dando exelentes resultados.”.¹⁰²

Um mês antes do lançamento do filme o jornal, mantendo-se informado constantemente na produção, realiza uma pequena nota informando que Felipe Ricci, Antonio Fido e Jose Belline dirigiram-se para Perus para gravar a cena intitulada “Salto no Abysmo”. Havia uma comitiva presente assistindo a gravação da penúltima cena em que os “atores, no desempenho de seus papéis, põem em risco a própria vida”.¹⁰³

Ainda em junho, surge outra matéria tratando novamente das filmagens em Perus, mas abordando mais detalhadamente, explicando que a luta travada entre Antonio Fido e Jose Bellini ocorria em cima “dos gigantescos silos de cimento armado, de 60 metros de altura” e que tanto atores como a equipe técnica, submeteram-se ao risco de “serem precipitados no abysmo”¹⁰⁴. O jornal avisava sobre a existência de fotos que serão expostas, mas não especifica em quais locais, para que se possa “constatar a veracidade” do que foi dito e avaliar a “dedicação daquelles que lutam em prol da scena muda nacional, e, sobretudo, da arte Campineira, com a apresentação do estupendo trabalho que aparecerá nestes poucos dias com o título de “Mocidade Louca”.”

Em julho o *Diário do Povo* também noticia a filmagem da cena intitulada “Desastre Ferroviário”, considerada pelo jornal “uma das mais emocionantes scenas do film”. A matéria destaca que os trabalhos foram auxiliados pelo Dr. Edgar Ariani, um funcionário da companhia ferroviária Mogyana que foi responsável por atropelar o carro com o trem efetivando o efeito da queda. A matéria também relata os saltos no rio efetivados pelos atores, mas sem exaltar os supostos perigos aplicados a filmagem da cena.

Além de comentar que das cenas filmadas na estação Dezebargador Furtado foram “aproveitados lindos panoramas naturaes de effeito deslumbrante”, o jornal conclama os cidadãos para assistir o filme, já antevendo a qualidade do filme e anunciando a disputa na revista brasileira de cinema *Cinearte*, alegando que “nenhum campineiro bairrista deverá deixar de assistir a este trabalho de arte silenciosa, o qual segundo todas as probabilidades, vae consquistar o premio offerecido, pela revista Cine Arte, á melhor produção brasileira.”¹⁰⁵

¹⁰² Cinematographia Campineira. **Diário do Povo**. Campinas, 22 mai. 1927. p.02

¹⁰³ Filmagem Brasileira. **Diário do Povo**. Campinas, 19 jun.1927. p.02

¹⁰⁴ A filmagem de Mocidade Louca em Perú. **Diário do Povo**. Campinas, 23 jun. 1927. p.02

¹⁰⁵ Cinematographia Campineira. **Diário do Povo**. Campinas, 05 jul. 1927. p. 02

No dia da estréia do filme, o *Diário do Povo* categoriza o filme como uma “afirmação inegável do elevado grau de aperfeiçoamento a que atingiu a cinematographia nacional, através dos “estúdios Campineiros”. O texto também aponta para as interpretações magníficas dos atores e para os “maravilhosos artifícios technicos”, mas a atenção principal volta-se para a própria cidade que aparece no filme. O texto incorpora *Mocidade Louca* como uma obra de Campinas, refletindo sua própria grandeza, desprezando a forma de análise aprofundada dos atores, da fotografia e do enredo com o rigor que se aplicava anteriormente à outros filmes. O fato da cidade inserir-se dentro de uma obra cinematográfica torna-se um atrativo para o espectador, segundo o *Diário do Povo*.

Em “Mocidade Louca” junto a magnífica interpretação artística, a cargo de uma plêiade de jovens campineiros, e dos maravilhosos artifícios technicos, o espectador terá ensejo de ver, no desenrolar das diversas Peripercias do film; a cidade de Campinas, com o seu progresso interno e vertiginoso. Os nossos bosques, os nossos rios e lagos, as fabircas (sic), officinas, estradas de ferro, ricos palacetes, cujos interiores, de um luxo oriental, são deveras deslumbrantes – eis o que “Mocidade Louca”, mostrara aos apreciadores de arte muda.¹⁰⁶

A mudança no tipo de crítica efetivada pelo *Diário do Povo* em *Mocidade Louca* possibilita verificar o quanto o acompanhamento do progresso do filme exerceu influência sobre a avaliação final sobre o filme. De forma contrária a crítica única sobre um filme, o periódico efetivou um percurso de notícias e notas, em que se observava *Mocidade Louca* como uma “super-produção”, com belas imagens, atuação competente e com técnicas surpreendentes. Essas constatações, além de esgotar os aspectos geralmente a serem observados na crítica futura, também impediram o jornal de efetivar um olhar mais crítico e distanciado sobre o filme - podendo incidir em uma contradição de idéias caso algum defeito fosse localizado pelo autor do texto.

¹⁰⁶ Mocidade Louca. *Diário do Povo*. Campinas, 19 jul. 1927. p.2

13. Considerações Finais

Analisando o conjunto de conteúdos publicados nos jornais *Gazeta de Campinas* e no *Diário do Povo* sobre o ciclo de cinema campineiro é possível visualizar um fragmento da história cultural paulista dos anos 1920. A chegada do cinema e o trato das próprias notícias sobre as produções locais demarcam claramente a representação de uma cidade em período transacional e os jornalistas responsáveis por delatá-lo, inicialmente, demonstram um certo estranhamento.

A presença de salas de cinema em Campinas datava pouco mais do que dez anos quando *João da Matta* realiza a sua estréia no Rink. Exibir filmes americanos, dinamarqueses, franceses e portugueses tinha um significado muito distinto de projetar uma película que reproduzia na ecrã com as mesmas ruas, casas, campos, parques e fazendas que sua platéia freqüentava e não obstante disso, os atores vistos no filme poderiam fazer parte do mesmo público ou estarem trabalhando em seus empregos “reais” no dia seguinte, significava outra totalmente diferente. Essa possível sensação não poderia encontrar resultado mais próximo que nos pressupostos de Béla Balázs, um teórico que renunciava o conceito da identificação do espectador no filme, realizada no ato de assisti-lo, ou seja, no momento em que os “nossos olhos estão na câmera e tornam-se idênticos aos olhares dos personagens” (BALAZ, 1983, p.85).

Entretanto, ao ser noticiado nos jornais, o filme de Amilar Alves é tratado de duas formas opostas: enquanto o *Diário do Povo* identifica-o como um drama caipira, em que os indivíduos são “dissolvidos pela onda cosmopolita”, a *Gazeta de Campinas* se esquivava da temática do filme, mas persiste em ressaltar sua procedência local. Ainda atrelado á um plano verista, o cinema na década de 1920 revelava posturas, valores morais e, conseqüentemente, identidades que precisavam ser vigiadas. E ao analisar as reações dos dois textos ao ver um universo tão próximo do seu transformado em entretenimento, tem-se o esboço das contradições identitárias que Campinas enfrentava ao perpassar por seu plano modernizador.

O projeto progressista de urbanização inspirado em modelos europeus vicejado pelas classes dominantes republicanas no final do século XIX, parecia agora conseguir no século XX, alçar o vôo de uma *fênix ressurecta*, para longe dos símbolos do passado, ligado exclusivamente a atividade rural, ao rudimentar e ao projeto de cidade colonial. Paradoxalmente esse campo é o local em que se planta o café, sendo assim a matriz de todo o processo de industrialização e movimentação da economia da

qual não só Campinas, mas todo o estado de São Paulo depende. Impossibilitado de negar a área rural que o circunda, o homem urbano campineiro ligado ao progresso, vê como única alternativa, escamotear o principal personagem que habita os seus campos: o caipira. Para completar essa relação conflituosa, esse mesmo caipira surge como protagonista de *João da Matta*, requerendo suas terras e clamando por seus espaços, tendo que impor-se as novas regras da urbanidade. E é justamente nessas relações de conflitos e contradições que a identidade campineira é construída no espaço urbano, gerando assim, a dificuldade de sua compreensão.

O cinema campineiro teve uma curta duração (1923-1927) devido aos mesmos problemas arraigados ao cinema nacional como um todo: a dificuldade de produção, baixos lucros, a distribuição ineficaz e falta de uma estrutura empresarial que pudesse sustentá-lo. Mas analisando os jornais do período, observa-se também que há uma incorporação gradual da produção cinematográfica como um emblema campineiro sólido, que, na concepção de ambos jornais, merece ser divulgado e estimulado: basta verificar que a produção de *Mocidade Louca* foi acompanhada praticamente mês a mês durante o ano de 1927.

A inexistência física do cinema campineiro – excetuando os breves minutos recuperados de João da Matta – somente faz relevar a importância dos jornais como fonte de documentação histórica, verificando conflitos, identificando diferentes discursos e possibilitando o alinhamento de representações que auxiliam a compreensão de fenômenos das mais diferentes ordens. É nele quem nos permite encontrar as vozes, culturas e identidades diferentes transitando no mesmo espaço em um momento transitório tão complexo quanto os anos 1920.

12. Bibliografia

ADORNO, Theodor. (org.) ALMEIDA, Jorge Mattos Brito de. **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ANDRADE, Oswald De. Manifesto Antropofágico *In: Revista de Antropofagia*, São Paulo: Ano 1, nº 1, mai, 1928

AUMONT, Jaques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

BAHIA, Juarez **Jornal, História e Técnica**. História da Imprensa Brasileira. v.1. São Paulo. Ática, 1990.

BÉLA, BALÁZS M. Nós estamos no filme *In: XAVIER, Ismail. (org.) A Experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BASTTISTONI FILHO, Duílio. **Vida cultural em Campinas**. Campinas: Komedi, 2008.

BAUDELAIRE, Charles (org.) COELHO, Teixeira. Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996

BELTRAO, L. **Jornalismo opinativo**. Porto Alegre. Sulina, 1980

BERNADET, Jean Claude. **Cinema Brasileiro**: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

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

BRAGA, José Luiz. Questões metodológicas na leitura de um jornal. *In: PORTO, Sérgio Dayrell (org.). O jornal: da forma ao sentido*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2002.

BRESCIANI, M. S. As sete portas da cidade. **Espaço & Debates**, São Paulo, n. 34, p. 10-15, 1991.

BULHÕES, Marcelo. Apresentação de leituras de um livro “obsceno”. In: RIBEIRO, Júlio. **A carne**. Cotia: Ateliê Cultural, 1998

CAMPOS, P.C. **O papel do jornal no interior**. Disponível em <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos>. Acesso em 17/03/2009.

CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CANO, Wilson **Raízes da concentração industrial em São Paulo**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1977.

CANO, Wilson. Urbanização: sua crise e revisão de seu planejamento In: **Revista da economia política**. Vol. 9, nº 1, Jan-Mar,1989.

CAPELATO, Maria Helena. **Os arautos do liberalismo**: imprensa paulista 1920-1945. São Paulo. Brasiliense, 1989.

CAPELATO, Maria Helena.; PRADO, Maria Lígia **O bravo matutino**. Imprensa e ideologia: o jornal “O Estado de S. Paulo”. São Paulo. Alfa-Ômega, 1980.

CHAPARRO, M.C. **Sotaques daquém e dalém mar: percursos e gêneros do jornalismo português e brasileiro**. São Paulo. Summus, 2008.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: Edusc, 2002.

DIÁRIO DO POVO. Campinas. 1923-1925.

EPSTEIN, Jean O Cinema e as letras modernas In: XAVIER, Ismail. (org.) **A Experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FARDIN, SONIA APARECIDA. **Imagens de um sonho**: iconografia do cinema campineiro de 1923 a 1972. Campinas: MIS, 1995.

FERREIRA, Antonio Celso. **A epopéia bandeirante**: letrados, instituições, invenção histórica, São Paulo: Editora UNESP, 2002.

FRANÇA, V. R. V. Construção jornalística e dizer social. In: MOUILLAUD, Maurice; DAYRELL, Sergio Dayrell (orgs). **O jornal**: da forma ao sentido. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Crônica do cinema paulistano**. São Paulo: Ática, 1975
GAZETA DE CAMPINAS. Campinas. 1923-1925.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Unicamp, 1996

GOLIN, Cida. **Jornalismo cultural**: Reflexão e Prática. São Paulo, 2007. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/rumos2007/pdf_jornalismo/Cida%20Golin.pdf

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GOMES, Paulo Emilio Salles. **Humberto Mauto, Cataguases e Cinearte**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

HANSEN, Miriam Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Leo (org.) **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001

HELENA, Lucia. **Modernismo Brasileiro e Vanguarda**. São Paulo: Ática, 1989.

HOLANDA, Sérgio Buarque de **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006

LAGE, N. **Estrutura da Notícia**. 5. ed. São Paulo: Ática, 1993.

LAPA, José Roberto do Amaral. **A cidade: os cantos e os antros**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1996.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. Retratos da família: imagem paradigmática no passado e no presente. In: SAMAIN, Etienne. **O fotográfico**. São Paulo: Senac, 1998

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro** – das origens a retomada. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

LOSNAK, Célio José. **Polifonia Urbana: imagens e representações** – Bauru 1950-1980. São Paulo: Edusc, 2004.

LOVE, Joseph L. **A Locomotiva: São Paulo na federação brasileira**. São Paulo: Paz e Terra, 1982

MACIEL, Cleber da Silva. **Discriminações Raciais** – negros em Campinas (1888-1926). Campinas: Unicamp, 1997.

MARIANO, Julio. **História da imprensa em Campinas** Campinas: ACI, 1972.

MELO, José Maeques de. **A opinião no jornalismo brasileiro**. Petrópolis. Vozes, 2003.

MOTTA, Luiz Gonzaga. Jornalismo: explorações epistemológicas sobre uma antropologia da notícia. **Revistas Famecos**. 2003. Disponível em: www.puers.br/uni. Acesso: 28 nov. 2009

MOUILLAUD, Maurice; PORTO, Sérgio Dayrell. (org.) **O jornal: Da forma ao sentido**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

PASSOS, Fernão Passos. (org.) **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

PERNISSINOTTO, Renato M. Classes dominantes, Estado e os conflitos políticos na Primeira República em São Paulo: sugestões para pensar a década de 1920. In: LORENZO, Helena Carvalho De; COSTA, Wilma Peres da (org.). **A década de 1920 e as origens do Brasil moderno. São Paulo.** Unesp, 1998.

PIZA, Daniel. **Jornalismo cultural.** 3 ed. São Paulo: Contexto, 2003.

PUPO, Celso Maria de. **Campinas, Seu Berço e Juventude.** Campinas: Estado de São Paulo, 1969

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro:** evolução e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROLNIK, R. **A Cidade e a Lei.** Legislação, Política Urbana e Territórios na cidade de São Paulo. 2. ed. São Paulo. Studio Nobel/Fapesp.,1999.

ROLNIK, R. **O Que é Cidade.** São Paulo. Brasiliense, 1988.

SANTOS FILHO, Lycurgo de; NOVAES, José Nogueira. **A febre amarela em Campinas (1889-1900).** Campinas: Unicamp, 1996.

SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil.** São Paulo:UNESP, 2004.

SCHVARZMAN, Sheila. Ir ao Cinema nos anos 20 *In: Revista brasileira de história.* Vol. 25, nº 49, Jan/Mar, São Paulo,2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010201882005000100008&script=sci_arttext&tlng=en

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu exatático na metropole.** São Paulo. Companhia das Letras, 1992.

SILVA, Sônia Maria de Meneses. Proteu Adormecido: A produção de sentidos históricos nas revelações entre História e Mídia – (Brasil: 1964 – 2004) In: GT de jornalismo do V Congresso Nacional de História da Mídia, FACASPER E CIEE, 2007, São Paulo. **Anais**. São Paulo: Congresso Nacional de História da Mídia, Facasper e Ciee, 2007. Ref. 1-15.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. Imagem e Memória. In: SAMAIN, Etienne. **O fotográfico**. São Paulo: Senac, 1998

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil**. 1. ed. Rio de Janeiro. Mauad, 1966.

SOUSA, J. P. **Teorias da Notícia e do Jornalismo**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2002.

SOUSA, Jorge Pedro. **As notícias e seus efeitos**. Biblioteca on-line de ciências da comunicação, Universidade Fernando Pessoa, 1999 Disponível em : www.bocc.ubi.pt Acesso: 28 nov. 2009

SOUZA, Carlos Roberto Rodrigues. **Cinema em Campinas nos anos 20 ou Uma Hollywood brasileira** 1979. 387 f. Dissertação (Mestrado em Artes) Departamento de Teatro, Cinema, Rádio e Televisão. Escola de Comunicação e Artes na Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.

STAM, Robert. **Introdução a teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo**, porque as notícias são como são. 2. ed. Florianópolis. Insular, 2005.

VENTURA, Mauro Souza. **A Corte e a cidade**: estudos de literatura e história cultural. São Paulo. Ítaca, 1997.

VIANNY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

XAVIER, Ismail. (org.) **A Experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

XAVIER, Ismail. **Sétima arte**: um culto moderno. São Paulo: Perspectiva, 1978.

YATSUDA, Enid. O Caipira e os outros. *In*: Bosi, Alfredo (org.) **Cultura brasileira**: Temas e Situações. São Paulo: Ática, 1987.

[illegible]

[illegible][illegible]

Dr. João Marcello ADVOCADO
Assessoria e advocacia de causas cíveis, criminaes, comerciais e de família. Consultas e pericias. Escritorio: Rua Rio de Janeiro, 25 e 26 (Praça do Brasil, 25 e 26) - 2º andar - Tel. 314

Proteger sempre a Industria e o Comercio
A Industria e o Comercio do Brasil tem a sua defesa e a sua proteção na **Associação Brasileira de Propriedade Industrial**. Esta entidade, com o apoio do Estado, tem a missão de proteger os direitos dos inventores e dos produtores de marcas e patentes. Para mais informações, consulte o livro "Direito da Propriedade Industrial" publicado pela Associação.

Notas de conversão
Câmbio do dólar para o real. Consulte a tabela de câmbio da Caixa Econômica Federal.

Femina
Chapeus para senhoras a preços mínimos. Rua Francisco Xavier, 100 - Tel. 313

Exame de admissão ao Gymnasio de Mathematica
Professores competentes para alunos para o exame de admissão ao Gymnasio e exames de promoção. Academia, Alameda e C. PREGOS MODICOS Rua José de Almeida, 50 - Tel. 313

Tinturaria Napolitana
Lavar e tingir roupas de lã e seda. Aproveitamos roupas de lã e seda para a produção de tecidos de lã e seda. Rua do Brasil, 100 - Tel. 313

Spina Giuseppe
Rua Rio de Janeiro, 25 e 26 (Praça do Brasil, 25 e 26) - 2º andar - Tel. 314

A Sombreira e Higiene
FERNANDO CAPELLARD & CIA. Rua 13 de Maio, 130. Nota: Não misture com a água. Use sempre a água quente. Não misture com a água. Use sempre a água quente. Não misture com a água. Use sempre a água quente.

Belizaria Faltiere
Zentil e melhor relógio. Compre-se aqui, para os melhores preços. Escritório de qualquer serviço do Estado, Tel. 313

Auto Viaçao "SELECTA"
Para quem quer a partir de 10 de Junho, sair de férias e aproveitar o verão. Agências e companhias de viagens. Para mais informações, consulte o livro "Viações e Turismo" publicado pela Associação.

Papeis de casamentos
Agencia de Tabela Amato, representante da Agencia de Tabela Amato, para a produção de papeis de casamento, registros de nascimento e de óbito. Para mais informações, consulte o livro "Direito da Família" publicado pela Associação.

Ao Belchior Ideal
Querer viver melhor e mais barato. Compre-se aqui, para os melhores preços. Rua do Brasil, 100 - Tel. 313

Professor de Piano
MIGUEL ZIGOTTI, diplomado pelo Conservatório de Música, para a produção de papeis de casamento, registros de nascimento e de óbito. Para mais informações, consulte o livro "Direito da Família" publicado pela Associação.

Rua Francisco Glycerio, 59-A
Longo de Calçados - Tel. 313

Lenhadora Palhares
Rua BARRO DE PAMPAHUYA, 100 - Tel. 313

M.BIA moler
A hora da molagem. Compre-se aqui, para os melhores preços. Rua do Brasil, 100 - Tel. 313

CAPIASPIRA
Ativa e eficiente. Compre-se aqui, para os melhores preços. Rua do Brasil, 100 - Tel. 313

Kauffman
Os seus preços enquanto durar a sua queda pela mudança. Compre-se aqui, para os melhores preços. Rua do Brasil, 100 - Tel. 313

M. AS EXPOSIÇÕES

13.2 Fotos e fotogramas dos filmes do ciclo campineiro

13.2.1. *João da Matta* (1923)



Fig.1 João da Matta (Ângelo Fortes) e o assassinato do coronel (José Rodrigues)

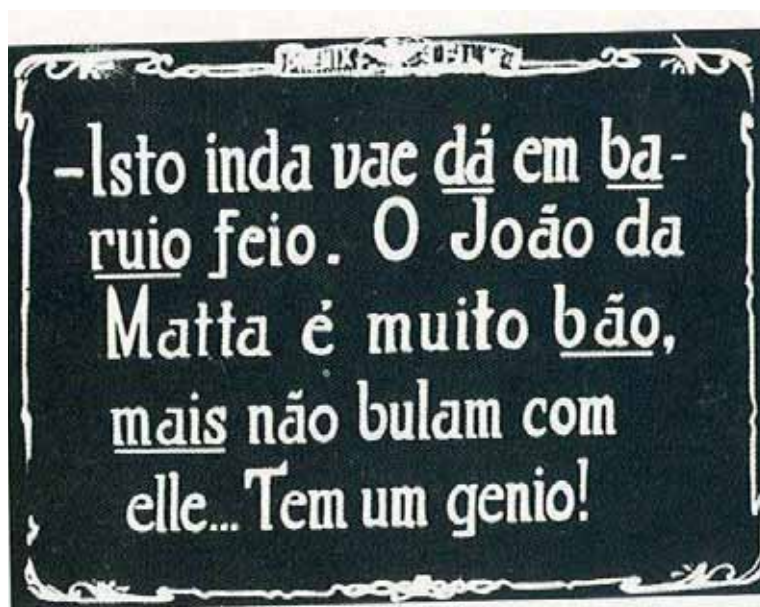


Fig. 2 Um dos poucos fotogramas recuperados de *João da Matta*



Fig.3 João da Matta reencontra sua mãe (Nh'Ana)

13.2.2. *Soffrer para Gozar* (1923)



Fig.1 Jacques Fernandes (José Rodrigues) assedia Edith (Cacilda Alencar)



Fig.2 O casal Edith e Jayme Lourenço (Ricardo Zaratini)

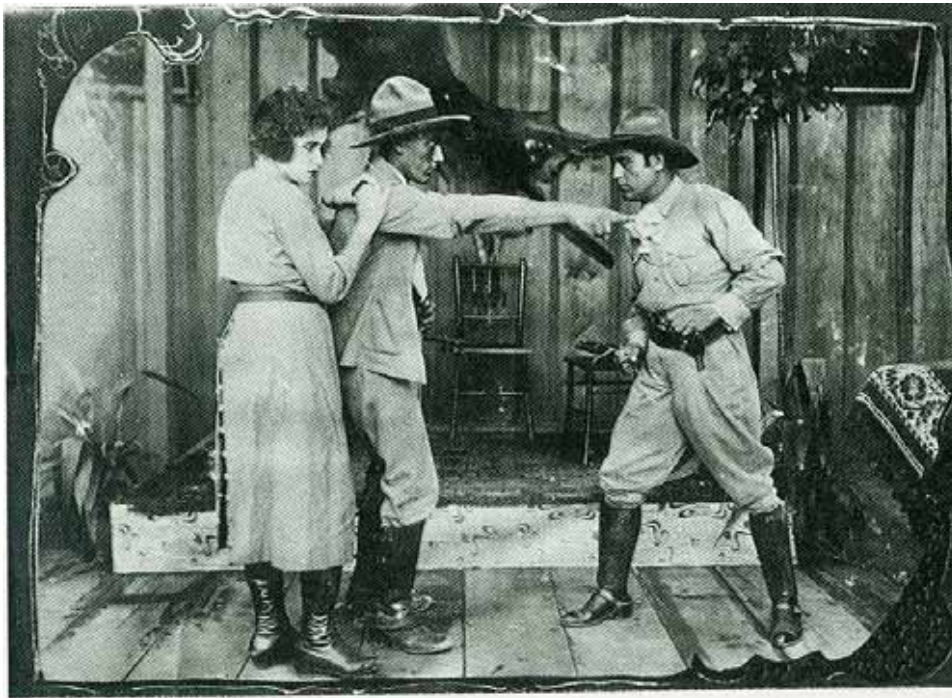


Fig.3 Jayme Lourenço e Jacques Fernandes discutem

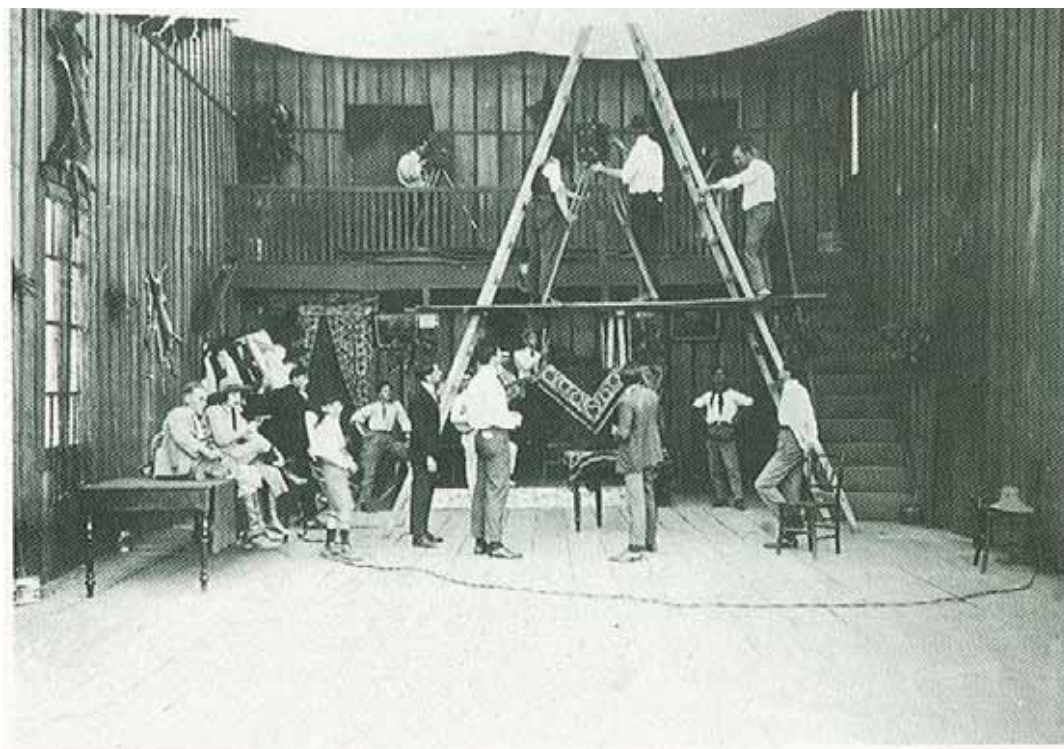


Fig.4 Foto do estúdio da APA Film.

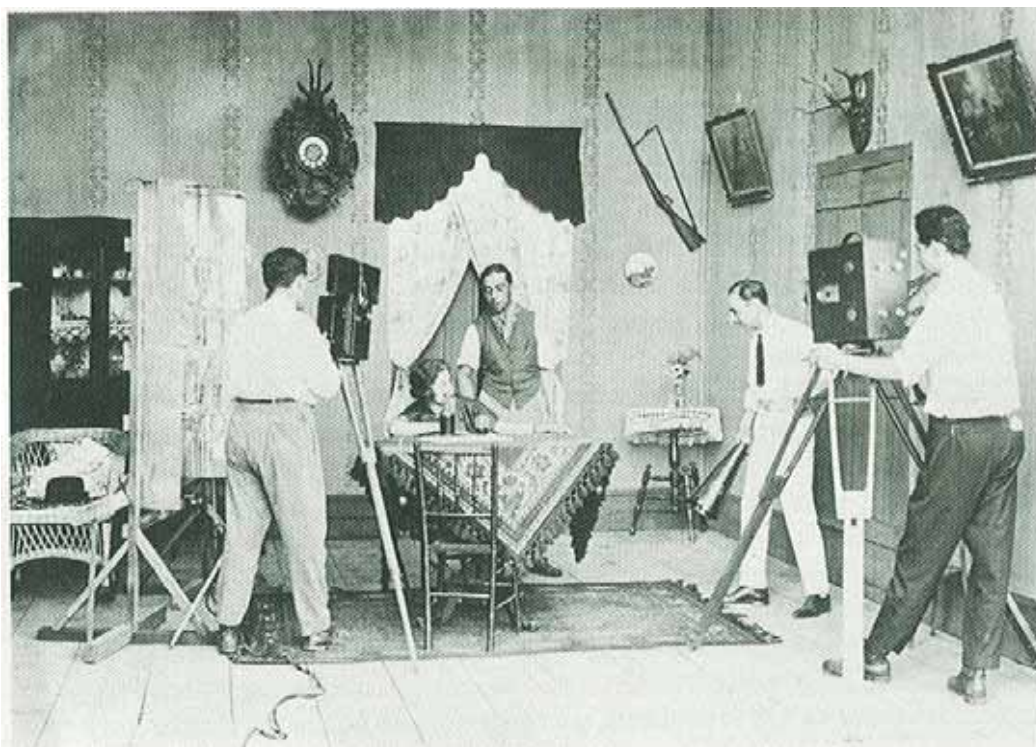


Fig.5 Os operadores de câmera Antônio Riviera e Thomaz de Tullio filmam a tomada dirigida por E.C. Kerrigan. Em cena, Lincon Garrido e Cacilda Alencar.

13.2.3. *Alma Gentil* (1924)



Fig.1 Wanda Florisi (heroína) e Eustáquio Dimarzio (pastor)



Fig.2 Cena em que o pasto (Eustáquio Dimarzio) salva a heroína (Wanda Florisi)

13.2.4 *A Carne* (1925)



Fig.1 Lenita (Isa Lins) observa um escravo acorrentado na adaptação cinematográfica do romance de Júlio Ribeiro.



Fig.2 Manduca (Ângelo Fortes) e Lenita com alguns figurantes



Fig.3 A mãe de Manduca (Rosa Maria) arrasta-se até o filho agonizante



Fig.4 O linchamento do escravo Joaquim Cabinda (Felipe Delfino)



Fig.5 Isa Lins em foto para revista *Paratodos*

13.2.5 *Mocidade Louca* (1927)



Fig.1 -Newton Rios (Antônio Fido) socorre Yvone (Isa Lins)



Fig.2 Yvone Lins utilizando um telefone: temas e elementos modernos.

Fotos: Acervo Museu da Imagem e Som de Campinas

Acervo Henrique de Oliveira Jr.

Reproduções do livro “Imagens de um Sonho” (1995)