

Travelogue e Cavação no Brasil Pitoresco de Cornélio Pires

SHEILA SCHVARZMAN¹

Brasil Pitoresco, Viagens de Cornélio Pires, filme de 1925 feito pelo folclorista e escritor Cornélio Pires com José Palácios, pode ser analisado destacando as relações entre a sua realização no Brasil e o gênero internacional do filme de viagem, o travelogue; como recorta o que chama de pitoresco tendo por baliza as tradições pictóricas internacionais e nacionais ou mesmo a fotografia e em especial o cartão postal. Entretanto, o estatuto plebeu da atividade cinematográfica, sobretudo no Brasil tendeu a afastar a sua realização de tradições culturais mais eruditas ainda que estas possam ter migrado também através de leituras populares². No *Brasil Pitoresco* que constrói Cornélio Pires, vários universos pictóricos, imagéticos, sociais e culturais se cruzam, como pretendemos esboçar nesse artigo, no entanto, todos eles estão delimitados pelas características do empreendimento de Pires: a filmagem de um *natural*³ que tem por limite a *cavação*, a encomenda ou o patrocínio do filme por autoridades, comerciantes, fazendeiros ou famílias abastadas que, por esse mecanismo, tomou características próprias _eis o que essa obra bem documenta. Esse contrato baliza o resultado das imagens filmadas que se deseja pitorescas.

Pouco ou nada estudado entre nós, mas copioso no cinema internacional e mesmo no Brasil – quer pelo que se exibia de fora, quer pelo que se produzia internamente, o gênero de viagem nos impõe um deslocamento: através da bibliografia francesa ou anglo-saxã, somos levados a pensar a produção e circulação de suas imagens num universo de desenvolvimento capitalista urbano, industrial e maquinico, onde a existência de barcos a vapor, de um incipiente turismo, de extensa produção literária e pictórica como o cartão postal e algum público leitor burguês haviam consolidado formas de exotismo que correspondiam nos países europeus à afirmação e vivência do colonialismo (GUNNING, 1992; PETERSON, 1998; SAID, 1990) do qual as imagens dos travelogues eram parte constitutiva e onde faziam sentido, inclusive pela

¹ Professora do Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi e do Bacharelado em Audiovisual do Centro Universitário Senac

² Caso da ópera, presente nos Cantantes paulistas realizados por italianos em São Paulo nos anos 1910.

³ Como eram chamados então os filmes não ficcionais

dualidade entre a sedução e o menosprezo que nutriam espectadores e realizadores pelo outro filmado.

Algumas questões já de início se impõem. De que maneira essas formas e representações poderão ser lidas e traduzidas entre nós? De que maneira essas referências, datadas em geral do início do cinema aos anos 1910, farão sentido num filme de 1925 que se conduz a partir de um diretor/folclorista que é ao mesmo tempo paulista – a invocação da civilização e da afirmação da cultura urbana cosmopolita e industrial –, mas que no entanto, se identifica como caipira, rural e tradicional – e se propõe a conduzir o público por um Brasil ‘pitoresco’, indo de São Paulo ao Alagoas?

E ainda: quem é Cornélio Pires? De que lugar fala e que significados o seu personagem e sua obra agregam ao filme?

Sendo assim, gostaria de, através das *Viagens de Cornélio Pires*, apontar algumas das características do gênero e a forma que receberam nesse filme, no ano de 1925 em São Paulo, onde foi produzido e apresentado com sucesso de público. De que maneira construiu o que chama de pitoresco e que proximidade este tem com o regionalismo literário e musical no qual se inseria Cornélio Pires. Como esse pitoresco se traduz em imagens cinematográficas e de que forma essas matrizes internacionais da viagem e do exótico que o título invoca, se desfazem frente à lógica da cavação.

O TRAVELOGUE

Brasil Pitoresco: Viagens de Cornélio Pires é um *travelogue*, gênero que, como outros do início do cinema, remonta aos modos oitocentistas de apreender o mundo que surgem, conforme Walter Benjamin, durante a Monarquia de Junho – 1830-1848, momento em que novos gêneros e estratégias de representação tomam o cotidiano por objeto de interesse, estudo e representação (COHEN, 2001, p.316). Se para a aristocracia européia o cotidiano era banal e desprovido de interesse, é do fascínio pela reprodução da vida, e de seus aspectos cotidianos ou excepcionais e inusitados que o cinema, ainda no século XIX e herdeiro desses novos interesses e formas, tirará muito de seu fascínio e sucesso. A produção de então configura um “cinema de atração ou de mostração”, cinema que se baseia antes de tudo, na sua capacidade de mostrar. “O cinema provém do cinema de atrações, da fotografia, das vistas animadas, e da lanterna mágica” (GUNNING, 1990, p.58).

O filme de viagem remonta à tradição e à prática da lanterna mágica, invenção óptica do século XVIII na Europa, misto de instrumento científico e máquina de ilusão e fantasmagoria, que se manteve por três séculos reproduzindo imagens artificiais, fixas e animadas para um público interessado em diabruras, cenas grotescas, eróticas, religiosas, históricas, científicas, políticas e satíricas (MANNONI,2003,p.57): Apresentada em geral por um ambulante, torna-se um espetáculo estável no século XIX, momento de sua grande expansão, pelo uso generalizado da fotografia sobre vidro. Com o surgimento do cinema, o filme é introduzido junto com a lanterna mágica para prolongar as sessões com presença de conferencistas. Filmavam-se viagens, hábitos distintos como *Casamento Abissínio de 1908* ou *A caça do Hipopótamo no Nilo Azul*, 1907.

Com o tempo, o filme substitui as fotos, enquanto os intertítulos tomam o lugar do conferencista (MUSSER, 1996, p.89). Mas, ainda que filmados em lugares exóticos, os programas sempre enfocavam as aventuras de europeus ou americanos nesses lugares. E como lembra Stuart Hall sobre a literatura popular “nesse período, a verdadeira idéia de aventura torna-se sinônimo de demonstração da superioridade moral, social e física do colonizador sobre o colonizado” (HALL apud MUSSER, 1996, p.89).

O cinema, portanto, funciona como a captura e exibição do desconhecido, mas também como afirmação nacional daqueles que detém o poder de registrar imagens: seja ele o colonizador que recorta o mundo a partir da sua ‘objetiva’ e afirma-se superior ao colonizado, seja ele habitante do próprio país onde o registro das imagens funciona como o motivo central do orgulho e ufanismo, como se vê, menos pelas imagens - fazendas, plantações, fábricas, cachoeiras, índios - do que pelos anúncios grandiloqüentes de filmes como *Brasil Grandioso* (1923), *Brasil Misterioso* (1928) ou *o Brasil Pitoresco* de Cornélio Pires.

É característico do gênero a reunião de imagens de vários lugares sem articulação, formando uma coleção que, pela aproximação, mas sem nexos internos, é percebida como uma totalidade. Os lugares, apreendidos pela variedade e diferença, criam estranhamento, fascinação ou curiosidade, seu viés educativo. Constitui-se assim, pela diferença, a noção de exótico, conceito etimologicamente associado ao estrangeiro, ao que vem de fora (HOUAISS).

O filme de viagem cria uma nova dialética da distância e proximidade, aproximando o distante, tanto do ponto de vista geográfico quanto das diferenças que acaba por dissolver pelo espetáculo e pelo próprio consumo (PETERSON, 1998, p.21), transformando os lugares em mercadorias genéricas.

Gostaria de reter aqui a prática em relação à exibição de imagens de viagem e seu interesse pela vida cotidiana, pelo espetáculo do desconhecido, pelo deslocamento no tempo e no espaço e demais características que marcam a passagem e os interesses da modernidade. É a essa tradição que se soma a atração por ver o desconhecido, o espetacular, o inusitado, que os filmes panorâmicos sobre o Brasil vão estar ligados, da mesma forma que, localmente, são também um lugar de ufanismo e afirmação nacional através da exibição das ‘belezas e riquezas naturais’, de um enfoque que busca o típico e o exótico, o misterioso – e que desagradava a aqueles que queriam, no mesmo momento, criar um cinema moderno para o Brasil e viam nessa atividade e nessas imagens um sério desvio de propostas, já que ao contrário dessas vistas naturais e povoadas de negros e mestiços, acreditavam na imagem de um país branco, urbanizado e moderno.

É preciso lembrar ainda a forma de produção dos filmes não ficcionais no Brasil. Ao contrário da tradição das casas produtoras européias como as francesas Lumière ou Pathé, que mandavam seus cinegrafistas para pontos distantes do globo para captar imagens tidas como exóticas para venda e exibição nos centros cosmopolitas, muitas das imagens não ficcionais produzidas no Brasil desde o início do século XX eram encomendas de comerciantes, fazendeiros, do Estado, de políticos ou publicidade. Assim, muitas das produções de atualidades, cinejornais e documentários eram financiados pelos interessados. Isso não é unicamente uma característica brasileira nem unicamente daquele momento, mas era certamente a forma mais praticada, forma essa que inclusive servirá para manter a profissão e a prática do cinema no Brasil (BERNARDET, 2009, p.37), e até mesmo como forma de custear ensaios de ficção. Para tanto basta observar a relação profícua que existiu entre a grande produção de filmes naturais e posados⁴ - em torno de 50 - em Recife, entre os anos de 1925 até 1930, quando surgiram mais de 12 pequenas produtoras de filme e, no mesmo período, inúmeras encomendas do governo de Sergio Loreto, que havia promovido melhorias

⁴ Posado era designação da época para o filme ficcional

urbanas e sanitárias na cidade e pretendia propagandear-las (ARAÚJO, 2007, p33). Isso, evidentemente, muda o caráter das imagens captadas e dá a elas, como se pode constatar por vários artigos desta coletânea, e por vários dos filmes da série *Resgate do Cinema Silencioso Brasileiro*, uma relação quase sempre muito respeitosa e cerimoniosa com o objeto filmado, em especial as autoridades e instituições constituídas, como se verá com as grandes propriedades aqui enfocadas. Características que já na época consagraram esses filmes como “cavação⁵”.

Quando ao Pitoresco, é uma estética que surge no final do século XVIII na Inglaterra, num momento de profundas transformações sociais decorrentes da Revolução Industrial. Prenunciando o Romantismo, o Pitoresco vai procurar renaturalizar a natureza: diante de uma realidade que se transformava violentamente com a industrialização, tratava-se de restituir às paisagens naturais retratadas os aspectos agradáveis, curiosos e característicos que remetiam a uma paisagem natural que fora acolhedora e generosa, evocando imperfeições, assimetrias em cenas repletas de detalhes. Valoriza-se a irregularidade da natureza e a interpretação poética de uma atmosfera particular. (ARGAN, 1996; GILPIN, 1982). Assim os habitantes desses cenários passam a ser vistos como “tipos curiosos”, o reverso da modernidade industrial e urbana em rápida mutação e massificação. “Tipos Curiosos” é também a denominação dada aos habitantes de colônias como os negros ou árabes da Argélia conforme podem ser vistos em cartões postais produzidos pelos franceses (ARAÚJO, 2000) sobre as suas colônias, e mesmo entre nós desde meados do século XIX (MAUAD, 1999, 204). Como tudo isso se manifestará num filme no Brasil em 1925?

AS VIAGENS DE CORNÉLIO PIRES

Brasil Pitoresco: Viagens de Cornélio Pires foi dirigido por Cornélio Pires e José Palácios, da Indústria Cinematográfica Filmes Paulistas. Conhecido por seu trabalho com a cultura caipira do interior de São Paulo, do qual se tornou um divulgador, Cornélio Pires (Tietê 1884 São Paulo-1958) fazia conferências em auditórios e salas de cinema, escrevia em jornais contando “causos” da cultura oral paulista desde o início os anos 1910 ou produzindo literatura pré-modernista de caráter regional.

⁵ Segundo o dicionário Houaiss “negócio ou vantagem obtido por proteção ou ilicitamente; arranjo” <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=cava%E7%E3o&stype=k>

Os anos 1910-1920 no Brasil são momentos de política liberal e construção regionalista da nacionalidade fortemente marcada pelo Romantismo do século XIX. Em São Paulo o regionalismo encontra formas de expressão na figura do caipira, em pintores acadêmicos como Almeida Júnior e Modesto Brocus, na literatura de Amadeu Amaral, Monteiro Lobato, Afonso Arinos e na música (SEVCENKO, 1997; NAVES, 2007; SALIBA, 2002; BOSI, 1966), como se pôde ver anos mais tarde nos filmes *Acabaram-se os otários* (Luiz de Barros, 1929) e *Coisas Nossas* (Wallace Downey, 1931), onde a música regional e o personagem do caipira são centrais. Cornélio apropria-se e reforça essa tradição, consolidando a música caipira como uma “tradição inventada” (HOBSBAWN, 1984, p.12). Ao destacar esses aspectos da biografia de Cornélio Pires, convém ressaltar o seu caráter conservador. Mesmo sem grande aprofundamento ideológico sobre essa filiação, o que vem ao caso assinalar com ela é que, em São Paulo, num momento de forte atração pela modernidade e o modernismo, pelo urbano, pela revolução técnico-científica (SEVCENKO, 1997), Cornélio Pires está voltado para a tradição e o regionalismo, para os costumes agrários, para o mundo rural, e é desse ponto de vista que observa o mundo e faz suas produções, como o filme que vamos analisar.

Cornélio construiu através dessas manifestações um modelo próprio de caipira, como se pode verificar pela glosa de Monteiro Lobato, outro autor que se debruçava sobre o mesmo universo, em 1918, mas com um olhar em tudo muito distinto daquele de Cornélio:

“Aquilo [o caboclismo⁶] foi fabricação histórica para bulir com o Cornélio Pires, que anda convencido de ter descoberto o caboclo. [...] O caboclo de Cornélio é uma bela estilização, sentimental, poética, ultra-romântica, fulgurante de piadas – e rendosa. O Cornélio vive, e passa bem, ganha dinheiro gordo, com as exhibições que faz do “seu caboclo”. Dá caboclo em conferências a 5 mil-réis a cadeira e o público mija de tanto rir. (...)Ora, o meu Urupês veio estragar o caboclo do Cornélio – estragar o caboclismo.”(APUD SALIBA, 2002,p 176)

O *Urupês* de Lobato (1918), um admirador da modernidade e da cultura norte-americana, mostra um mundo rural decadente, que deve se transformar. Cornélio, ao contrário, cultua esse mundo e esses personagens. O olhar afetuoso e acrítico que lhes lança será objeto de observação no seu cinema.

⁶ Monteiro Lobato se refere ao caboclismo de Cornélio Pires em carta a Godofredo Rangel onde se queixa da má repercussão do seu cabloco, personagem de Urupês, enquanto o de Pires agradava ao público.

Apostando no personagem que construía em torno de si, Pires vai se aventurar pelo cinema ampliando a forma de divulgação do seu trabalho, e o escopo das conferências que seriam ilustradas pela fita.

Os dados de que dispomos sobre a realização do filme são desconhecidos, mas permitem uma síntese. Se por um lado, na Cinemateca Brasileira onde o filme está depositado e na Filmografia a partir de *O Estado de São Paulo* de Jean Claude Bernardet (1979), a produção do filme é datada de 1925, tendo como operador José Palácios e direção de Pires para a América Filmes e depois a Indústria Cinematográfica Filmes Paulistas. Seu biógrafo, Macedo Dantas, dá como origem da empreitada uma temporada no Rio de Janeiro durante os festejos do Centenário da Independência em 1922. Nessa viagem Cornélio conhece um alemão que vende a ele uma câmera que vai usar na futura filmagem do documentário com o cinegrafista Flamínio de Campos Gatti em 1923. (DANTAS, 1976,112).

Não há qualquer menção a Flamínio de Campos Gatti nas Filmografias, nem na *Crônica do Cinema Paulistano* de Maria Rita Galvão (1975), que aborda produções e pessoas ligadas ao cinema em São Paulo durante esse período. Entretanto, se não há documentação sobre Flamínio, a descrição de Macedo Dantas sobre as filmagens – e ele não viu o filme – encaixa-se perfeitamente nas imagens que restaram⁷ depositadas na Cinemateca Brasileira: fragmento de 450 m e 24min49seg de duração em 35 mm preto e branco com os letreiros tingidos em verde e a imagem com viragem⁸ em sépia, depositada na Cinemateca em 1977 pelo Museu Histórico, Folclórico e Pedagógico Cornélio Pires, de Tietê. Duplicada na Cinemateca em abril de 2004, abrangendo o itinerário de São Paulo a Aracaju⁹.

⁷ Macedo Dantas baseou-se em Joffre Martins Veiga, outro conhecedor da obra de Pires.

⁸ “Filmes Tingidos ou virados são um filme preto-e-branco processado em um banho que agrega cor à prata ou à base. Trata-se de um processo antigo, muito utilizado nos filmes com base de nitrato. A cor adquirida distingue-se da cor de um filme colorido por ter apenas uma ou duas cores. É bastante comum haver, em um mesmo filme, ambos os processos, tanto o tingimento quanto a viragem. O resultado é uma imagem com duas cores” COELHO, Fernanda – Manual de Manuseio de Películas Cinematográficas. São Paulo. Cinemateca Brasileira. 2001, p.17

⁹ <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=002731&format=detailed.pft#1>. Acesso 19/01/2009

Souza, Carlos Roberto – Resgate do Cinema Silencioso Brasileiro. Catálogo. São Paulo: Cinemateca Brasileira/Sociedade Amigos da Cinemateca.2009, p. 19

Vamos examinar sucintamente os 24 minutos de imagens que restaram do filme¹⁰, onde se pode ver São Paulo, Santos, Vitória, Rio de Janeiro, Salvador, Feira de Santana, Santo Amaro da Purificação, Vitória da Conquista. Ilhéus e Aracaju.

O FILME

Sem os créditos iniciais, o filme se abre em São Paulo no *Monumento do Ipiranga*¹¹, marco das comemorações do Centenário da Independência em 1922. Em Santos, enfoca a Bolsa do Café – o termômetro da nação, e faz uma tomada panorâmica da cidade e da praia.

No navio começa a viagem rumo à Baía da Guanabara, com o Pão de Açúcar e o porto. Em plano médio, de costas para a câmera, Cornélio Pires aparece de binóculo e avista a costa de Vitória. A paisagem do mar é emoldurada como num cartão postal, enquadramento que vai se repetir ao longo do filme, pontuando lugares tidos como pitorescos e consagrados pela pintura ou fotografia.

Em fusão, as imagens de Ruy Barbosa e do mar anunciam *A Bahia que nada oculta*. No centro da cidade os bondes. Um deles cruza com uma carroça e introduz o Mercado Modelo onde a câmera recorta alguns personagens.

Em plano médio no chão, várias mercadorias em desordem. Vendedoras com cestos e meninos descalços rodeiam a cena compondo um quadro. Baianas com roupas brancas e panos coloridos cruzam o quadro; um vendedor com uma moringa é circundado em semicírculo por meninos pobres. Vendedora exhibe produtos, enquadrada por meninos tomados em diagonal. A aglomeração não impede que o diretor enquadre cada personagens e produto que lhe interessa focalizar, compondo tipos distintos e característico de vendedores e produtos a explorar. O recurso às diagonais confere maior amplitude às tomadas

No mar, barcos e pescadores. Um deles acena. Próximo aos barcos no Mercado, dois pescadores mostram grande arcada dentária do peixe que pescaram. Todas as cenas em plano médio mostram trabalhadores, seus produtos, de forma a dar um panorama das características locais. Em primeiro plano se vê o rosto de uma mulher negra que carrega algo na cabeça. Ela fica de frente para a câmera e vai virando de perfil, para melhor exhibir o que carrega num enquadramento semelhante àquele usado pelo Major Reis

¹⁰ O filme está disponível ao público através da coleção Resgate do Cinema Silencioso Brasileiro. Cinemateca. 2009

¹¹ Designaremos em itálico os letreiros do filme

quando mostrava, a partir de medições antropométricas, o tipo biológico dos índios em seus filmes¹². Essas várias imagens parecem existir para que Cornélio faça oralmente um comentário como ocorreu em exibições-conferência do filme no cine República em 1926 em São Paulo. Apropriando-se da antiga prática de conferências com lanterna mágica, Cornélio faz do filme um novo suporte para suas apresentações.

Nos elevadores, sem atropelo, um caso único de disciplina no Brasil: uma fila ordenada de homens. Entre eles uma única mulher negra. A imagem da ordem é intercalada com o vai e vem dos elevadores. É a partir deles que se vê a Baía de Todos os Santos devidamente enquadrada com uma bananeira, o signo do trópico.

Uma linda marina mostra uma senhora, seus dois filhos e a empregada negra. Apreciam a vista agitada pela brisa do mar compondo um cartão postal também recorrente da família branca e os seus serviçais, sobretudo pajens devidamente trajados e calçados. Esse quadro é entremeado com a imagem de Cornélio Pires que do alto de uma montanha, olha a vista e emoldura a paisagem.

Jangadas de pescadores em que se aventuram ao mar largo, perdendo a terra de vista mostra os jangadeiros em atividade. Tipos populares e humildes alternam imagens com bondes e a disciplina da cidade. Não há uma valoração, mas a expectativa de um acúmulo de informações. Em plano geral emoldurado, signo do que o filme considera pitoresco, um jangadeiro no mar,. Ele rema e cruza o quadro. Na praia em PG conversa com Cornélio.

Avalie-se o tamanho da jangada pelo jangadeiro... em seco. Cornélio de terno, colete e chapéu sobre a jangada, segura um remo. Senta-se no banquinho da jangada e rema no seco, explicando como deve se conduzir uma jangada. Tomado em diagonal, o que ressalta é a sua inadaptação. A seguir, de pé na jangada, usa um grande chapéu de palha como dos jangadeiros. É observado por dois jangadeiros. De volta ao seu traje habitual mostra como se lança uma tarrafa – a rede de pescaria -, com três homens que mostram o catimbó, um grande peixe, e o pitu. Novos tipos e produtos curiosos sobre os quais comentar.

¹² Conforme as práticas da Antropologia da época. Em *Ao Redor do Brasil* (1932) há uma cena em que Reis mede características um índio com uma régua, seguindo indicações de Roquette Pinto. Ver Tacca, Fernando -

No bairro da Calçada, topa com dois valentes. São galos de briga. Em plano médio Cornélio e o dono dos galos acompanham a contenda. Ao fundo, a janela da casa com objetos domésticos pendurados e uma moça morena compõem a imagem. Quase um quadro de Almeida Júnior, e não seria fortuito pensar nas pinturas do paulista de Itu em meados do XIX para associar a essa imagem. Nada mais característico e pitoresco sobre um modo de vida que aparece sempre como uma atividade antes curiosa e aprazível, distante de um mundo urbanizado de exploração econômica industrial e racionalizada a qual Cornélio, já estava tendo que se acostumar na cidade de São Paulo.

Chega pelo rio a Santo Amaro da Purificação. A câmera baixa no interior do barco focaliza Cornélio, o barqueiro e ao fundo a cidade. Quando levanta-se, vemos a cidade a partir do seu corpo que se desloca junto com a câmera, observando as atividades locais. A câmera se detém no barco, como vai se deter depois num veleiro e demais embarcações que Cornélio vai exhibir. Ao fundo as habitações e os tipos populares que ali vivem.

A paisagem existe para emoldurar a ação de Cornélio. Ao longo do filme, a presença de trabalhadores é constante e é com eles que Cornélio dialoga diretamente. O trabalho é apropriado pela câmera de forma pitoresca – como uma atividade local diferente daquela que se está habituado a ver nas cidades. Atividades primárias, ligadas à natureza como a pesca, a agricultura. É típico. Não é visto como trabalho nem ganha pão.

Mas se a caracterização do mundo pitoresco é detalhada, ela é também no mundo do patrocínio (que torna possível a empreitada) uma vez que o filme retrata com igual detalhe o mundo da riqueza, das propriedades, das cidades e do progresso: *Deixando a Capital visitamos o “Recôncavo” que geralmente, faz sua exportação em veleiros, existindo, na Capitania do Porto registrados 7878 embarcações à vela.*

Informando que segue pelo vapor da *Bahiana* para Cachoeira e São Felix, mostra o vapor e outro da mesma companhia. Em São Felix a ponte que liga as cidades é mostrada em panorâmica a partir do barco. Está sentado num veleiro tendo à frente o barqueiro e a cidadezinha ao fundo. Em PP vemos o barqueiro que sorri para a câmera mostrando seus dentes imperfeitos. Outro tipo curioso.

Em São Félix, Cornélio visita uma fábrica de charutos. Observa o transporte do fumo com dois trabalhadores de torso nu e no escritório converte-se em garoto propaganda. Ali, em PM aproximado ressaltando o claro/ escuro da imagem Cornélio de perfil examina e acende um charuto que fuma gostosamente para a câmera. O sol na lateral recorta a cena. No caís de São Félix em geral um grupo de trabalhadores humildes posam sorrindo sobre os pesados fardos de fumo que carregavam.

Na Zona do Gado. Em Feira de Sant'Anna, onde são vendidos semanalmente, de duas a três mil cabeças de gado cruzam com uma boiada que atravessa a imagem em diagonal e surge um vaqueiro *vestido de couro dos pés à cabeça* que Cornélio cumprimenta e exhibe. Mais um tipo característico a explorar conforme os modelos então em voga sobre o Homem do Norte. Chegam à feira onde uma panorâmica pega boiadeiros que laçam bois para a objetiva. *Quem manda ser burro.* Cornélio atravessa o quadro montado num burrinho, explica a ironia do letreiro já que ele é muito grande para o pequeno burro.

Viajam em direção à zona do açúcar. A paisagem do rio é emoldurada com casas e uma escola agrícola. Em Santo Amaro atravessam a plantação num bonde puxado a burros. Na praça da cidade em PG cruzam de perfil, mulheres negras vestidas com trajes brancos, panos coloridos e cargas sobre a cabeça. “Tipos curiosos”.

Visitam uma usina de açúcar enquadrada com a moldura ovalada. No canavial andam num trenzinho que cruza a propriedade. É ali que encontram *pela primeira vez de passagem, ciganos brasileiros, mineiros, de Fortaleza, que carregam atestados de bom comportamento fornecidos por fazendeiros e pela polícia.* O filme explora a presença do grupo a cavalo em diagonal e enquadra em primeiro plano uma mulher com seus dois filhos. Aponta algo que está entre o inusitado, quase proibido e ameaçador uma vez que Ciganos são alvo de estranheza, tanto mais pelo letreiro assevera que trazem atestados de bom comportamento de fazendeiros, as verdadeiras autoridades do local, e a polícia.

Um pássaro vulgar no norte, o sofré em primeiro plano, avisa sobre o curioso mundo animal: *A uberdade das terras que são plantadas há 200 anos sem adubo*, mostra um canavial e seu proprietário.

Em Ilhéus, o cultivo do cacau é mostrado pelo proprietário. Ali se alternam imagens da colheita com o terreiro onde os empregados pisam os grãos, observados por Cornélio Pires.

De volta a Salvador, a colheita de um laranjal, uma jaqueira cujo fruto succulentamente é aberto por três trabalhadores e coqueiros com um pequeno homem que sobe para colhe-los e mostra orgulhosamente para a câmera que explora o seu tamanho pequeno comparado ao tamanho grande da fruta. O apanhador ri um tanto forçadamente para a câmera. Na Lagoa do Abaeté, algumas lavadeiras. Uma coleção de tipos curiosos.

Da Bahia deslocam-se para Sergipe, mas o operador ficou doente. Aparecem tomadas rápidas de Aracaju e da pesca de mariscos. O filme termina com um menino que traz do fundo do mar uma lama com mariscos que deposita num barco.

ANÁLISE DAS IMAGENS

Na organização dos planos existe uma oscilação de tratamento entre as imagens da riqueza e as da “curiosidade” que põe a nu o caráter da empreitada: quando está em grandes propriedades e empresas, Cornélio assume o papel de propagandista dos produtos: a atenção com a atividade se concentra nos produtos e se desloca dos trabalhadores. Está sendo patrocinado. Quando, ao contrário, está em meio à gente simples, mostra os trabalhadores, mas é ele o centro das atenções, moldando o filme também como suporte de suas conferências.

O recorte dos trabalhadores braçais conforma os “tipos curiosos” que povoam o filme e dão a ele o seu tom pitoresco. São personagens que o imaginário midiático da época – através de publicações impressas ou propagandas - já fazia circular desde a pintura passando depois para a fotografia, através do cartão postal, e das *cartes de visite* como as produzida por fotógrafos como Christiano Jr. a partir de 1866, e Marc Ferrez (TURAZZI, 2000, p.46), a exemplo do que se praticava na França desde 1854, com

André Disdéri¹³. Nessas *cartes de visite* Christiano Jr. oferecia “variada coleção de costumes e tipos de pretos, cousa muito própria para quem se retira para a Europa”, em que os escravos apareciam em atividades cotidianas encenadas no estúdio do fotógrafo. Como observa Ana Mauad, “posavam em trajes bem cuidados, as mulheres com turbantes e os homens de terno, mas todos sempre descalços. A escravidão era delineada, nesse caso, pela estética do exótico”. (MAUAD, 1999, 205). Mas outros fotógrafos, caso de Leuzinger, registravam também o trabalho de ambulantes como vendedores de frutas, doces e fazendas (IDEM) a partir do mesmo modelo, onde roupas, adereços, marcas na pele ou os produtos de venda eram signos de outras culturas que se tornavam então atraentes – as culturas anteriores ao capitalismo e à exploração industrial, por isso consideradas exóticas ou pitorescas.

Ao longo do filme observaremos um interesse recorrente em modelar os personagens de acordo com essa estética consagrada e de ampla aceitação no Brasil desde os Viajantes europeus, que haviam formatado a natureza e os tipos humanos brasileiros segundo esse olhar exterior¹⁴. De Jean-Baptiste Debret (1768-1848) a Johann Moritz Rugendas (1802-1858) e apesar da Abolição, o recorte e a caracterização dos trabalhadores negros persistia, assim como os pés descalços vividos ainda na prática de homens livres. O imaginário sócio-cultural produzido pelo século XIX persistia como um produto de exploração comercial massiva – as imagens originárias das *cartes de visite* e do cartão postal – matrizes colonialistas européias e que aqui se realimentaram como uma caracterização pitoresca dos trabalhadores manuais, convertidos pela estética em “tipos curiosos”.

Ainda que busque o pitoresco, o filme divide sua atenção com a propaganda das propriedades. Evidenciando a riqueza nacional nos letreiros – *a uberdade das terras da Bahia que são cultivadas há 200 anos sem adubo!* (sic) – sobressai na imagem a riqueza do proprietário que aparece ao lado de Cornélio e está pagando para estar no filme. Cornélio segue aqui a forma consagrada, ainda que o seu carisma seja algo pelo qual se

¹³ As *cartes de visite* eram cartões fotográficos (9,5 X 4,5 centímetros) feitos em série pelo sistema de lentes múltiplas. Boris KOSSOY. *Origens e expansão da fotografia no Brasil - século XIX*. Rio de Janeiro: MEC/FUNART, 1980, p. 38.

¹⁴ Aqui nos referimos às observações sobre os viajantes conforme Flora SUSSEKIND e o seu “O Brasil não é longe daqui”. São Paulo: Cia das Letras, 1990

pode pagar (o biógrafo comenta suas relações com os governadores, ou como Cornélio seduziu aquele que se recusava a pagar escritores, como vamos ver).

Quando está entre pessoas humildes que exercem sua atividade, tende a destacar a atividade, e não o trabalhador. O mundo do trabalho braçal e artesanal é mundo de aspectos inusitados, em nada associados à subsistência, aspecto sobre o qual o filme é omissivo. As atividades existem como práticas excitantes: o jangadeiro e a jangada, o laçar os bois e os vaqueiros, o cortador de cocos que sobe nas palmeiras. No suceder das cenas, no entanto, apesar do caráter encenado das tomadas, não se oculta a pobreza dos trabalhadores. Ela existe como um dado da natureza, pitorescos, quem sabe atrasados...

As atividades braçais são, portanto, pitorescas, pertencem a um mundo anterior ao capitalismo. São também o lugar dos negros e mestiços, em oposição ao mundo da riqueza e da máquina de brancos e mestiços, como se vê quando adentra escritórios ou o bondinho no interior de uma grande propriedade na Bahia.

A moldura ovalada, de uso recorrente e que remonta à fotografia do século XIX e a formatos do cartão postal, pontua a narrativa, retirando o registro do seu curso normal. Ao emoldurar uma determinada paisagem, o filme pontua o pitoresco: são praias, fortes, vistas que evocam fotos e postais, que evocam pinturas, que evocam um olhar anterior e já elaborado sobre o tema, muitos deles matrizes internacionais da representação nacional, que remetem também à pintura e à fotografia então de fruição popular próxima do universo cultural de Cornélio Pires e do próprio público. (SCHAPOCHINIK, 1999, p.430). O pitoresco que se promete no título, é sinalizado ostensivamente na imagem. Ele pontua, dá ritmo à narrativa incessante onde vistas se sobrepõem umas às outras, região atrás de região sem um nexos específico além da sua própria exibição, como assinala Peterson sobre o gênero: fazendas, usinas, cultivos variados como o fumo, a laranja, o coco, a pesca, a jangada.

Viagens Pitorescas alterna o mundo do artesanato, objeto do filme, e o mundo do capital que financia a empreitada, oscilando entre o foco na riqueza de proprietários e de uma natureza exuberante racionalizada nas plantações extensivas de fumo, cacau, açúcar, no transporte mecanizado em modernos bondes e a simplicidade de trabalhadores braçais que são carregadores, jangadeiros, vendedores. Oscila entre a desordem e a agitação do Mercado, lugar dos mestiços e negros, dos produtos pelo chão

e a ordem da fila do elevador, dos bondes que interligam a cidade moderna, lugar de brancos e mestiços. Entre um universo povoado por negros e mestiços e outro pelos brancos e seus empregados e apadrinhados, sinalizando – apesar de Cornélio, de sua atenção por aqueles que enfoca e seu humor – as gigantescas dissociações entre esses mundos divorciados que se tocam apenas através das atividades produtivas, elididas pelo acúmulo de imagens que se sobrepõem umas às outras, esvaziados do seu caráter de trabalho.

BRASIL PITORESCO OU BRASIL CAVADO?

Pelo exame das imagens, constata-se, portanto que o filme tem por objetivo mostrar paisagens e tipos humanos curiosos, aspectos naturais consagrados pela iconografia e pela fotografia. Percebe-se no recorte por tipos, algo comum à pintura e fotografia como já observamos, mas também à literatura que o próprio Cornélio Pires então praticava. Segundo Alfredo Bosi, podemos filiar Pires na linhagem de um regionalismo “de fachada” onde as caracterizações existem antes de tudo pelo seu caráter exterior, à maneira dos tipos desenvolvidos pelo regionalismo literário do pré-modernismo (BOSI, 1966, p.32) No entanto, como já observamos, esses tipos que remetem à atividades primárias e artesanais convivem com as exposição da riqueza e progresso das cidades e da exploração racionalizada da natureza.

Assim, as paisagens graciosas do mar na Bahia convivem com a disciplina da fila para tomar o elevador para a Cidade Alta ou o trabalho eficiente dos bondes de Salvador, o sabor de um charuto ou a colheita do cacau em Ilhéus. Como se o Berço Esplêndido de que nos fala Paulo Emílio Salles Gomes devesse ficar a reboque do Ritual do Poder indispensável para que o filme exista¹⁵. Ou para ser mais clara: o pitoresco aqui só existe porque o filme é uma muito bem-sucedida cavação. Essa oscilação é muito clara no resultado final, onde se alternam indistintamente como protagonistas jangadeiros, pescadores, barqueiros, apanhadores de côco e proprietários rurais, a menção a políticos e suas realizações. Esse caráter é destacado pelo biógrafo Macedo Dantas:

¹⁵ Berço esplêndido e Rituais do Poder são categorias criadas por Paulo Emílio Salles Gomes para classificar os filmes naturais. CALIL, Carlos A - Paulo Emílio : um intelectual na linha de frente. São Paulo : Brasiliense, 1986

“Rumaram para o Nordeste, munidos de vários rolos de filmes virgens. Mas antes de tomarem o navio, em Santos, Gatti tomou vistas da cidade. No Rio, cobriu os pontos mais atraentes, enquanto o escritor peregrinava de livreria em livreria, fazendo propaganda dos seus trabalhos.

Na Bahia, foram hóspedes do governador Góes Calmon, político que Cornélio já conhecia. Fez então diversas conferências humorísticas, com o costumeiro êxito. Foi ao interior, esteve em Ilhéus, Feira de Santana, Vitória da Conquista e outras cidades, todas, aliás, filmadas por Gatti.

Continuaram a viajar. Visitaram Alagoas, onde o governador, irritado, gritou logo que não havia verbas para escritores, mas acabou conquistado pela graça e pela cordialidade de Cornélio. Tanto assim que compareceu ao embarque dos dois e chegou a pagar-lhes as passagens de Maceió para Recife. Na capital pernambucana, realizou inúmeros espetáculos, uns gratuitamente, outros em homenagem ao governador Sérgio Loreto, que custeou todas as despesas de hospedagem. Em Recife, Cornélio freqüentou os meios literários e jornalísticos. Tornou-se amigo íntimo de vários escritores. Entre eles Mário Melo.

Vieram após cidades vizinhas, entre as quais Olinda, todas focalizadas por Gatti. Mas este foi então forçado, por doença, a regressar a São Paulo. O humorista tentou continuar a fita. O resultado não o satisfez. Não achou um cinegrafista para acompanhá-lo ao Norte.” (DANTAS, 1976, 112)

A empreitada de Cornélio Pires que resultou no filme, começa nas festividades do Centenário da Independência em 1922 no Rio de Janeiro. (DANTAS, 1976). Ali assiste a filmes documentários sobre o território brasileiro (em especial de Silvino Santos), e certamente terá observado a relação que havia entre a realização desse gênero de filme e o patrocínio oficial – como destacou o biógrafo – mas também o privado, conforme se pode ver em muitas das imagens do documentário.

Acredito que a Cornélio Pires terá chamado a atenção não apenas o produto e o formato fílmico do documentário, que poderia explorar a partir de sua personagem ou como mais um meio para incrementar suas conferências - como fez no Cine República em São Paulo em 1926, por exemplo (BERNARDET, 1979, 1926-8)¹⁶. Mas também pelo prestígio social e político que a operação poderia lhe render: como viu aconteceu com Silvino Santos premiado na Exposição pelo seu filme *No país das Amazonas*, e

¹⁶ Segundo a Filmografia Brasileira ele foi exibido em São Paulo a 01.02.1926 no Avenida; a 02.02 no S. Pedro; a 03.02 no Triângulo; a 04.02 no Olímpia; a 05.02 no Paraíso; a 08.02 no São Paulo; a 09.02 no Central; a 10.02 no Espéria; a 12.02 no Marconi e Fênix. Exibido em Curitiba a 27.03.1927, no Mignon. Exibido em Salvador, no Guarani, segundo jornal A Tarde, 23.05.1927. <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=002731&format=detailed.pft#1>

também pela descrição do biógrafo onde ressalta justamente as relações de Cornélio com os governadores. Sem falar do pagamento ou subvenções das prefeituras das cidades visitadas, ou das fábricas ou fazendas retratadas, conforme o costume dos filmes documentários e de propaganda realizados no período, mas não só. A descrição ressalta orgulhosamente as relações de Cornélio com as altas autoridades de cada um dos lugares visitados, a ajuda que prestaram à realização do filme fornecendo hospedagem, passagens para o próximo destino, ou até mesmo permitindo apresentações teatrais que Cornélio realizou em homenagem às autoridades, que rendiam ingressos e, sobretudo, prestígio junto aos políticos. Ou seja, novas portas abertas.

Explicita-se, na descrição dos rapapés pelo biógrafo, o funcionamento da cavação, reproduzindo no cinema o mecanismo do favor entre as classes dominantes e os subalternos que se fazem agregados, como observa Sérgio Buarque de Hollanda quando explica a cordialidade brasileira (HOLLANDA, 2006,112). Forma de organização social que remonta à colônia, traveste-se aqui em troca de favores por compadrio, proteção e influência política – e, mais direta e modernamente, em serviços que se transformam por sua vez em nova troca de favores. Ou seja, o governador hospeda ou paga o produtor de imagens, oferece passagens e este faz imagens de seu governo, do seu grupo político, das cidades, e com isso abre suas portas para novas viagens, contatos, pagamentos, etc.

Desenvolve-se assim nas imagens cinematográficas, um Brasil do favor, Brasil da Cavação, pois, pela descrição do biógrafo, em cada um dos lugares aonde a equipe vai, há sempre um governador a recebê-lo, e lá onde este teria se recusado, terminou seduzido pela simpatia do folclorista cavador! Se pudéssemos dizer melhor, eles só vão aonde podem ser recebidos, pois, no decorrer do filme, outros locais enfocados são também usinas, fábrica de charutos, etc., onde as culturas e os produtos produzidos são largamente salientados, ainda que charutos, cocos ou burrinhos sejam passíveis de exotização e alvo de um olhar “pitoresco”. Assim, não resta dúvida do quanto de cavado há na composição do pitoresco Brasil de Cornélio Pires.

OS BRASIS DO CINEMA

Em 1925 temos notícias e propagandas documentadas sobre o filme, preparando seu lançamento, que significaria um acontecimento, mas também uma verdadeira viagem, sem custos.

É um ato patriótico: “Trata-se de tornar o Brasil conhecido e sem dispêndio algum para o Governo. Cornélio Pires.” (OESP 18/11/1925 apud BERNARDET, 1979, P. 1926-8). E educativo também: “É um filme que não se parece com relatórios cinematográficos de palácios e fazendas” (OESP 24/1/1926 apud BERNARDET, 1979, P. 1926-8). E sobretudo agradável, anunciando o que entende por ‘pitoresco’: “Este filme mostra apenas aspectos curiosos do norte e não o seu grande desenvolvimento material” (OESP 28/1/1926 apud BERNARDET, 1979, P. 1926-8). E o filme foi bem aceito por diversos exibidores e pelo público.

Críticas ferozes, no entanto, foram lançadas contra *Brasil Pitoresco* em *Cinearte*. Ocultando-se na seção *Do Operador*, de cartas à redação, encontramos Adhemar Gonzaga, o editor, já que o documento concentra de forma muito coerente o ideário da revista sobre esse tipo de filme:

“Caro Operador

Fui assistir O Brasil Pitoresco, filme que nos mostra alguma coisa apanhada durante a viagem que o senhor Cornélio Pires fez às longínquas plagas do norte de nossa terra; entrei no cinema esperançoso, contente mesmo, dizendo cá com meus botões, dizendo que ao certo ia ver alguma coisa bela deste meu Brasil, alguma coisa que me encantasse, que me deleitasse, alguma coisa que não fosse feita por espírito de cavação, alguma coisa que não se parecesse com as xaropadas – oficiais ou semi-oficiais – que nos mostram de vez em quando, sempre a mesma coisa: a caçada da onça, o *raid* de seu fulano de tal em Ford, de São Gabriel da Pindaioba ao raio que os parta (eles, filmes) – só dizendo assim, ou então, o que é pior - pretensos filmes patrióticos – onde o trabalho do operador não vai além de colecionador de cenas velhas, cavadas com esse ou aquele indivíduo...

Mas como ia dizendo, entrei esperançadíssimo e saí mais do que desiludido. (...)

Quando, senhor Operador, deixaremos dessa mania de mostrar índios, caboclos, negros, bichos e outras *avis rara* [o encadeamento aqui é espantoso. Bichos e Avis raras fazem parte da mesma categoria dos não brancos!!] dessa infeliz terra, aos olhos do espectador cinematográfico? Vamos que por um acaso um desses filmes vá parar no exterior? Além de não ter arte, não haver técnica nele, deixará o estrangeiro mais convencido do que ele pensa em que nos somos uma terra igual ou pior que o Congo ou coisa que o valha.

Ora vejam se até não tem graça deixarem de filmar as ruas asfaltadas, os jardins, as praças, as obras de arte, etc. para nos apresentarem aos olhos, aqui um bando de cangaceiros, ali um mestiço vendendo garapa num purungo, acolá um bando de negrotos se banhando num rio e cousas desse jaez. (CINEARTE 28/2/1926).

A irritação do crítico mostra com clareza dois projetos de Brasil, duas distintas idéias de representação – sem contar o preconceito racial claro e exposto sem pejo. São visões marcadas pela eugenia característica daquele período e os conflitos sobre a construção de imagens do Brasil nas telas. Com uma produção ainda tão frágil, tão trôpega, de filmes brasileiros, parecia insuportável confrontar-se à persistência dos ângulos pobres, primitivos e ao mesmo tempo curiosos, como o homem que apanha cocos e ri para a câmera, ou a mulher que sustenta um objeto sobre a sua cabeça em Salvador, numa postura que lembra muito claramente as *cartes de visite* produzidas pela fotografia do século XIX. Quanto mais se quer afastar o Brasil da herança negra e escravocrata, mais ela persiste na imagem dos trabalhadores descalços com suas roupas claras e simples, talvez do mesmo algodão de que eram feitas anos antes. O pitoresco e o exótico remetem necessariamente às práticas e às imagens consagradas durante a escravidão, ainda que exotizadas à maneira de outras populações africanas pelos europeus para consumo interno e externo. A persistência de trabalhadores quase sempre descalços pode se explicar por um hábito arraigado, lembra, no entanto que a condição de cativo era marcada pela proibição de andar calçado. Só os libertos podiam usar sapatos. Que isso persista na imagem de um país que se quer civilizado e moderno em 1925 é realmente insuportável. Assim, nada mais justo, para o autor da carta acima, do que criticar os cinegrafistas e não o estado de desenvolvimento da sociedade e do trabalho no Brasil.

Apesar das perorações do crítico, entretanto, e justamente para a sua revolta, o filme foi exibido em mais de 10 cinemas em São Paulo, em Curitiba e Salvador¹⁷, o que demonstra o interesse dos exibidores de diferentes regiões em mostrá-lo, o interesse por essas cenas e pela figura do escritor e folclorista interiorano. Apesar do horror que inspira a Adhemar Gonzaga, não será esse Brasil de Cornélio Pires, entretanto, também a demonstração da superioridade paulista urbana e industrial que enfoca pitorescamente o restante do Brasil agrário?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Emannel - Mostra do Redescobrimento: Negro de Corpo e Alma. São Paulo, Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

¹⁷ Segundo a Filmografia Brasileira da Cinemateca.

- ARAUJO, Luciana Corrêa de – O cinema em Pernambuco nos anos 1920 IN I Jornada Brasileira de Cinema Silencioso. Catálogo. São Paulo: Cinemateca Brasileira
- ARGAN, Giulio Carlo – A Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- FILMOGRAFIA Cinemateca Brasileira
<http://www.cinemateca.gov.br/htm/filmografia/filmografia.html> último acesso: 20/01/2010
- BERNARDET, Jean Claude – Cinema brasileiro: Proposta para uma História. São Paulo: 2009
- BERNARDET, Jean Claude – Filmografia do Cinema Brasileiro: 1900-1935 Jornal O Estado de São Paulo. São Paulo. Secretaria de Cultura/Comissão de Cinema, 1979
- BOSI, Alfredo – O pré-Modernismo. São Paulo: Cultrix, 1966
- COHEN, Margareth – “A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos” IN CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa – O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.
- COSANDEY, Roland e ALBERA, François (org) Cinema sans frontières 1896-1918. Images Without Borders. Lausanne: Payot, 1995
- COSTA, Flávia Cesarino – O primeiro Cinema, 2^a. ed.. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005
- DANTAS, Macedo - Cornélio Pires, criação e riso. São Paulo : Livraria Duas Cidades, 1976
- GILPIN, W. – Trois essais sur le beau pittoresque. Paris : Éditions du Moniteur, 1982
- GOMES, Paulo Emílio Salles – “Pequeno Cinema Antigo” IN Cinema – Trajetória no Subdesenvolvimento, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986
- GUNNING, Tom – “The cinema of Attractions: Early films, its Spectator and the Avant-Garde” IN ELSAESSER, Thomas (ed.), Early Cinema: Space-Frame-Narrative, London, BFI, 1990
- HOLLANDA, Sérgio Buarque – Raízes do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2006
- MANNONI, Laurent – A grande arte da luz e da Sombra. São Paulo, Senac/UNESP, 2003
- MAUAD, Ana M.- Imagem e auto-imagem do Segundo Império. IN ALENCASTRO, Luiz Felipe – História da Vida Privada vol. 2. São Paulo: Cia das Letras. 1999
- MUSSER, Charles – “Documentary” IN The Oxford History of World Cinema, Oxford; New York : Oxford University Press, 1996

- NAVES, Rodrigo – O Vento e o Moinho. São Paulo: Companhia das Letras, 2007
- PETERSON, Jennifer – World Pictures: Travelogue Films and the lure of the Exotic, 1890. Chicago. University of Chicago: Department of English, mimeo, 1998
- SAID, Edward – Orientalismo. São Paulo: Companhia das Letras. 2008
- SALIBA, Elias Thomé - Aventuras e desventuras de José Agudo, um cronista da Paulicéia na Belle Époque. São Paulo: Revista USP São Paulo, n. 63, p. 102-109, set./nov. 2004
- SALIBA, Elias Thomé – Raízes do Riso – A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo. Cia das Letras. 2002
- SEVCENKO, Nicolau Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20; São Paulo: Cia das Letras, 1997
- SHOHAT, Ella e STAM, Robert – Crítica da Imagem eurocêntrica. São Paulo: Cosac&Naif, 2006
- SÜSSEKIND, Flora - O Brasil não é longe daqui : o narrador, a viagem. São Paulo: Cia. das Letras, 1990
- TURAZZI, Maria Inez – Marc Ferrez. São Paulo: Cosac & Naif. 2000
- ZAN, José Roberto – “Do êxodo rural à indústria cultural”. Jornal da Unicamp – 7 a 13 junho 2003
- http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/julho2003/ju219pg06.html. Ultimo acesso 20/01/2010

Mini Currículo: Sheila Schvarzman é doutora em História Social pela UNICAMP. Fez pós-doutorado no Departamento de Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP. É professora do Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi e do Bacharelado em Audiovisual do Centro Universitário Senac. É autora de Humberto Mauro e as Imagens do Brasil. Edunesp, 2004. É membro do Grupo de Pesquisadores de Cinema Brasileiro da Cinemateca Brasileira.