

IMAGENS EM TRÂNSITO: CINEMA DOMÉSTICO E TRAVELOGUE

Thais Blank¹

Resumo: No início da década de 1930 a família brasileira Alves de Lima partiu em viagem de férias para a Europa levando na bagagem uma câmara Kodak e alguns rolos de filme 16 mm. Ao retornar para casa no luxuoso bairro de Higienópolis, na cidade de São Paulo, os Alves de Lima puderam pela primeira vez dividir com os amigos e parentes as imagens em movimento que traziam do “mundo civilizado”. Ao filmar a jornada os Alves de Lima repetiram um gesto já conhecido do cinema, o filme de viagem ganhou nome no início do século XX, quando em 1903 o empreendedor americano Burton Holmes anunciou a projeção de seus *travelogues*. Em artigo intitulado “*Geographies of desire: cartographies of gender, race, nation and empire in amateur film*” (1996), a teórica americana Patrícia Zimmermann analisa as influências desse gênero cinematográfico sobre a produção amadora em situação de viagem. Nessa comunicação propomos revistar essa aproximação a partir de um *corpus* constituído por filmes domésticos brasileiros da primeira metade do século XX. Nos interessa investigar até que ponto é possível reconhecer similaridades entre os *travelogues* dos primeiros tempos e as imagens produzidas pelas famílias brasileiras.

Palavras-chave: Cinema doméstico; *travelogue*; Brasil.

Contato: thaisblank@gmail.com.

No início da década de 1930 a família brasileira Alves de Lima partiu em viagem de férias para a Europa levando na bagagem uma câmara Kodak e alguns rolos de filme 16 mm. Ao retornar para casa no luxuoso bairro de Higienópolis, na cidade de São Paulo, os Alves de Lima puderam, pela primeira vez, dividir com os amigos e parentes as imagens em movimento que traziam do “mundo civilizado”. Ao filmar a jornada, a família paulistana repetiu um gesto já conhecido do cinema, o filme de viagem ganhou nome no início do século XX, quando, em 1903, o empreendedor americano Burton Holmes anunciou a projeção de seus *travelogues* (Musser 1990).

Holmes ficou famoso ao viajar pelos Estados Unidos ministrando palestras “ilustradas pelas mais variadas imagens” com o objetivo de oferecer um “entretenimento educacional refinado” (Baltar 2013, 263-279). O programa proposto por Holmes era composto de fotografias, slides e vistas animadas capturadas em diferentes partes do mundo pelos cinegrafistas

¹ Doutoranda na Universidade Federal do Rio de Janeiro em regime de cotutela com a Université Paris 1 Pantheon-Sorbonne.

Blank, Thais. 2016. “Imagens em trânsito: cinema doméstico e *travelogue*”. In *Atas do V Encontro Anual da AIM*, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 569-578. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5.

contratados pelos Irmãos Lumière, pela Pathé e pela Edson Company. As imagens projetadas eram acompanhadas de valiosos comentários e informações fornecidas pelo próprio Holmes, uma atração direcionada a um público intelectualmente exigente “que não se satisfazia com o mero entretenimento” (Ruoff 2006). No livro *Virtual Voyages: cinema and travel*, Jafferey Ruoff mostra que o *travelogue* foi um dos gêneros mais populares dos primeiros anos do cinema e é provavelmente o gênero mais preparado pelas práticas pré-cinemáticas (Ruoff 2006). As expedições e viagens retratadas no *travelogue* já apareciam como um tema recorrente nos panoramas europeus do século XIX,² que incorporavam o discurso imperialista e colonizador reafirmando estereótipos presentes no imaginário da época.

Inicialmente usadas como mais uma ferramenta para ilustrar as *travel lectures* (palestras oferecidas por Burton Holmes e outros conferencistas que viram nas imagens em movimento uma possibilidade de unir espetáculo e instrução), as vistas animadas passaram, aos poucos, a ser a atração principal do programa. Em “Saber em viagem - os *travelogues* no amálgama entre realidade e espetáculo” (2013), Mariana Baltar afirma que a partir da década de 1920, momento em que o cinema passou a se configurar como indústria, os *travelogues* começaram a exibir uma

narrativa mais estruturada, dispensando, de certa maneira, o comentário e a palestra, incorporando-o através de alguma linearidade narrativa que recontava os passos da exibição, através de intertítulo e posteriormente, de uma locução em voz *over*. (Baltar 2013, 263-279)

A sofisticação da narrativa permitiu que os filmes se tornassem mais longos e incorporassem personagens que, em geral, apareciam na forma de expedicionários e cientistas que se aventuravam por regiões remotas do planeta. Como afirma Sheila Schvarzman, ainda que filmados na África ou na

² Os panoramas eram uma espécie de pintura mural em tamanho gigantesco, colocada, em geral, sobre uma estrutura giratória em torno de uma plataforma central. Provocavam a sensação de imersão no espectador que tinha a impressão de estar vendo o universo representado pela pintura acontecer diante de seus próprios olhos. O panorama foi o dispositivo imagético de comunicação de massa que dominou a Europa ao longo do século XIX, inaugurando uma nova forma de consumo e de arte, ele trouxe para o espaço coletivo uma experiência que até então era exclusividade da elite.

América do Sul, os *travelogues* focavam na jornada dos europeus e americanos explorando a ideia da viagem e da aventura como “sinônimos de demonstração de superioridade moral, social e física do colonizador sobre o colonizado” (Hall apud. Schvarzman 2011, 46-64).

A consolidação dos filmes de viagem como um gênero cinematográfico, com modelos narrativos e linguagem própria, coincidiu com o lançamento no mercado da tecnologia cinematográfica voltada para a produção doméstica. As relações entre o *travelogue* e o cinema amador foram amplamente exploradas por Patrícia Zimmermann em “*Geographies of desire: cartographies of gender, race, nation and empire in amateur film*” (1996). Nesse artigo, Zimmermann analisa filmes amadores americanos realizados no Iraque, na China e na África, buscando entender de que forma estas imagens “especificam micro-práticas do imperialismo, da colonização e das diferenciações de raça” (1996, 85-98). Para a autora, enquanto os *home movies* feitos nos Estados Unidos exploravam a esfera privada da casa ocidental, burguesa, familiar e branca, os filmes amadores de viagem escapavam do universo privado para uma fantasia pública, exotizada e orientalizada (Zimmermann, 1996).

A produção doméstica analisada no artigo de Zimmermann carrega semelhanças aparentes com os *travelogues* do início do século. Além da própria temática da viagem, estes filmes comungam de um mesmo ponto de vista que parte do centro para a periferia. Zimmermann destaca em suas análises que o advento da tecnologia amadora ocorreu no mesmo momento em que se deu o crescimento do turismo para os países periféricos. Para a autora, as imagens domésticas de viagem ajudaram a definir o imaginário social sobre o outro delimitando as fronteiras identitárias de uma “*white nation*” (1996). O cinema amador é entendido aqui como um prolongamento das imagens produzidas desde os panoramas do século XIX, eles atualizam no movimento o olhar do colonizador sobre o colonizado. Partindo dessa perspectiva nos interessa investigar em que medida os filmes domésticos brasileiros produzidos na primeira década do século XX reproduzem o modelo explorado por Zimmermann e, até que ponto, podem ser relacionados com os *travelogues* e com a tradição de filmes de viagem.

A primeira questão que nos chamou atenção nessa produção foi o fato dos nossos cinegrafistas, ao contrário dos casos analisado por Zimmermann, não terem reproduzido em suas filmagens a busca pelo exótico e pelo pitoresco que atravessava a produção dos *travelogues*. O olhar impresso nos filmes domésticos brasileiros parece buscar justamente o seu contrário. No artigo “*Travelogue e a cavação no Brasil pitoresco de Cornélio Pires*”, Sheila Schvarzman investiga as interseções entre a produção do cavador Cornélio Pires e o formato do *travelogue*. A autora se debruça sobre o filme “Brasil Pitoresco: viagens de Cornélio Pires” (1926), realizado ao longo de uma viagem que partiu de São Paulo em direção a Pernambuco, e onde o cineasta “fez questão de só filmar aspectos típicos, danças e exercícios de capoeiragem, trabalhos de vaqueiros e hábitos de cangaceiros, em suma: coisas pitorescas do Brasil”³. Ao analisar esta produção Schvarzman ressalta que o olhar do viajante colonizador presente no *travelogue* é reproduzido no olhar de Cornélio Pires sobre seu próprio país.

As filmagens de viagens exploratórias pelo “Brasil profundo” não foram realizadas apenas por Cornélio Pires, este é um tema caro ao cinema brasileiro da primeira metade do século XX. Mesmo antes da década de 1920, o militar, fotógrafo e cinegrafista Luiz Thomaz Reis já havia se aventurado por regiões remotas do Brasil acompanhando a Comissão Rondon, que tinha como missão a implantação de linhas telegráficas no Noroeste brasileiro como estratégia de fixação e integração do território nacional. Influenciado pelo positivismo e pelo espírito científico das expedições do século XIX, Cândido Mariano da Silva Rondon, chefe e idealizador da comissão que carregou seu nome, levou consigo militares, engenheiros, botânicos e geógrafos responsáveis por estudar a fauna e a flora das regiões que atravessavam. Os cientistas da comissão eram encarregados também de fazer levantamentos topográficos, geográficos e etnográficos “da cultura material de alguns grupos indígenas e medições

³ Sinopse do filme retirado da base de dados da Cinemateca Brasileira: <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=002731&format=detailed.pft> consultada em 30 de outubro de 2014.

antropométricos dessas populações” que encontravam na expedição (Tacca 2012, 12-21).

Em 1912, a expedição passou a contar com a *Secção de Cinematographia e Photographia* da Comissão Rondon, da qual o cinegrafista Luiz Thomaz Reis foi o principal integrante. Em “Luiz Thomaz Reis: da selva à metrópole”, o antropólogo Fernando da Tacca ressalta que

a documentação em material fotossensível foi uma ação inovadora para os padrões da época, necessitando altos investimentos e apropriação de uma tecnologia especializada inexistente no país, principalmente se levarmos em conta que o uso desse material se daria em péssimas condições ambientais, no sentido das dificuldades de transporte e também da alta umidade. (Tacca 2012, 2-21)

O esforço empregado na documentação da expedição tinha como objetivo divulgar os resultados da Comissão e alimentar o “espírito nacionalista” de uma “elite urbana sedenta de imagens e informações sobre o sertão brasileiro” (Tacca 2012, 2-21). Após a entrada na Comissão, Luiz Thomaz Reis produziu mais de vinte filmes de viagem que mostram a vida e os costumes dos povos indígenas do Brasil. Entre seus filmes mais conhecidos podemos citar os documentário *Rituais e festas Bororó* (1917), *Ronuro, selvas do Xingu* (1924) e *Parimã, fronteiras do Brasil* (1927). Estes filmes tem como tema central o índio e seu habitat. Por vezes os indígenas são apresentados como os “bons selvagens”, o mito de origem do Brasil, em outras, como povos “pacificados” pela civilização (Tacca 2012). Realizados por uma equipe brasileira, estes filmes reproduzem, como no caso de Cornélio Pires, o olhar do colonizador sobre o colonizado e operam em uma linha de tensão entre o projeto civilizatório e o encanto com as culturas chamadas “primitivas”.

As imagens encontradas nos filmes de Cornélio Pires, Reis e outros cinegrafistas profissionais que se aventuram a realizar os *travelogues* à brasileira tem pouco em comum com as imagens que encontramos na produção doméstica em situação de viagem. Na mesma década em que Luiz Thomáz Reis se embrenhava pela Amazônia a fim de registrar os índios do Brasil, a família Alves de Lima partia para a Europa e trazia para casa impresso na película

vestígios do mundo “civilizado”. Em viagem pela Espanha antes da Guerra Civil (1936-1938), a família registrou uma tourada na recém-inaugurada praça de touros Las Ventas, em Madrid. Além da capital, é possível reconhecer nas imagens que o roteiro da viagem incluiu visita à fortaleza de Alhambra, em Granada, e à cidade de Toledo. Mas nada mais, os filmes de viagem dos Alves de Lima são vestígios trepidantes de passeios de carro e paradas em pontos turísticos. Sem uma sequência lógica, compostos de planos rápidos e em constante movimento, eles são agitados cartões postais que funcionam como uma evidência da viagem, uma prova de sua realização. Se concentram em registrar a arquitetura dos pontos turísticos, avenidas importantes e panorâmicas de paisagem. Não exploram a vida ou os hábitos dos lugares que capturam. Estes filmes não respeitam a integridade e a linearidade da jornada, não há, como no *travelogue*, a vontade de criar uma narrativa coesa capaz de reproduzir o trajeto da viagem.

É importante destacar que assim como no universo do cinema doméstico americano analisado por Patrícia Zimmermann, encontramos no Brasil, no âmbito das publicações direcionadas aos cinegrafistas amadores, artigos que abordaram diretamente o registro das viagens de férias. Os artigos orientavam, como no caso das colunas publicadas na América do Norte, os novos cinegrafistas visando o alcance do tão desejado “equilíbrio visual”. Na coluna “Cinema de Amadores”, publicada no número 10 da revista *Cinearte* de 1930, o articulista Sérgio Barreto Filho aconselha o amador a “organizar um plano cinematográfico, do mesmo modo como pensaria em organizar plano de visitas feito em cada país”. Ao registrar sua “viagem de recreio ao exterior”, o cinegrafista deveria buscar filmar de forma planejada para que houvesse “o aproveitamento máximo de seus filmes, de modo que estes se transformem não só em uma recordação de viagem, agradável para o amador, como também em filme interessantíssimo, de gênero educativo, para seus próprios amigos”. Para o responsável pela coluna, “não existe método mais falho e sem interesse, como filmar os aspectos de um país, de torto e a direito, sem ligação entre si” (*Cinearte* 1930, nº 10).

Chama atenção no discurso da coluna “Cinema de Amadores” a reprodução de noções que, como apresentamos anteriormente, são centrais na compreensão dos filmes *travelogues*. A concepção de um “gênero educativo”, tão cara a essa produção, reaparece na fala do colunista que entende o cinema amador como uma ferramenta de conhecimento do mundo e de transmissão de novas experiências. Como fica claro no trecho citado no parágrafo anterior, o cinema doméstico, apesar de praticado em momento de “recreio” e voltado para o consumo “dos amigos”, para usar expressões do próprio autor da coluna, deveria ser exercido com método e rigor. O discurso valoriza a dimensão educativa do cinema em detrimento de sua dimensão afetiva e memorial, as imagens produzidas na viagem não são vistas como *souvenirs* ou repositórios de lembranças para o futuro, elas são edificadas como artefatos do presente dotadas de finalidade e eficácia.

Apesar dos conselhos propagados pelo colunista é raro encontrar na produção doméstica da primeira metade do século XX filmes que façam jus aos anseios da *Cinearte*. A instabilidade das imagens e “os panoramas vertiginosos” parecem ser a grande marca dos filmes domésticos de viagem. Assim, grande parte dessa produção se afasta não só do ideal da *Cinearte* como do gênero *travelogue*. Os filmes de viagem domésticos são, em sua maioria, *filmes-turistas*, eles registram acima de tudo o gozo da viagem e o prazer compartilhado em novos cenários. Quando se voltam para o ambiente é quase sempre de forma superficial, filmam principalmente os marcos que permitem reconhecer as localidades visitadas, alguma movimentação de rua, um belo pôr do sol. O equilíbrio visual e narrativo, a coerência da jornada, a intenção educativa da filmagem, a curiosidade sobre o outro e seus modos de vida, quando aparentes, se apresentam na forma de esboço estando subordinadas à lógica do afeto e da produção de evidências.

Esse é o caso dos filmes realizados pelo cinegrafista doméstico Geraldo Mendes de Oliveira Castro. Os filmes da família Oliveira Castro, depositados no Rio de Janeiro na Cinema do MAM, possuem em comum com o material da família paulistana Alves de Lima o cenário primordial da fazenda e o registro das viagens de férias. A primeira viagem filmada por Geraldo com seus rolos

de filme 16 mm foi realizada no início dos anos 1950 e teve como destino a vizinha Argentina.

O registro começa no trajeto feito de navio, que ligava a cidade do Rio de Janeiro à capital banhada pelo Rio da Prata. No convés da embarcação homens e mulheres tomam banham de sol espalhados em espreguiçadeiras. Geraldo mexe a câmara fazendo um movimento circular em torno de seu próprio eixo, provavelmente o fotógrafo estava também bem acomodado em uma cadeira do convés, pela frontalidade do plano podemos perceber que ele estava na mesma altura das pessoas que filmava. A panorâmica vertiginosa de Geraldo tem como ponto final o rosto de sua esposa Maria Helena. Em plano próximo ela olha para a lente e murmura algo para o marido, talvez tenha pedido para que ele lhe passasse a câmara pois imediatamente depois disso temos o contra-plano dessa sequência que revela o ponto de vista de Geraldo, ele está sentado olhando para a câmara provavelmente pousada nas mãos de Maria Helena.

A filmagem dentro do navio pode, em um primeiro momento, ser percebida como uma sequência de abertura que indicaria a presença de alguma estrutura narrativa e revelaria uma consciência por parte do cinegrafista da linguagem cinematográfica, afinal a viagem começa sempre pelo movimento da partida. No entanto, as imagens produzidas no convés não corroboram com essa ideia, Geraldo filma despretensiosamente e a sequência resiste apenas como esboço. O cinegrafista sequer se levanta da cadeira para registrar o seu entorno. Três panorâmicas filmadas da mesma posição, um plano fixo filmado com a câmara na horizontal, e um plano sub-exposto na parte coberta do convés, isso é tudo que temos dessa longa viagem de navio. A câmara parece ser uma extensão do corpo e do afeto de Geraldo, ele filma sem muito esforço, relaxado em sua viagem, o ato de filmar não é carregado de intenção, mas nem por isso é, como insiste o colunista Sérgio Barreto, carente de ponto de vista. Ele é feito do ponto de vista do turista ou do cinegrafista familiar, que ao viajar carrega consigo seu próprio mundo, busca o lazer entre os seus, e faz uso dos lugares como cenário. E onde o cinema é apenas uma ferramenta de produção de vestígios de um passado fugidio.

A continuação da filmagem da jornada segue o ritmo da sequência inicial. Os planos, sempre em movimento, captam os corpos da esposa e dos companheiros de viagem em meio ao cenário visitado. Panorâmicas e *tilts* de monumentos se alternam com planos gerais de praças e ruas da capital Argentina. No entanto, apesar de “mal filmados” (os planos de Geraldo são curtos ou instáveis, a câmara está quase sempre em movimento e o fotógrafo parece ter dificuldade em eleger um enquadramento) os rolos produzidos por Geraldo revelam instantes de beleza e poesia. Em um determinado momento ele filma a torre de uma igreja, em *contra-plongée* a câmara percorre lentamente o edifício descendo em direção à rua. Ao chegar na altura dos olhos do cinegrafista o plano é invadido por um casal correndo, Geraldo segue ao longe o movimento do casal e o plano passa a enquadrar um bonde. Um homem salta do bonde e corre na direção oposta ao casal que insiste em pegar o transporte. A câmara acompanha toda essa movimentação, um verdadeiro balé que ocorre em plena avenida. Geraldo não corta, acompanha o casal que desacelera o passo, o bonde que se afasta e, em primeiro plano, bem próximo da lente, surge inesperadamente o corpo de uma mulher. Elegantemente vestida, de cabeça baixa, ela anda em direção a Geraldo e antes de atravessar o quadro sobe o rosto e lança um olhar fulminante para a lente.

Esse plano sequência dura menos de um minuto e está imerso em meio a outros planos trepidantes feitos por Geraldo, mesmo assim ele salta aos olhos no visionamento do material. Sua potencia reside no fato de ser um raro momento em que o cinegrafista, na maior parte do tempo dedicado a produzir provas da viagem e do afeto, se deixa conduzir pela realidade que o cerca. O movimento do casal puxa o olhar de Geraldo que mergulha no fluxo contínuo da cidade. Neste momento, Geraldo deixa de ser o *cinegrafista-turista*, aquele que filma com pressa, que observa de fora, que registra para provar. A fruição do cinema o conduz para fora de seu círculo de amigos e parentes, para fora de si mesmo. Ao captar a beleza de uma simples corrida atrás do bonde Geraldo abre o filme familiar: as poses da mulher, as caretas dos amigos, dão lugar ao olhar misterioso lançado por uma desconhecida no meio da rua. O turista dá lugar ao *flâneur* imerso na cidade.

Outra característica presente nos filmes da família Oliveira Castro é a forte presença das cidades europeias. Assim como no material da família Alves de Lima, as viagens filmadas não vão em direção ao interior Brasil, a não ser quando se trata da própria fazenda, mas para os litorais elegantes, as capitais badaladas e, principalmente, o continente europeu. Acompanhado da esposa, Geraldo filma viagens pela Europa em preto e branco e em colorido, em 16 e em 8 mm, em diferentes anos das décadas de 1950 e 1960. Em todos estes filmes ele reproduz a lógica da viagem para a Argentina, utiliza panorâmicas para tentar dar conta das paisagens e dos monumentos, e que só sossegam quando encontram o corpo da esposa em uma pose fotográfica ou aceno para a câmara.

Não é possível identificar no material de Geraldo, ou dos Alves de Lima, resquícios do olhar tipificante e exotizante, que encontramos na produção caracterizada como *travelogue* e nos filmes domésticos de viagem analisados por Patrícia Zimmermann dentro do contexto americano. Ao partir da periferia para o centro, os cinegrafistas das famílias Oliveira Castro e Alves de Lima poderiam se arriscar a produzir outro ponto de vista. Para isso, bastaria que eles se apropriassem da lógica do *travelogue* e devolvessem ao velho continente o olhar lançado pelos cineastas expedicionários. As imagens realizadas por essas famílias não possuem a mesma carga ideológica e simbólica que Patrícia Zimmermann encontra nos filmes domésticos americanos quando aponta para a importância desse cinema nos processos de produção de identidades da “*white nation*” (1996). Não é possível identificar neles um gesto de afirmação da identidade a partir da diferença com o outro filmado, pelo contrário, estes cinegrafistas, integrantes de famílias historicamente influentes e poderosas, parecem se sentir a vontade em período de férias no “mundo civilizado”. No entanto, isso não significa que haja uma ausência de ponto de vista, a perspectiva dos filmes é a do turista encantado e deslumbrado com o que vê. As imagens do mundo que eles trazem para casa não possuem a pretensão de serem educativas, como queria a *Cinearte*, tampouco são espaços de afirmação da identidade, elas são a tentativa de reter uma experiência, são

apenas vestígios que “oferecem um mapa com a geografia das lembranças” (Schapotinic 1998, 423-512).

BIBLIOGRAFIA

- Baltar, Mariana. 2013. “Saber em viagem – os travelogues no amálgama entre realidade e espetáculo”. *Matrizes*, vol. 7, nº 1, pp. 263-279. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Musser, Charles. 1990. “The Travel Genre in 1903-1904: Moving Towards Fictional Narrative” in *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, ed. Thomas Elsaesser, pp. 123-3: Londres: BFI.
- Ruoff, Jeffrey (ed.). 2006. *Virtual Voyages: Cinema and Travel*. Londres: Duke University Press.
- Schapochnik, Nelson. 1998. “Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade”. In *A história da vida privada no Brasil*, pp 423-512. São Paulo: Companhia das Letras.
- Schwarzman, Sheila. s/d. “Travelogue e Cavação no Brasil Pitoresco de Cornélio Pires”, pp 1-21.
- Schwarzman, Sheila e Paiva, Samuel (org). 2011. *Viagem ao Cinema Silencioso no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Azougue.
- Zimmermann, Patricia. 1996. “Geographies of desire: Cartographies of gender, race, nation and empire in amateur film”. *Film History*, vol. 8, nº 1, pp. 85-98.
- Tacca, Fernando da. 2012. “Luiz Thomaz Reis: da selva à metrópole”. *Revista da Universidade Estadual de Campinas*, pp 12-21.

FILMOGRAFIA

- Filmes domésticos da família Alves de Lima (1920-1930), Cinemateca Brasileira – SP.
- Filmes domésticos da família Oliveira Castro (1950-1960), Cinemateca do MAM – RJ.