



DIMENSÕES CULTURAIS E NARRATIVAS DOS FILMES DE CRIME LATINO-AMERICANOS DO INÍCIO DO SÉCULO XX¹

*Cultural and narrative dimensions of Latin American crime films of the early
twentieth century*

*Dimensiones culturales y narrativas de las películas de crimen
latinoamericanas del inicio del siglo XX*

Maurício de Bragança

Departamento de Cinema e Video e PPGCine UFF
mauriciode@yahoo.com

Resumo

A relação entre primeiro cinema e cotidianidade se expressa, em parte, num importante registro das primeiras décadas do cinematógrafo: os filmes relacionados aos crimes. Muitos dos acontecimentos recorrentes das páginas policiais dos jornais acabavam transformando-se em narrativas cinematográficas, sustentadas pelo imaginário espetacularizado desses crimes junto ao grande público. Estes filmes, bastante recorrentes em nossas cinematografias, combinavam aspectos documentais com padrões ficcionais de narração. Neste artigo, faremos alusão a crimes famosos nas sociedades brasileira e mexicana do início do século XX, apontando como estes textos relacionados ao mundo do crime revelam características sociais definidoras de determinados comportamentos observados nas sociedades latino-americanas, sobretudo no que concerne a relação entre cidade, cinema e o *fait-divers*.

Palavras-chave: Cinema latino-americano. Filmes de crime. Sensacionalismo

Abstract

The relationship between the early cinema and everyday life is expressed, in part, an important record of the early decades of cinematography: films related to crimes. Many of recurring events of the crime pages of newspapers were translated into cinematic narrative, supported by a spectacularized imaginary of these crimes among the general public. These films, recurrent in our cinematographies, combined documentary aspects with fictional patterns of narration. In this article, we will make reference to famous crimes in the Brazilian and Mexican societies of the early twentieth century, pointing out how these texts related to the world of crime reveal social characteristics that define certain behaviors observed in Latin

¹ Este artigo é resultado do projeto de pesquisa “Fronteiras interamericanas: imagens de uma cartografia cultural em construção”, e contou com o apoio da bolsa MCTI/CNPQ/Universal 14/2014 e da Bolsa em Produtividade em Pesquisa CNPq Nível 2.



American societies, especially regarding the relationship between city, cinema and *fait-divers*.

Key-words: Latin-American Cinema. Crime movies. Sensacionalism

Resumen

La relación entre primer cine y cotidianidad se revela, en parte, en un importante registro de las primeras décadas del cinematógrafo: las películas relacionadas a los crímenes. Muchos de los acontecimientos comunes en las páginas rojas de los periódicos se volvían en narrativas del cine, soportadas por el imaginario espectacularizado de estos crímenes en los grandes públicos. Estas películas, frecuentes en nuestras cinematografías, mezclaban aspectos documentales con padrones ficcionales de narración. En este artículo traeremos crímenes famosos de la sociedad brasileña y mexicana del inicio del siglo XX, apuntando como estos textos relacionados al mundo del crimen revelan características sociales definidoras de determinados comportamientos observados en las sociedades latinoamericanas, sobretudo en lo que toca la relación entre ciudad, cine y *fait-divers*.

Palabras Clave: Cine latinoamericano. Películas de crimen. Sensacionalismo

1 INTRODUÇÃO

Muito já se falou do cinema como um importante índice da vida moderna, instaurando novas práticas sociais e novos estatutos de espetacularidade narrativa no interior da indústria do entretenimento. O cinema surge como um signo incontestável do progresso, denotando uma espécie de novo estágio civilizatório. No início do século passado, os jornais anunciavam, em suas crônicas da cidade, uma nova sociabilidade, moderna, que incorporava a prática de frequentar as sessões de cinema. Na América Latina, especificamente, ir ao cinema expressava um ato social significativo de novos comportamentos e de uma nova postura de vida, como se uma mentalidade colonial pudesse ser transformada ou superada pela adoção do cinema como hábito cotidiano proveniente dos grandes centros urbanos no mundo.

Novas formas de entretenimento dinamizavam as atividades culturais urbanas indicando novos padrões de consumo, também presentes em uma abrangente carga publicitária que invadia os espaços da cidade. Tudo isso ganhava corpo nas páginas das revistas ilustradas e nos jornais que divulgavam a produção cultural dessa *belle époque* brasileira. No Rio de Janeiro, principal expoente deste espírito de modernidade nos trópicos, as transformações culturais se evidenciavam, sobretudo a partir de três manifestações: as práticas desportivas, o ainda tímido surgimento de uma indústria fonográfica marcada por ritmos sincopados e o hábito de frequentar as sessões de cinema (SEVCENKO, 2002).

A cidade crescia junto às narrativas que se construía sobre ela e sobre os moradores dos centros urbanos, o que compreendia também os perigos que o espaço oferecia e a crescente complexidade da trama social que acolhia um número cada vez maior de habitantes. A cidade foi-se tornando também um lugar dos riscos, seja pelo abrupto crescimento de forma desordenada e um tanto incontável, seja pela enorme exclusão social que este desenvolvimento acarretava. Os jornais acompanhavam este impulso, relatando de forma dramática os acontecimentos do dia a dia, com destaque para os riscos que a cidade oferecia a seus habitantes.

Neste artigo, nos interessam os relatos relacionados aos crimes cometidos na cidade, fatos que alarmavam a população, que a tudo acompanhava com certa curiosidade e prazer de estar diante dos escabrosos detalhes que a imprensa anunciava e que circulavam pelas variadas mídias na capital, criando um circuito do medo e do fascínio em torno do espaço urbano. A partir do papel que as narrativas sobre a cidade exerceram no imaginário coletivo daqueles que habitavam os centros urbanos, percebemos uma forma de narrar que se ajustava a um circuito midiático compreendido pelas notícias jornalísticas, pelas crônicas decorrentes dos fluxos urbanos e pelas histórias que também chegavam através dos filmes. Nesse percurso intermediário, se evidenciavam não apenas padrões narrativos consolidados em torno destes crimes, mas também se apreendiam características e elementos culturais que formavam essa experiência coletiva. Era preciso não apenas conhecer as narrativas da cidade, mas também entender como essas histórias eram narradas: cidade, cinema e *fait-divers* criavam um circuito privilegiado que operava em torno do mundo do crime. É sobre estas formas de narrar que este texto se debruça.

2 O CINEMA E AS NARRATIVAS DA CIDADE

O cinema, como aparato tecnológico quanto prática relacionada a um espaço de convívio social, tem seu desenvolvimento muito atrelado às questões urbanas e ao espírito da cidade. O cronista João do Rio, expoente maior do modernismo de feições cariocas, e atento observador da cidade do Rio de Janeiro do início do século XX, percebia as mudanças fundamentais que o cinema empreendia no ambiente urbano e nas práticas sociais. Ao analisar os textos do notório cronista carioca, Renato Cordeiro Gomes atesta:

Percebe ele o Rio de Janeiro como uma fita cinematográfica em velocidade inacreditável, e vai representá-lo como tal. (...) A analogia com o cinematógrafo não só se relaciona à crônica enquanto gênero adequado para fixar a Capital Federal em transformação, mas à própria maneira fragmentada, superficial e fugaz de vê-la (GOMES, 1996, p. 98).

Aqui a analogia entre cidade e cinema enfatizada pelo sagaz observador das transformações urbanas revela também uma relação que é organicamente atravessada pela forma de narrar esta cidade nas páginas dos jornais. Assim, podemos pensar numa íntima implicação entre cidade/cinema/imprensa. Essa descrição aponta para uma particularidade do olhar sobre a cidade que as práticas da narração jornalística ressaltavam e que nos remetia a um incremento dos vários estágios de letramento que caracterizaram nossa modernidade periférica, conjugando um viés de leitura dos textos de jornal com a ida ao cinema e a leitura visual.

Não podemos deixar de apontar que o desenvolvimento da indústria editorial e a popularização da imprensa contribuíram para a consolidação de um tipo de abordagem do fato jornalístico, o *fait-divers*, “uma notícia extraordinária, transmitida em forma romanceada, num registro melodramático, que vai fazer concorrência ao folhetim e muitas vezes suplantá-lo nas tiragens” (MEYER, 1996, p. 98). O *fait-divers* - esse acontecimento imanente que Roland Barthes (1964) percebeu como algo dotado de espanto, de perturbação de uma ordem - esteve profundamente relacionado ao modo como a imprensa construiu as narrações sobre os crimes, tornando-se a ligação causal entre o trabalho do policial e o ato criminoso. Esse tipo de fato narrado era capaz de restabelecer o próprio agente policial como “a figura moderna do antigo decifrador de enigmas” (BARTHES, 1964, pp.) e apontava o “tempo fascinante e insuportável que separa o acontecimento de sua causa” (ibidem). O *fait-divers* se configurava como uma maneira de produzir o acontecimento, estabelecendo padrões narrativos que, por sua vez, instituía também procedimentos sociais ao indicar aos cidadãos da nova cidade que surgia a maneira como viver “a alma encantadora das ruas”².

Como bem destacou Marlyse Meyer mais acima, o *fait-divers* se colocou a serviço de uma narração marcada pelo registro melodramático, no qual há um hiperdimensionamento do gesto através de uma reiteração vinculada à ideia de excesso e a uma estética do espanto (BROOKS, 1995). Tais características também são comuns àquilo que Roland Barthes (1964)

² Menção ao título do livro que trazia as crônicas escritas por João do Rio entre os anos de 1904 e 1907, publicado originalmente em 1908 por H. Garnier Livreiro-Editor.

destacou na constituição do *fait-divers*, além de promoverem um estímulo de sensações típicas da subjetividade moderna, como aponta Ben Singer (2001) ao apresentar as relações entre melodrama e modernidade. Pensando a modernidade na chave da estimulação sensorial, Singer evidencia os contornos de uma cidade que se espetacularizava diante das fortes sensações oferecidas pela vida cotidiana que também se materializava na experiência das variadas modalidades de lazer. O entretenimento popular e o poder da sensação imediata e emocionante estavam à disposição por meio de um crescente rol de atividades relacionadas aos choques sensoriais e às narrativas espetaculares, muito próximas ao cinema.

Numa crônica de 1912, João do Rio comentava as mudanças que o cinema inscrevera nas práticas religiosas durante a Semana Santa. Diferentemente do comportamento de vinte anos antes, a devoção religiosa levava os fieis não mais às igrejas durante os festejos católicos, mas às salas de cinema, onde assistiam aos filmes sobre a vida de Cristo: “O cinematógrafo acaba de fazer a grande revolução. Venha vê-los. É Cristo em espetáculo³” (João do Rio apud GOMES, 2005, p. 85). A crônica segue descrevendo uma perambulação pela cidade a fim de constatar a enorme presença do público nas salas de cinema. Ao serem informados da falta de ingressos, uma multidão revoltosa causa grande confusão na entrada do lugar, promovendo tumulto no tráfego, mesmo com a pesada chuva que caía sobre a cidade. Sobre o novo ritual religioso, que esvaziava os bancos das igrejas e lotava os assentos das salas de exibição, o cronista concluía:

E é um mal para a religião? Não. É um bem. Na igreja, o espetáculo é sempre o mesmo: triste de aparência, mas obrigando o povo a pensar, a trabalhar o cérebro para se comover. Três partes e meia dos visitantes não se comovem, antes se entregam a um passeio de excitação sensual. No cinematógrafo, logo, imediatamente, a multidão se sente presa ao fato visível, a multidão vê a agonia, a multidão sofre a tremenda injustiça, e chora, e treme, e melhora. A sugestão eleva-a. Melhor do que visitar vinte igrejas, sem fé, entre gente sem fé também, é assistir a uma dessas sessões, ingenuamente crente. Sabe-se renascido com o exemplo, sabe-se com a bondade – esse sentimento lírico que decai – muito mais aumentado. Nesta semana os cinematógrafos fizeram obra muito maior para a igreja do que o padre Maria com as suas conferências (ibidem, p. 88-89).

Para estes sofisticados observadores das transformações sociais, o cinema era mais do que um simples entretenimento, era um verdadeiro emblema dos novos tempos, aquilo que diagnosticava a nova subjetividade do homem moderno, e que, em uma sociedade marcada

³ Crônica intitulada “A revolução dos films”, publicada na coluna Os dias passam... da *Gazeta de Notícias* e editada em 1912 pela Livraria Chardron (Porto).

pelo iletramento, poderia subsidiar repertórios coletivos em torno do popular. Além disso, na descrição dos recentes comportamentos em torno das festas religiosas, podemos perceber que o cinema proporcionava novas práticas ritualísticas no contexto de urbanidade, mediada pelo aparato. A sala de cinema veio redefinir a própria experiência de viver o ambiente urbano nas suas modificações, mesmo naqueles rituais mais sagrados, que pareciam definitivamente instituídos pela tradição religiosa mais longeva.

3 O CRIME COMO ESPETÁCULO POPULAR

A relação entre cinema e cotidianidade nas primeiras décadas do século XX se expressa, em parte, em um importante registro daquele momento: os filmes relacionados aos crimes. Muitos dos acontecimentos recorrentes nas páginas policiais dos jornais acabavam transformando-se em narrativas cinematográficas, sustentadas pelo imaginário espetacularizado desses crimes junto ao grande público. Este tipo de narrativa, na qual se combinam o documental e o ficcional, é recorrente na cinematografia silenciosa latino-americana. Marcel Vieira Barreto Silva propõe, inclusive, pensarmos nestas narrativas como uma primeira modalidade de adaptação pelo gesto de tradução destas crônicas jornalísticas às imagens do cinema: “se tomarmos, portanto, como os filmes emulavam não os crimes em si, mas a narração jornalística que popularizava os crimes na mente do público, podemos inferir que temos aqui casos bastante sintomáticos de adaptações literárias” (SILVA, 2011, p. 2). Também nestes filmes se revela um processo de ritualização da violência urbana, através da experiência coletiva de ressignificação do medo e dos riscos que a cidade promovia, atravessado pelos códigos do sensacionalismo, estratégia de adesão a estas narrativas modernas. Os filmes de crime possibilitavam uma outra acomodação da violência crescente da cidade no imaginário coletivo.

Neste ponto é importante pensarmos não apenas em uma imprensa marcada pela abordagem sensacionalista dos acontecimentos, mas sobretudo a partir daquilo para o qual Letícia Matheus (2011) cobra atenção ao problematizar historicamente um “jornalismo de sensações”⁴. Dessa forma, como enfatiza a autora, podemos pensar numa economia estética

⁴ Letícia Matheus (2011) atenta para o fato de que a classificação de “jornalismo sensacionalista” tende a dissociar-se dessa perspectiva histórica que acompanhou o surgimento de uma sensibilidade moderna marcada também por uma economia estética. A desqualificação que acompanha a ideia de “jornalismo sensacionalista” traz a reboque um preconceito com a ideia de popular que esteve associado a este tipo de abordagem dos acontecimentos.

do sensacionalismo, que potencializa a mediação entre os meios de comunicação e seus públicos.

A economia estética do sensacionalismo depende do grau de suportabilidade do público diante da violência, mas ela envolve também condicionantes históricos e culturais, de distinção social, para que alguns periódicos usem com maior ou menor intensidade a linguagem sensacionalista. Ou seja, é preciso analisar os processos de qualificação do sensacionalismo, onde, como e por que ele persiste (MATHEUS, 2011, p. 36).

O que a autora pretende destacar nesse comentário é a importância de uma historicização do pensamento sobre o sensacionalismo como prática de narração, que está vinculado a um perfil de experiências subjetivas marcadas pelo fluxo das sensações, sobretudo a partir do impulso promovido pelas novas mediações tecnológicas presentes no contexto urbano latino-americano. Sem dúvida, este é um aspecto importante ao pensarmos a ritualização do medo estruturadora da cartografia das sensações urbanas na qual as narrativas sensacionalistas veiculadas pela imprensa ganham destaque. As páginas policiais são importantes espaços narrativos que apresentam a vida na cidade, numa relação entre crime e cotidianidade que acaba ganhando contornos de expressão coletiva e de percepção de variadas práticas de criminalidade.

A “naturalização” do crime não implica o desinteresse. Pelo contrário, ele se torna componente integrante do dia-a-dia como alimento cotidiano de uma parte do público letrado, especialmente após o surgimento de uma imprensa sensacionalista nos anos dez. Vai-se operando entretanto uma hierarquização mais clara dos delitos, segundo o prestígio dos envolvidos, as circunstâncias em que ocorrem ou os objetivos visados (FAUSTO, 1984, p. 15-16).

Aqui pretendemos discutir as imagens que se produzem a respeito do universo dos crimes, dos delitos e das contravenções a partir de sua dimensão cultural, num registro que carrega um imaginário popular capaz de mobilizar a indústria do espetáculo e os padrões de entretenimento. Para além de seu enquadramento moderno (com implicações jurídicas na ordem do controle policial), propomos uma abordagem das narrativas de crime como um aspecto importante das práticas sociais que repercutem, inclusive, processos de reconhecimento cultural no interior das dinâmicas do entretenimento. Seguimos de perto os estudos de Bóris Fausto (1984, p. 17) ao pensar que “se apreendida em nível mais profundo, a criminalidade expressa a um tempo uma relação individual e uma relação social indicativa de padrões de comportamento, de representações e de valores sociais”. Não queremos dizer com

isso, nesse trabalho, que o universo do crime seja um aspecto cultural específico da América Latina, ainda que muitas vezes a indústria do entretenimento global tenha visto na violência um interessante nicho de constituição de mercado identificado com o subcontinente⁵. As narrativas de crime constituem um importante repertório de significação que atravessa várias sociedades e culturas. No entanto, as formas narrativas presentes nesse repertório e as práticas de leitura e recepção destas obras, bem como sua circulação social, assumem aspectos específicos em cada cultura.

Importante também afirmar aqui que utilizaremos uma metodologia comparativa entre a experiência destas narrações cinematográficas de crimes no Brasil e no México, construindo nesse diapasão uma apreensão de um imaginário latino-americano. Tampouco estamos aqui querendo dar cabo da totalidade de uma cartografia que é, por si só, incompleta e inapreensível⁶. Nosso empenho é apenas pensar a América Latina a partir de uma dimensão comparativa entre duas experiências, sabedores da impossibilidade de totalização do subcontinente.

4 O CRIME NO CINEMA BRASILEIRO DO INÍCIO DO SÉCULO XX

Os meios de comunicação de massa que acompanhavam as diretrizes da moral nacional criaram um repertório de imagens que reforçaram, a partir da linguagem do melodrama, os preceitos condenatórios instituídos pela legislação em vigor. Os filmes funcionavam como uma espécie de advertência ao público de que “o crime não compensa”, uma vez que os criminosos deveriam ser severamente punidos e o trabalho deveria ser ressaltado como a única possibilidade de êxito pessoal. No entanto, o apelo em acompanhar essas narrativas ligadas ao mundo do crime indicava que o interesse do público ia além de

⁵ No encontro da *International Academy Day* em junho de 2015, sediado pela Rede Globo, Virginia Mouseler, fundadora da WIT, agência que pesquisa a TV no mundo, proferiu uma palestra apontando as tendências atuais da televisão internacional, e indicou, juntamente com o *noir* nórdico e as telenovelas turcas, a produção das narconovelas latino-americanas, um formato que explora as tramas do narcotráfico e que, segundo a executiva, tem o mérito de apresentar um tema de fácil compreensão no mundo inteiro. Informação retirada de: STYCKER, Mauricio. Conheça cinco tendências da televisão no mundo. UOL, 2015. Disponível em: <<http://mauriciostycker.blogosfera.uol.com.br/2015/06/26/conheca-cinco-tendencias-da-televisao-no-mundo/>>. Acesso em 05/08/2016.

⁶ Temos consciência da problemática conceitual ao se abordar a ideia de América Latina no âmbito histórico e cultural. Usamos o qualificativo latino-americano apenas para designar um método comparativo entre duas experiências emblemáticas no subcontinente, como forma de melhor ressaltar aproximações e distanciamentos entre o Brasil e o México. Tal prerrogativa metodológica é usual num determinado estudo comparado da cultura latino-americana e no ensaísmo literário de longa tradição feita no subcontinente, filiando-me a perspectivas antes traçadas por intelectuais como Antonio Candido, Ángel Rama ou Emir Rodríguez Monegal, por exemplo.

uma mera recepção pedagógica, revelando também uma fascinante intimidade com aquele universo e uma curiosidade pela interdição que aquelas narrativas apresentavam.

Vários foram os crimes transferidos das páginas dos jornais para as telas do cinema na América Latina. Nestes filmes, havia uma ideia de documentação dos fatos narrados junto a uma encenação que apontava para uma espécie de docudrama. No Brasil, desde *Os estranguladores*, de Antônio Leal (1908) até as várias versões de alguns “crimes da mala”, os assassinatos e delitos famosos que mobilizaram o interesse do público acabaram ganhando versões cinematográficas. Podemos citar também alguns documentários, como *Roca, Carleto e Pegato na casa de detenção*, apresentado pelos irmãos Segretto em 1906, que abordava os três delinquentes responsáveis pelo estrangulamento, ocorrido no mesmo ano, dos sobrinhos de um joalheiro no Rio de Janeiro, e que acabou dando argumento para o já citado *Os estranguladores*.

No Rio de Janeiro, no início de setembro de 1908, repercutiu com intensidade na imprensa a descoberta de um corpo destroçado numa mala a caminho da cidade, vindo de Santos no navio *Cordillère*, da frota da *Compagnie des Messageries Maritimes*. Era o início da história do assassinato do comerciante Elias Farah pelo seu sócio Michel Traad. Tentando se livrar do corpo, o assassino esquartejou a vítima e colocou os pedaços numa mala, com intenção de jogá-la ao mar durante a viagem. No dia 5 de setembro de 1908, o jornal *Gazeta de Notícias* trazia a seguinte manchete na primeira página: “A mala sinistra – crime monstruoso de S.Paulo ao Rio”. O crime, descrito na matéria como empolgante e atroz, faz parte destas notícias “que deixam um vinco tremendo na palpitação da cidade!” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1908). A excitação era a tônica da apresentação da matéria que iria mobilizar a atenção do público por muito tempo e viria inaugurar uma espécie de gênero de assassinato que se tornaria frequente na história da criminologia brasileira, acompanhando as tendências das criminologias internacionais, o “crime da mala”⁷. Esse tipo de registro acompanha a

⁷ A tentativa de ocultação do cadáver destroçado em malas acabou por configurar uma espécie de tipologia construída pela imprensa com repercussão em outros produtos culturais. Ao longo da história do crime brasileiro houve vários casos relacionados a este tipo de procedimento. Um outro “crime da mala” de grande impacto na imprensa ocorreu em 1928, quando o imigrante italiano Giuseppe Pistone assassinou sua esposa Maria Fea, ocultando seu corpo numa valise. Esse crime também gerou uma enorme comoção popular e deu origem a uma adaptação cinematográfica intitulada “O crime da mala”, produzido em 1928 pela Mundial Filme, com direção de Francisco Madrigano. Mais recentemente, em 2012, a imprensa deu grande cobertura ao crime de assassinato de Marcos Matsunaga, executivo da empresa Yoki, morto pela esposa Elize Matsunaga. O corpo, esquartejado, foi encontrado em várias sacolas. O caso, de grande repercussão, recebeu da imprensa uma abordagem de forte teor misógino, que buscava respaldo no fato da esposa ter sido garota de programa. A revista *Veja* publicou o caso como matéria principal na sua edição de 13 de junho de 2012, que trazia na capa a foto da mulher sob o título carregado de intenção melodramática: “Mulher Fatal: a história de Elize Matsunaga, assassina confessa, que esquartejou o marido milionário enquanto a filha dormia”.

argumentação exposta mais acima por Matheus (2011) acerca de um jornalismo de sensações consonante com as experiências de excitação modernas promovidas pelos desenvolvimentos das cidades.

Ha muito tempo no Rio não rebenta a nota de um crime de tal forma sensacional. Ha actualmente no mundo um aumento colossal de crimes. É enorme a serie de crimes mysteriosos.

Em Paris agora contam-se varios casos em que os assassinos com uma calma e um sangue frio extraordinarios põem dentro de valises os corpos despedaçados das victimas e levam para outros pontos a fazel-os desaparecer (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1908).

Como se percebe pelo texto da *Gazeta de Notícias*, matéria única da primeira página do periódico publicado no dia 05 de agosto, o país parecia se atualizar na forma de cometer os crimes, repercutindo um procedimento que já vigorava nos grandes centros europeus. Este crime acabou dando origem a quatro adaptações cinematográficas (SOUZA, 2000, 109), duas cariocas e duas paulistas, dentre elas *A mala sinistra*, produzida no Rio de Janeiro em 1908 pela Photo-Cinematographia Brasileira, com direção de Antonio Leal; e uma produção paulista de Francisco Serrador chamada *O crime da mala*, também de 1908. Os filmes contavam com a curiosidade do público em acompanhar de forma privilegiada os acontecimentos que eles conheciam pela detalhada cobertura da imprensa. A proximidade entre a ficção e a verdade documental dos fatos era o que inspirava a narrativa e o que parecia promover o contrato de verossimilhança entre a obra e o público. Este era, inclusive, o aspecto que se destacava na publicidade em torno do filme carioca ao ter a exibição anunciada no Cinema Palace, no Rio de Janeiro, pelo diário *Correio da Manhã* do dia 10 de outubro daquele ano:

Na próxima semana a grandiosa tragédia A MALA SINISTRA. Desde já chamamos atenção para este trabalho nacional, confrontando-o com outras fitas sobre o mesmo assumpto que estão sendo exibidas em outros cinematógrafos.

Esta fita se compõe de vinte e tantos quadros entre os quaes alguns naturaes tomados em S. Paulo, Santos, a bordo e no Rio de Janeiro e uma apoteose colorida (CORREIO DA MANHÃ, 1908, p. 10).

Como nos mostra José Inacio de Melo Souza (2000), em artigo que analisa a recepção dos filmes sobre o crime da mala em 1908, foi exatamente esta falta de cuidado com os detalhes do caso já conhecido pelo público que fez o fracasso de recepção da produção paulista, “incapaz de construir uma narrativa compatível com as experiências participantes da tragédia local” (SOUZA, 2000, p. 112). Desta forma, desfeito o pacto pelo insucesso do filme

ao se submeter ao “exercício de comparação entre realidade e ficção” (ibidem), restava ainda a permanência do crime na memória cultural coletiva do país.

5 O CRIME NO CINEMA MEXICANO DO INÍCIO DO SÉCULO XX

A série de filmes inspirados em crimes famosos também foi importante em outras cinematografias da América Latina. No cinema mexicano, *El automovil gris* é considerado pela crítica como um dos mais importantes filmes do período silencioso do país. Dirigido em 1919 por Enrique Rosas, Joaquín Coss e Juan Canals de Homes, inspirado na “verdade dos acontecimentos” daquela década turbulenta, o filme apresenta uma versão do famoso grupo de bandidos que, em 1915 aterrorizou a Cidade do México cometendo inúmeros assaltos e roubos. Na cartela que abre o filme, uma advertência ao espectador:

La historia aqui presentada se desarrolla en los mismos sitios que fueron teatro de las hazañas que forman su argumento. Las escenas de los robos, las casas en que vivieron y los sitios en que fueron aprehendidos o expiaron sus crímenes los miembros de la funesta banda de El automóvil gris, son rigurosamente autenticos. La acción se desarrolla en el año 1915⁸.

A necessidade de relacionar as imagens com os fatos reais sobre o crime levou à inserção, no final da película, da cena documental do fuzilamento dos seis supostos integrantes da quadrilha, ocorrido em fins de 1915. Além disso, o próprio detetive responsável pela captura dos bandidos integrou o elenco da ficção representando a si mesmo. Como vemos, a necessidade de trazer o “real elemento do crime”, através dos espaços, do fato em si, das personagens, era um dado importante nesses filmes, tanto brasileiro como mexicano.

Devemos ressaltar que a Revolução de 1910 redefiniu o papel do cinematógrafo, registrando a ebulição pela qual passava a sociedade mexicana em documentários que aos poucos foram se distanciando do mero aspecto da curiosidade espetacular para atingir uma verdadeira presença do realizador junto aos movimentos que agitavam o cenário político nacional. A produção cinematográfica multiplicou-se entre 1910 e 1913, atingindo uma certa maturidade técnica e estética. A Revolução trazia mudanças importantes na realização

⁸ “A historia aqui apresentada se desenvolve nos mesmos lugares que foram cenário das façanhas que formam seu argumento. As cenas de roubos, as casas em que moraram e os lugares em que foram aprehendidos ou pagaram seus crimes os membros da funesta banda de O automóvel cinza, são rigurosamente autênticos. A ação se desenvolve no ano de 1915” (tradução livre).

documental, como uma maior complexidade na ordenação de imagens e o oferecimento de uma reportagem de um fato histórico como único número do programa. O movimento revolucionário tornou-se o grande protagonista da década de 1910, dividindo a cena com os filmes que retratavam o dia a dia da capital (DE LOS REYES, 1986, p. 14).

Devemos enfatizar também o momento de violência descontrolada por que passava a sociedade mexicana, convertendo quase todo o território nacional num verdadeiro campo de batalha entre as várias facções ideológicas em disputa pela hegemonia da Revolução Mexicana. A Cidade do México, capital do país, mantinha-se relativamente preservada dos efeitos de destruição do espaço urbano provocada pelos combates. Em 1913, porém, a Revolução chegou à capital e destruiu parcialmente monumentos e prédios da cidade. Os mortos da Dezena Trágica - como ficou conhecido este período de batalha na capital - empilhavam-se pelas ruas e, através do registro destas imagens pelos documentários da revolução, tornaram-se um emblema do horror provocado pela violência insurrecional e seu poder de devastação (DE LOS REYES, 1981).

A tradição documentarista dos cinegrafistas mexicanos cedia passagem, porém, às ambições dos novos cineastas em forjar uma indústria cinematográfica assentada nos filmes de longa metragem e no cinema “ficcional”, embora estes argumentos frequentemente tivessem origem nos acontecimentos da cidade, como já exposto anteriormente. Entre 1916 e 1930 se produziram, de maneira bastante irregular, mais de 130 longas-metragens. Cerca de 60% deste número corresponde ao período de 1917 a 1921, numa surpreendente média de 15 títulos por ano. Sem dúvida, esse foi o mais prolífico período de todo o cinema silencioso mexicano (ibid). Os filmes de narrativa de crime reais, que nos interessam particularmente neste artigo, pareciam abordar os conflitos desencadeados pela demanda violenta da Revolução no caminho da modernização nacional, e que iria beneficiar os setores mais amplos da sociedade.

El automóvil gris thus exemplifies the manner in which imported narratives of criminality were used to mediate modernization processes accompanied by spectacularized violence: the mass-mediated bloodshed of the Revolution, ostensibly in the name of a more equitable form of national development, and the accelerated growth of Mexico City and its accompanying social ills, including a sharp increase in crime⁹ (NAVITSKI, 2013, p. 61).

⁹ “*El automóvil gris* é um exemplo do modo no qual narrativas importadas de criminalidade foram usadas para mediar processos de modernização acompanhados pela violência espetacularizada: o derramamento de sangue da Revolução mediado em massa, ostensivamente em nome de uma forma mais equitativa de desenvolvimento nacional, e o acelerado crescimento da Cidade do México e os males sociais que o acompanham, incluindo um aumento acentuado do crime” (tradução livre).

A imensa popularidade do filme sugere uma demanda contínua por narrativas que tratavam de eventos locais e prometia um padrão jornalístico de verdade. A combinação de estratégias ficcionais e documentais sugere um investimento aparentemente paradoxal na autenticação e dramatização de eventos da vida real.

O filme, na verdade, foi concebido como uma série de doze episódios distribuídos em três jornadas, que apresentavam duas partes: na primeira, tinha-se a atuação do bando e seus delitos, os roubos às casas, o sequestro de pessoas, e sua ação no esconderijo. Na segunda parte, víamos a ação da polícia, a detenção dos malfeitores e as cenas documentais de fuzilamento dos bandidos da vida real (NAVITSKI, 2013, p. 59). O sucesso do filme se deveu, sem dúvida, à ressonância dos acontecimentos verídicos que trouxeram tanta insegurança à sociedade mexicana em meados da década de 1910, mas apresentava uma interessante interseção entre a tradição documentarista nacional e a incorporação dos recursos próprios da narrativa fílmica seriada que vinha do cinema da França e dos Estados Unidos, especialmente.

Séries como a do detetive Nick Carter, personagem que surgiu nas revistas baratas no final do século XIX e que ganhou as telas de cinema através de episódios dirigidos pelo francês Victorin-Hyppolyte Jasset em 1908, ou a norte-americana *The Million Dollar Mystery*, distribuída pela Mutual Film Corporation em 23 episódios, fizeram um sucesso estrondoso no México (NAVITSKI, 2013, p. 63). Tais experiências seriadas no cinema, cujos episódios eram lançados geralmente a cada quinze dias, representavam uma espécie de romance-folhetim filmado, tipo de narrativa que acabou abandonada em função do formato do filme de longa-metragem. As séries representaram as primeiras incursões do cinema norte-americano no gosto popular mexicano, e tiveram em *El automovil gris* um grande exemplo deste modelo narrativo no cinema nacional.

Este tipo de narrativa se aproximava muito da maneira como o público acompanhava as notícias divulgadas pela imprensa, ao ir revelando, de acordo com o andamento das investigações e as descobertas feitas pela polícia, o passo a passo do desdobramento da história, costurando de forma intermediária um mesmo padrão de espetatorialidade e interesse coletivo. Dessa forma, a própria narrativa seriada carregava uma forma de relatar que também estava presente no noticiário não ficcional. Além disso, a ameaça onipresente da

morte violenta e a desconfiança na autoridade dos desígnios da Revolução marcaram de forma decisiva as estratégias de representação do filme em questão, que prometia um diálogo constante entre o ficcional e a perspectiva mais jornalística: “the immense popularity of *El automóvil gris* suggests a continued demand for narratives that dealt with topical local events and promised (but did not necessarily comply with) a journalistic standard of truth¹⁰” (NAVITSKI, 2013, p. 62).

Em 1933, porém, o filho do diretor (que morreu no ano seguinte ao lançamento da série) resolveu transformar os doze episódios em um longa-metragem convencional de 111 minutos, acrescentando ainda diálogos, ruídos e uma trilha sonora. Esta é a versão conhecida do filme, que perdeu seu formato original, estimado em três a quatro horas de duração. Alguns episódios foram definitivamente descartados com esta posterior reformatação do filme. Grande parte dos intertítulos também foi retirada em função da inclusão dos diálogos. Todas essas modificações acarretaram, infelizmente, numa perda de parte da película original, alterando inclusive a concepção seriada da narrativa e as características próprias do relato silente a partir da sonorização do filme de longa-metragem (RIERA, 1998, p. 46). De qualquer forma, a película é um dos maiores legados do cinema ao discutirmos a relação entre a cidade mexicana e sua representação fílmica durante o período da Revolução, no qual o espaço urbano se constrói como um personagem vivo e terrivelmente perigoso e traiçoeiro.

El automóvil gris se apropria de estilos cinematográficos importados e tropos de ficção a serviço de interesses eminentemente nacionais, sugerindo um impulso simultâneo para documentar e para impor a ordem narrativa sobre a violência ocasionada pela Revolução Mexicana, sobretudo a partir da ubiquidade das imagens da morte espetacular. As imagens reais do fuzilamento final, feitas pelo próprio diretor Enrique Rosas e incluídas anteriormente num documentário de 1916 intitulado *Documentación Nacional Histórica*, tensionam os códigos dos documentários da Revolução e do gênero policial presentes nas narrativas seriadas estrangeiras sob a chave do sensacionalismo e do espetáculo.

Segundo Navitski (2013, p. 62), a cena de conclusão de *El automóvil gris* constitui o que André Bazin se referiu como “obscenidade ontológica”, na medida em que permite uma repetição mecânica do momento absolutamente singular do fuzilamento dos bandidos numa exposição crua da morte como documento sensacional. É a oscilação entre “ficção” e

¹⁰ “a imensa popularidade de *El automóvil gris* sugere uma demanda contínua por narrativas que lidavam com eventos locais e prometiam (embora não necessariamente cumprissem) um padrão jornalístico de verdade” (tradução livre)

“apresentação do fato” da violência e morte do grupo que é potencialmente mais instável para o espectador contemporâneo. Proporcionando entretenimento que atendesse a curiosidade e o gosto do público através de uma narrativa ficcional, o filme de forma brusca muda o registro de ficção para documental diante do crime violento, produzindo efeitos inquietantes no espectador e situando a produção, segundo Navitski (ibidem, p. 64), num revelador limite entre a diversão popular, o jornalismo sensacionalista e o espetáculo político.

As qualidades perturbadoras desta sequência final devem ser compreendidas no contexto da cultura contemporânea de espetáculos públicos de violência e enquadramento das políticas articuladas aos eventos de massa. As mídias se empenharam em documentar, dramatizar e sensacionalizar a vida cotidiana num momento de grande convulsão política. A tensão entre ficção e não-ficção presente nas estratégias de narrativa fílmicas abre espaço, na cena final de fuzilamento real dos sentenciados, para uma imagem que se inscreve no documento *stricto sensu*. Pouco importa se os atores são os mesmos, pouco importa se as regras de verossimilhança possam parecer destoantes: esse registro confere a credibilidade necessária para atender ao contrato estipulado entre o filme e o espectador que estas narrativas propunham.

6 CONSIDERAÇÕES

A incorporação de elementos da vida real que vimos nas experiências brasileira e mexicana também evoca a prática forense policial de encenar e reconstruir fotograficamente os eventos do crime, descrita por Tom Gunning (2010). As imagens produzidas por estas reconstituições eram frequentemente publicadas em jornais e revistas ilustradas, proporcionando o drama visual para a reportagem policial e apresentando ao público os momentos cruciais que não puderam ser flagrados pela câmera. A própria reconstituição do crime em si transformava-se numa encenação que atraía a atenção popular e mobilizava o público do espetáculo, da mesma forma que a curiosidade em assistir ao evento “real”, como a execução dos bandidos apresentada no filme. Tom Gunning aponta duas funções da fotografia utilizada pela perícia policial, que acabou se inscrevendo num círculo de contaminação entre a prática do especialista em sua função criminológica e a instauração de um registro que alimentou a ficção policial:

Na criminologia, a fotografia trabalhou em duas direções. Uma delimitou a sua capacidade de capturar a evidência de um crime, o próprio ato desviante. A outra prática (menos direta, mas muito mais comum) utilizou-a para marcar e não perder de vista o criminoso, funcionando como elemento essencial em novos sistemas de identificação. Encontraremos essas duas direções não somente na criminologia mas também no processo de construção do mito da ficção policial (GUNNING, 2010, p. 38-39).

O imaginário do crime urbano, de feições cosmopolitas, evocado nestes filmes caracterizava-se, então, por uma mistura de modelos narrativos e retóricos presentes nas reportagens policiais e nos filmes sobre crime no contexto de uma rápida modernização das cidades latino-americanas. As autoridades alegavam, porém, que tais narrativas de crime exibidas pelo cinema eram, em parte, responsáveis pelo aumento da criminalidade na sociedade, o que nos sugere pensar, a partir do argumento do poder público, até que ponto a experiência urbana nestas cidades foi compreendida através da mediação das narrativas importadas sobre criminalidade.

Entendemos que os filmes sobre crime devam ser cuidadosamente contextualizados e analisados no interior do regime da verdade sensacionalista que criava modelos de representação da violência tanto no México, quanto no Brasil e demais contextos latino-americanos no início do século XX, retomando novas perspectivas a partir de seus aspectos de significação cultural e social. As formas de entretenimento e os processos midiáticos que se instauram em circuitos de divulgação e recepção desta produção são fundamentais para que possamos fazer uma análise das narrativas de crime de forma mais complexa, plural e dialógica, sem incorrer em resultados simplistas e pouco eficazes em termos de produção de sentido. Este é ainda um campo ainda pouco explorado pelos estudos cinematográficos latino-americanos e ainda resta muito a apurar sobre o circuito intermediário, e interdisciplinar, que suporta a análise destas narrativas, como uma forma de perceber que crime também é cultura, e a forma de narrá-lo e de consumir tais narrativas são parte indispensável da composição de nossos imaginários, nossos comportamentos e nossos anseios no ambiente urbano.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A estrutura do fait divers** (trad. Artur Araujo). Originalmente publicado em *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964. Disponível em <https://bibliotecadafilo.files.wordpress.com/2013/10/barthes-a-estrutura-dos-fait-divers.pdf> Acesso em 10/07/2016.



BROOKS, Peter. **The melodramatic Imagination** – Balzac, Henry James, Melodrama, and the mode of excess. New York: Columbia University Press, 1995.

DE LOS REYES, Aurelio. **Filmografía del cine mudo mexicano**. 1986-1920. México: Filmoteca de la UNAM, 1986.

_____. **Cine y Sociedad en México 1896-1930**. Vivir de sueños. Volúmen I (1896-1920). México: UNAM-Cineteca Nacional, 1981.

FAUSTO, Boris. **Crime e cotidiano** – a criminalidade em São Paulo (1880 – 1924). São Paulo: Brasiliense, 1984.

GOMES, Renato Cordeiro. **João do Rio**/por Renato Cordeiro Gomes. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. **João do Rio**: Velas do Vício, Ruas da Graça. 1. ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/RioArte, 1996.

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo, Cosac Naify, 2010.

MATHEUS, Letícia Cantarella. **Narrativas do Medo**: o jornalismo de sensações além do sensacionalismo. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad-X, 2011.

MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NAVITSKI, Rielle Edmonds. Spectacles of Violence and Politics: True-Crime Film in Post-Revolutionary Mexico City, 1919-1926. In: **Sensationalism, Cinema and the Popular Press in Mexico and Brazil (1905 – 1930)**. Tese de doutorado – University of California, Berkeley, 2013.

RIERA, Emilio García. **Breve historia del cine mexicano** – primer siglo (1897-1997). México: CONACULTA, 1998.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: **História da vida privada no Brasil (vol. 3)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cinema e literatura no Brasil: o caso do período silencioso. **Lumina** (UFJF. Online), v. 5, p. 1-19, 2011.

SINGER, Ben. **Melodrama and modernity** – early sensational cinema and its contexts. New York: Columbia University Press, 2001.

SOUZA, José Inácio de Melo. As imperfeições do crime da mala: “cine-gêneros” e reencenações no cinema dos primórdios. **Revista USP**, São Paulo, n.45, p. 106 – 112, março/maio 2000.

Original recebido em: 26 de março de 2017

Aceito para publicação em: 15 de maio de 2018



Maurício de Bragança

Graduado em Cinema e História, Mestre em Comunicação e Doutor em Letras, pela Universidade Federal Fluminense. Atualmente professor do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da UFF. Autor de *A traição de Manuel Puig: melodrama, cinema e política em uma literatura à margem* (EDUFF, 2010) e organizador, junto com Marina Tedesco, de *Corpos em projeção: gênero e sexualidade no cinema latino-americano* (7Letras, 2013).

Bolsista de produtividade em pesquisa CNPq – Nível 2.



Esta obra está licenciado com uma Licença
Creative Commons Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional

