

A presença da *Pathé-Baby* no Rio de Janeiro e a coleção Paschoal Nardone no acervo do AGCRJ

The presence of Pathé-Baby in Rio de Janeiro and the Paschoal Nardone collection in the AGCRJ archive

Lia Foster

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP)

liafoster@gmail.com

Roberto Souza Leão

Mestre em Estudos do Cinema e do Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e Coordenador do Setor Audiovisual do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ)

souzaleao23@gmail.com

RESUMO: No começo dos anos 1920, a empresa *Pathé-Frères* lançou no mercado francês a sua linha de equipamentos para o cinema no lar: o projetor e a câmera *Pathé-Baby*. Esta nova tecnologia de reprodução e captação de imagens em movimento, com características mais acessíveis de processamento e de comercialização, permitiu o surgimento de uma rede de cineastas amadores. No Brasil, a cidade do Rio de Janeiro se tornou polo de uma série de atividades que consolidaram tal cultura. Partindo da presença da empresa *Pathé-Baby* no Rio de Janeiro, das colunas amadoras publicadas na revista *Cinearte* e da coleção de filmes do cinegrafista Paschoal Nardone, integrante da coleção audiovisual do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, o presente artigo delineará um breve cenário do cineamadorismo no Rio de Janeiro nos anos 1920 e 1930.

Palavras-chave: Cinema amador, Rio de Janeiro, *Pathé-Baby*.

ABSTRACT: *In the early 1920s, the Pathé-Frères company released in the French market a line of equipment for home cinema: the Pathé-Baby projector and camera. This new technology for moving images recording and reproduction, more affordable and easier to commercialize, allowed the emergence of a network of amateur filmmakers. In Brazil, the city of Rio de Janeiro became the hub of a series of activities to consolidate such a culture. Starting with the presence of Pathé-Baby in Rio de Janeiro, plus the amateur columns published on Cinearte magazine and the collection of films by cinematographer Paschoal Nardone, -- which takes part in the audiovisual collection of the General Archive of the City of Rio de Janeiro, -- this article will outline a brief overview of the amateur cinema in Rio de Janeiro in the 1920s and 30s.*

Keywords: *Amateur Cinema, Rio de Janeiro, Pathé-Baby.*

No início dos anos 1920, a fotografia já fazia parte da cultura visual carioca. Publicadas em jornais e ocupando as paredes de famílias ricas e pobres, as fotografias estavam presentes na esfera pública e privada, registrando o presente para o uso imediato em jornais ou compondo álbuns de famílias feitos para sobreviverem ao tempo. Uma atividade que no início do século era realizada por amadores/artesãos¹, na década de 1920 a cidade já contava com uma boa estrutura técnica e comercial para o desenvolvimento da prática fotográfica. Um conjunto de lojas de artigos especializados, fornecedores de produtos químicos, venda de filme virgem, serviços de revelação, estúdios e os famosos lambe-lambes permitiram um amplo acesso da prática fotográfica para profissionais e amadores.

Na época, companhias estrangeiras como Ernemann, Kodak, Lutz, Goerz, Pathé e Gevaert já tinham suas representações comerciais instaladas no Centro da cidade, estabelecendo o Rio de Janeiro como um importante polo de comercialização da indústria fotográfica no Brasil (MAUAD, 1990). Em termos culturais, a massificação da imagem captada mecanicamente significou a entrada em um regime moderno de visualidade, mesmo que periférico, um olhar mediado pela técnica, o registro do fato, os instantâneos, a captação do real e a velocidade da comunicação visual. A apreensão da técnica fotográfica vinha acompanhada de uma sensação de atualização até os tempos modernos.

Na década de 1920, a presença das câmeras não era mais uma novidade, assim como o seu uso entre o público não profissional. Algo novo, porém, surgiu em 1922: a cinematografia para amadores. A cultura cineamadora, iniciada nessa década, instaurou uma nova cultura visual, em franco diálogo com a fotografia, mas com novas feições. Mais que um mero desenvolvimento da fotografia familiar, o cineamadorismo configurou-se como uma nova possibilidade para a feitura de filmes em um país cuja economia cinematográfica era ainda incipiente, e o Rio de Janeiro foi a sede de uma série de atividades que consolidaram essa cultura no Brasil. A cidade foi personagem de filmes produzidos por pessoas interessadas em registrar os eventos locais como “correspondentes amadores”, atentos ao fato e ao impacto causado pela projeção desses filmes-evento em sessões privadas. O surgimento de um circuito cineamador permitiu que ambições cinematográficas fossem postas em prática pelos interessados em apreender e praticar a linguagem que dominava o imaginário local, incentivado, principalmente, pelas revistas ilustradas: o filme narrativo norte-americano e o seu poderoso *star system* hollywoodiano. No âmbito doméstico, o dia a dia das famílias cariocas foi captado em filmes rodados por encomenda ou feitos por pais de família que podiam arcar com os altos custos dos equipamentos na época.

Uma pequena mudança de formato conferindo praticidade na manipulação das câmeras, a tecnologia introduzida no mercado pela Pathé reorganizou alguns padrões de consumo de filme. O cinema doméstico era um sistema que compreendia não somente a feitura de filmes, mas a projeção de títulos que compunham o catálogo Pathé, cópias reduzidas de filmes de sucesso, como as comédias de Harold Lloyd e Charlie Chaplin, cinejornais, animações. Os

catálogos eram vastos, levando a experiência do cinema para as salas de estar, criando assim um espaço alternativo de exibição.

Como veremos, a coleção de filmes Paschoal Nardone espelha as variadas formas de produção amadora no período e é um dos raros registros no formato *Pathé-Baby* (9.5mm) preservados até hoje. Um universo pouco explorado pela historiografia, buscaremos delinear aqui o surgimento da cultura cineamadora no Rio de Janeiro a partir de diversas fontes e perspectivas – a história tecnológica, as revistas ilustradas, atas comerciais e filmes amadores – variedade que também reflete a diversidade da produção e dos ideários envolvidos na prática amadora no período. Partindo da presença da empresa *Pathé-Baby* no Rio de Janeiro, das colunas amadoras publicadas na revista *Cinearte* e da coleção de filmes do cinegrafista Paschoal Nardone, integrante da coleção audiovisual do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, comporemos um breve cenário da cultura cineamadora no Rio de Janeiro nos anos 1920 e 1930.

O surgimento da cinematografia para amadores

Ontem, a fotografia. Hoje, a cinematografia. Sem conhecimentos especiais. Sem instalação especial. O cinema familiar encanta as crianças. Interessa aos pais. O presente ideal.

(Propaganda da câmera *Pathé-Baby* no *Correio da Manhã*, 27 de dezembro de 1927)

Assim como a busca por novos mercados catapultou o desenvolvimento tecnológico que possibilitou a simplificação dos processos fotográficos e a disseminação da fotografia, o mesmo aconteceu com o cinema. Durante os anos 1910, a cinematografia para amadores evoluiu em ritmo e formatos variados. Diversos aparelhos e formatos surgiram no período, mas nenhum deles alcançou amplo sucesso comercial, devido, principalmente, aos altos custos da produção do filme em suporte de acetato de celulose² e aos custos elevados da feitura de cópias.

A empresa *Pathé Frères* teve importância fundamental na sedimentação e na ampliação do nicho amador. No final da Primeira Guerra Mundial, a empresa francesa, que até então dominava o mercado de produção e locação de filmes em escala mundial³, perdeu sua hegemonia no ramo de distribuição e de produção, e parte em busca de novos campos de exploração comercial; o desenvolvimento do cinema doméstico passou a ser uma prioridade. A *Pathé* investe em uma série de desenvolvimentos tecnológicos que permitiriam o uso mais seguro do filme no ambiente doméstico, como a produção em larga escala da película no formato acetato de celulose (o *safety film*) e a utilização do filme reversível, que suprimia a necessidade da feitura de cópias a partir de um negativo original, barateando assim todo o processo (PINEL, 1994).

Foi somente no começo da década de 1920, portanto, que o cinema amador/doméstico se tornou uma realidade mais concreta para um público de massa. No Natal de 1922, na França, foi lançado o projetor *Pathé-Baby*, um equipamento de tamanho reduzido no formato 9.5mm, e em 1924, a câmera do mesmo formato chegou ao mercado. Em termos administrativos, a comercialização do sistema *Pathé-Baby*, que incluía a locação de filmes, comercialização de equipamentos, venda e processamento de película, passou a ser feita por empresas subsidiárias da matriz *Pathé Cinéma*, com representantes em diversos países, incluindo o Brasil. A *Société Franco-Brésilienne du Pathé Baby* foi criada no dia 5 de setembro de 1923, em Paris, e dois meses depois, o *Diário Oficial da União*, por meio do decreto nº 16.218 de 28 de novembro, anunciou a concessão de autorização para funcionamento da sociedade anônima no Brasil. No princípio, algumas demonstrações diárias e gratuitas do novo equipamento de projeção eram realizadas na Rua Uruguaiana, 9, um sobrado no Rio de Janeiro, e na Avenida 15 de Novembro, 473, em Petrópolis⁴. A seção de vendas instalada na Rua Rodrigo Silva, 36, na capital carioca, centralizou os serviços de demonstração, revelação de película e venda de equipamentos.

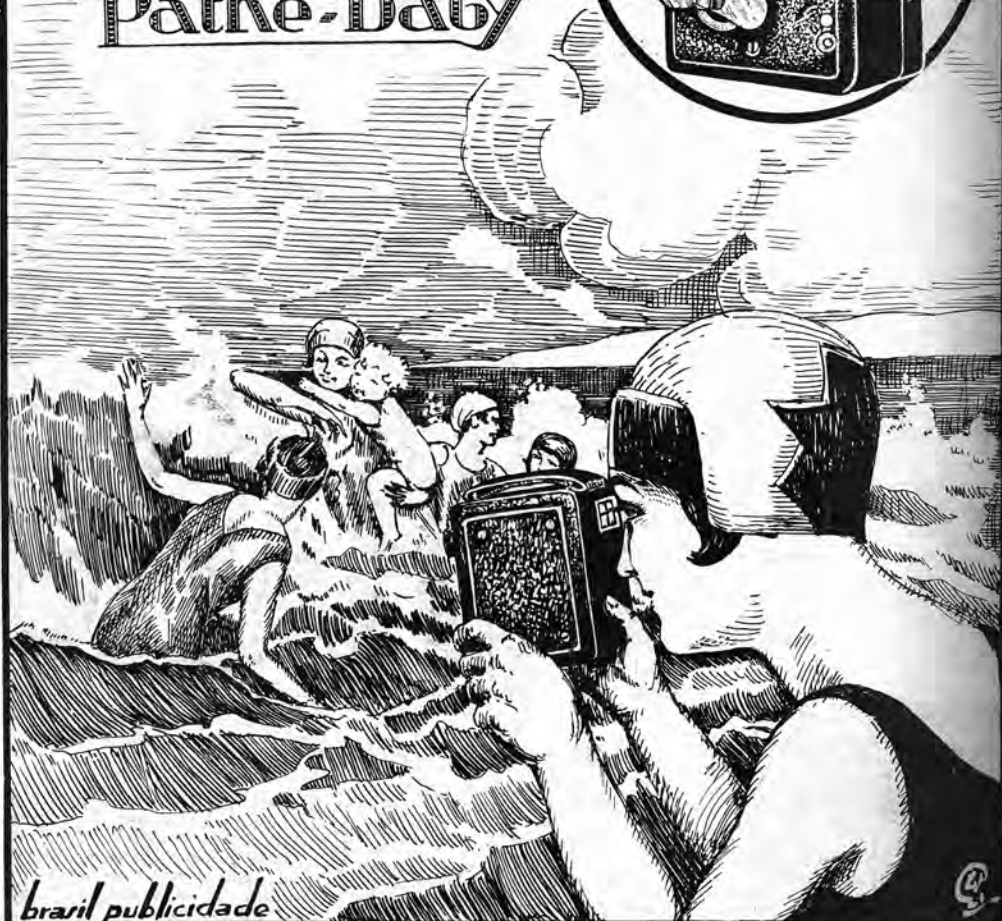
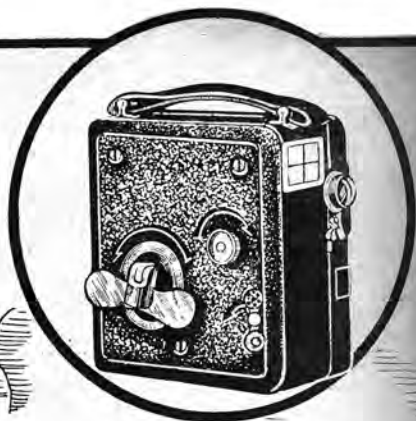
Pelas propagandas do sistema *Pathé-Baby*, publicadas em revistas ilustradas como *A Scena Muda* e *Cinearte*, fica evidente o ideal de produção incentivado pelos departamentos de marketing: o cinema amador como um prolongamento da fotografia de família, um registro da harmonia familiar, dos tempos de férias e do crescimento dos filhos. O ideário familiar, no entanto, era somente uma das facetas da produção amadora. Junto com a comercialização dos equipamentos, surge no mercado editorial uma série de catálogos, publicações especializadas e revistas de cineclubes internacionais, fontes de informação que circularam, mesmo que de forma reduzida, entre os amantes da cinematografia, cumprindo um papel educativo.

Atenta a esse novo público, a revista *Cinearte* publica, desde a sua primeira edição, colunas dedicadas ao amador interessado em cinematografia. Uma importante revista ilustrada do período, *Cinearte* foi publicada entre 1926 e 1942, e tinha distribuição nacional. Dedicada ao cinema norte-americano, suas páginas eram recheadas de fotos e fofocas sobre atores e atrizes de sucesso, materiais estes enviados pelos departamentos de marketing de grandes estúdios, como Fox e Paramount. Ao cinema brasileiro também eram dedicados textos de divulgação e análise da conjuntura do meio cinematográfico, muitos deles com fortes críticas à produção local, em grande parte constituída de filmes documentais de encomenda, os denominados filmes de cavação. Contra esses filmes de cavação, os redatores defendiam um cinema brasileiro feito nos moldes hollywoodianos. O domínio da técnica narrativa e da estrutura dos estúdios norte-americanos era o caminho desejado para o progresso do cinema nacional.

As primeiras colunas dedicadas ao cinema amador tinham perfil técnico e eram intituladas *Um pouco de técnica*. Suas páginas traziam receituário para revelação de filmes e informações sobre as câmeras disponíveis no mercado, e nelas os equipamentos Pathé tinham

Todos podem
filmar com a
Motocamera

Pathé-Baby



brasil publicidade

NA
PRAIA

Um complemento interessante que deve fazer parte de sua bagagem de praia é a MOTOCAMERA PATHÉ-BABY que vos permite filmar, sem mesmo conhecer photographia, os pittorescos aspectos que geralmente se apresentam nos banhos de mar, e que muitas recordações felizes ou rissonhas vos proporcionarão passando os films em sua casa no projector PATHÉ-BABY.

Vende-se em 10 prestações

RUA RODRIGO SILVA, 36 — RIO

CINEARTE

19 — XII — 1928

Cinearte, v.03, n.147,1928.

grande destaque. Os textos publicados eram basicamente artigos traduzidos de manuais estrangeiros, sendo que, aos poucos, a coluna assume uma voz e defende de forma mais clara o seu ideário em relação ao cinema amador. O grande responsável por essa mudança foi o redator Sérgio Barreto Filho, que assinou as colunas *O desenvolvimento do cinema de amadores em nosso país* e *Cinema de Amadores* entre 1928 e 1933.

Sérgio Barreto Filho defendia o mesmo ideário de *Cinearte*. Para o redator, a prática amadora compromissada devia ir além da simples filmagem de família: a apreensão bem-sucedida do código narrativo contribuiria fortemente para a melhoria da produção e para a consolidação de uma indústria nacional. Seus textos eram um incentivo para que os fãs e leitores assíduos da *Cinearte* se aventurassem na produção de ficções *à la* Hollywood, um ideal de produção que misturava a admiração pelo cinema norte-americano e o apreço pela técnica a um ideal nacionalista: “Amadores a princípio, profissionais daqui a pouco, industriais por fim. É uma indústria, e que indústria!” (FILHO, 1929).

Incentivados por esse ideal, amadores de todo o Brasil mandaram cartas, criaram associações e enviaram fotos de filmagens que eram recebidas com grande empolgação. No Rio, foram criados grupos em Bangu, em Pilares (Amadores Brasileiros Cinematográficos,

O Cinema no Lar **Pathé-Baby**



O cinema em sua própria casa, permitindo obter no círculo da família, sem nenhuma instalação especial, projecções de todas as dimensões.

O aparelho completo 425 mil réis
Film, cada..... 10 mil réis

DEMONSTRAÇÃO PERMANENTE
E GRATUITA

9, Rua Uruguayana, 1.º andar -- Rio de Janeiro
473, Avenida 15 de Novembro -- Petropolis

NOTA — Nos pedidos, que nos dirigirem por carta, queiram mencionar: Serviço E. S. T.

A Scena Muda, v.03, n.152, 1924.

18/12/1929), no Méier (Sociedade Cinematográfica de Amadores, 07/11/1931), na Tijuca (Berrylyus Film) e em Niterói. Dentre os equipamentos mais utilizados estava a câmera *Pathé-Baby*.

Polo centralizador de informações, Sérgio Barreto também atuou como cronista das atividades que aconteciam na cidade e de tudo que envolvia o cineamadorismo. Por ocasião da visita do Graf Zepellin ao Rio de Janeiro, em maio de 1930, o redator narra a agitação para capturar a chegada do dirigível alemão. A venda de filme virgem para fotografia e câmeras de cinema havia superado todas as expectativas. Com os filmes em mãos, restava aos amadores se posicionarem bem para a chegada do dirigível à cidade.

A falta de notícias seguras sobre a descida do dirigível no Rio de Janeiro vem dificultar aos que desejavam apanhar vista do pouso da grande nave aérea lá no Campo dos Affonsos. As vistas, porém, das evoluções que se realizaram sobre a cidade, essas todos os amadores obtiveram. Não deixaram de ocorrer, porém, certas dificuldades (...) O Graf Zepellin entrou por sobre a barra a dentro, exatamente às seis horas e quarenta e cinco minutos. As nossas noites são agora frias. E embora o nosso sol nasça cedo, a hora em que a aeronave alemã surgiu pela primeira vez sobre a terra carioca, ainda aquela neblina da noite de sábado não se tinha dissipado. Conheceu-se a dificuldade com que lutaram os amadores para poderem gravar no seu filme a visita do dirigível alemão. (...) A princípio desanimados, visto que muitos estavam até roncando, os amadores do filme de reportagem esperaram por momentos mais favoráveis. Estes, afinal, chegaram. (FILHO, 1930, v.5, n.224, p.21)

A estrutura comercial disponível na cidade para atendimento do público amador também era alvo de críticas e elogios. A Casa Lutz foi criticada pelo seu péssimo serviço de atendimento. A *Société Franco-Brésilienne du Pathé Baby*, por outro lado, recebeu elogios e atenção especial. A proximidade entre o redator e os funcionários da casa pode ser facilmente percebida no anúncio da saída do gerente F. Nicout: “foi uma perda para os amadores, porque Nicout era muito estimado e se distinguia principalmente pela bondade com que tratava todos. Ao antigo gerente, a *Cinearte* deseja muitas prosperidades no seu novo negócio”. Substituído por outro francês, R. Gadin, diversas atividades são desenvolvidas em conjunto com os funcionários da casa, uma estratégia de marketing evidente para a difusão dos equipamentos franceses.

São nas notícias dedicadas à *Pathé* que encontramos informações sobre Paschoal Nardone, laboratorista e funcionário da casa. Na coluna do dia 29 de Janeiro de 1930, Sérgio Barreto Filho elogia o trabalho laboratorial executado por Nardone. As notas sobre o casamento de Ruy Galvão e Glória Santos, atores e produtores do filme “Meu primeiro amor!”, dizem que a Casa Pathé presenteou o casal com um filme de casamento. Paschoal Nardone foi o *cameraman* convocado para a ocasião:

É-me impossível deixar de apontar aqui o cavalheirismo do Sr. R.Gadin, presidente da Casa Pathé. Quando a Pathé soube que no dia 26 o diretor de um filme brasileiro ia

casar-se com a própria estrela do filme, encarregou o chefe dos laboratórios Pathé de filmar toda a cerimônia. Esse chefe dos laboratórios já foi apresentado aos amadores pela nossa seção e por mim mesmo. É o Paschoal. Embora no dia 26 o nosso amigo tivesse já um compromisso, antes das 4 horas lá se achava presente o Paschoal com outra motocâmera ao lado, vários chassis, e uma objetiva Zeiss de primeira ordem. (...) Ao sair, reconduzindo o Paschoal as laboratórios, lembrei-me de agradecer a Monsieur Gadin a gentileza da Casa Pathé. Depois de revelado, cortado, colado e enrolado numa bobina de 100 metros, o filme será oferecido ao Ruy Galvão. Ruy terá o seu casamento para mostrar a filhos e netos (FILHO, 1930, v.5, n.220, p.9)

Filho dos imigrantes italianos Natale e Concetta Nardone, Paschoal Nardone nasceu no Rio de Janeiro em 7 de agosto de 1896. Trabalhou em uma joalheria antes de assumir o cargo técnico na firma *Pathé*. No início dos anos 1980, a coleção de filmes de Nardone foi recolhida pelo pesquisador Fernando Campos e depositada no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Um trabalho de catalogação inicial dos 123 rolos em 9.5mm foi realizado, em 2013, pela equipe do arquivo, um primeiro olhar para este acervo que permitiu a identificação de filmes ficcionais, filmes de família e registros de eventos públicos.

Segundo Fernando Campos, que na época era funcionário do setor iconográfico da referida instituição, a transferência dos filmes foi quase acidental. Um dos familiares de Paschoal Nardone comentou que havia um conjunto de filmes antigos guardado num sobrado na Rua do Matoso, no bairro da Tijuca. Esses filmes seriam de um parente que tinha como *hobby* fazer registros domésticos. O interesse do pesquisador pela história do cinema brasileiro das primeiras décadas do século XX despertou sua atenção para esse material raro. Certo de que, fatalmente, esses filmes seriam descartados pela família, Fernando Campos intermediou a transferência para os depósitos do AGCRJ. Esse recolhimento não foi registrado pela instituição, o que aumenta ainda mais as lacunas na reconstrução do histórico desse material. As únicas fontes de consulta encontradas na documentação do AGCRJ indicam a transferência desses rolos para a Embrafilme.

Em 1982, o AGCRJ não dispunha de um depósito climatizado que pudesse proporcionar condições adequadas de temperatura e umidade para os rolos de filmes. Assim, o acervo de películas cinematográficas foi transferido para a antiga Embrafilme, que posteriormente se tornaria o Centro Técnico Audiovisual (CTAv), e lá permaneceu por 30 anos em guarda temporária. Somente após a reestruturação do sistema de climatização e a modernização dos depósitos, em 2007, o AGCRJ pôde reaver esse material e iniciar um projeto sistemático de tratamento. A partir de 2013, com a criação do setor de preservação audiovisual, iniciou-se o trabalho de catalogação dos 123 rolos em 9.5mm que compõem a coleção.

De modo geral, filmes em bitolas menores, como 9.5mm, 8mm e Super-8, tendem a ser relegados a segundo plano em acervos audiovisuais, principalmente pela dificuldade de reprodução dessas bitolas. No caso específico dos filmes domésticos, a falta de informações acerca dos depositantes e das pessoas retratadas torna a catalogação desses materiais uma

tarifa bastante complexa. Outro complicador era o fato de não haver, no momento da transferência do material, um catálogo ou uma listagem de títulos que descrevessem a coleção, apenas um quantitativo de latas e rolos.

A necessidade de delinear contornos mais definidos para a coleção motivou a primeira incursão a esse universo até então desconhecido. Mesmo diante da fragilidade de alguns materiais, optou-se pela abertura dos rolos que estavam ressecados, mas sem desprendimento de emulsão. Os rolos foram incorporados, catalogados, e receberam um novo acondicionamento⁵. Esse trabalho foi feito com o uso de uma mesa enroladeira manual, permitindo a anotação dos letreiros e a atribuição de títulos. No caso dos filmes de família amadores, que muitas vezes não têm letreiros, os títulos foram atribuídos de acordo com o conteúdo das imagens. O trabalho acima descrito permitiu uma radiografia inicial da coleção e a identificação de imagens e de títulos raros, revelando a coleção como um importante documento sobre a história dos registros domésticos no início do século XX e da própria história da cidade do Rio de Janeiro.

Um primeiro olhar para esse acervo identificou categorias comuns aos filmes produzidos e projetados em ambientes domésticos, como filmes ficcionais e documentais, filmes de família e registros de eventos públicos⁶. Diante da variedade da produção e da ausência de informações complementares, não é possível dizer se todas essas imagens foram feitas pelo próprio Paschoal Nardone ou se esses rolos pertenciam ao espólio da *Pathé-Baby*, posteriormente recolhido e guardado pelo ex-funcionário. Mesmo sem termos clareza quanto à autoria das imagens, a análise de alguns rolos permitiu identificar lugares e delimitar um eixo temporal que balizou essa análise inicial. Considerando as datas dos eventos públicos registrados, que incluem obras de reurbanização da cidade do Rio de Janeiro e a chegada do novo cardeal da cidade, podemos inferir que as imagens foram captadas em um período que se estende da metade da década de 1920 até o ano de 1930.

Os filmes ficcionais e documentais identificados incluem três títulos: *Amor Sertanejo*, *Copacabana* e *Punhal Malaio*. Os dois primeiros foram preservados na íntegra, e do terceiro, somente pequenos trechos. O principal traço distintivo desta categoria é a presença de edição final e acabamento com cartelas, letreiros e intertítulos indicando atores e diálogos. Tais informações permitiram a compreensão do encadeamento narrativo de *Amor Sertanejo*, cujos personagens são descritos nos créditos iniciais. O filme conta a história da paixão não correspondida de José por Maria, que é apaixonada por Paulo. Em um ataque de raiva, José mata o rival, acaba preso e sem o amor de Maria.

O rolo de *Punhal Malaio* não possui muitas informações devido à perda de emulsão do rolo. Poucos fotogramas podem ser identificados, entre eles a cartela de título e a indicação de que se trata da segunda parte do filme. *Copacabana* apresenta nos créditos a inscrição de autoria de Paulo MacDowell. Pelas características do rolo, parece tratar-se de um registro documental da calçada do Copacabana Palace, com um pequeno fluxo de automóveis.

Com letreiros em português, esses títulos poderiam ser versões brasileiras de filmes que faziam parte da filmoteca *Pathé-Baby*. No entanto, não foram encontrados quaisquer registros de filmes nacionais ou estrangeiros com esses títulos. Como são filmes que trazem lugares e temas nacionais, outra hipótese é que poderiam ser filmes produzidos por amadores brasileiros finalizados com intertítulos nos laboratórios de Nardone.

O segundo conjunto de rolos é composto de registros de eventos familiares nos mais diversos formatos, entremeados com trechos de filmes do catálogo Pathé. Em um rolo, cenas de uma família em uma casa de campo são acompanhadas de outras imagens de uma das comédias de Harold Lloyd e Bebe Daniels⁷. Intertítulos descrevem como uma mulher jovem, interpretada pela atriz Bebe Daniels, foi arremessada para as margens do Mar Vermelho. Em outra cartela, narra-se a chegada ao país de um arqueólogo de nome Harold e seu secretário. Essas duas ações são seguidas do último intertítulo legível do rolo, onde identificamos uma fala do secretário ao arqueólogo: “Vamos, patrão! Já chegamos! Pode descer”.

Outros rolos não apresentam cartelas de títulos que possibilitem uma identificação plena dos conteúdos captados. Esses rolos tiveram seus títulos atribuídos a partir da identificação das ações observadas nos fotogramas, mas não foi possível um avanço dessa identificação, dadas as já mencionadas lacunas no processo de incorporação do acervo. Assim como o restante da coleção, não se pode aferir que essas imagens sejam da família de Paschoal Nardone. Contudo, foi possível observar a recorrência de registros descontraídos do cotidiano e de afazeres banais que, em certa medida, são representações do uso recreativo das câmeras *Pathé-Baby*. *Crianças brincando em um quintal*, *Um homem fumando na varanda* ou *Uma senhora ao lado de uma mulher e criança*, *Homens, mulheres e crianças posando para câmera* são títulos que não dão detalhes quanto à origem dos materiais, mas condensam o impulso de preservar em imagens eventos cotidianos.

Mesmo com essas lacunas, em alguns filmes é possível identificar eventos mais marcantes, como casamentos – possivelmente a já citada cerimônia de casamento entre os atores Ruy Galvão e Glória Santos, relatado na coluna de Sérgio Barreto Filho, em *Cinearte* –, paradas militares e outras cerimônias religiosas. Existe uma recorrência de algumas imagens nos rolos, mas não é possível estabelecer uma unidade ou conexão entre os eventos registrados. Em pelo menos um caso, essa unidade espaço-temporal pode ser notada em diferentes rolos. Em um rolo, uma senhora aparece ao lado de uma mulher e uma criança, o que a princípio parece mostrar três gerações de uma mesma família. Em outro rolo, podemos identificar a mesma senhora, agora sem a criança em seu colo. No terceiro conjunto, destaca-se uma série de registros de eventos públicos, onde podemos identificar o carnaval e diversos lugares da cidade do Rio de Janeiro. Em um pequeno filme, crianças, mulheres e homens fantasiados brincam pelas ruas da cidade do Rio entre blocos e corsos. A irreverência das fantasias revela-se em placa segurada por um dos foliões, rodeado por jovens e crianças fantasiadas de nobres e plebeus, onde se lê “Morte ao Rei”.

Títulos como *As obras de remodelação do Largo da Carioca*, *A Chegada de Dom Sebastião Leme*, *A procissão de Nossa Senhora da Salete*, *Ressaca acontecida no Rio de Janeiro em Julho de 1925* e *Festa da milagrosa Senhora da Penha* merecem atenção por revelarem lugares específicos da cidade, oferecendo pistas de que Paschoal Nardone registrou eventos em vários bairros do Rio de Janeiro, não se restringindo à já conhecida paisagem da Zona Sul da cidade. Quase todos os títulos tinham letreiros no início dos rolos, indicando um material editado e finalizado. Outros, como *Câmara dos Vereadores*, *Arredores da Avenida Central* ou *Casa Magalhães em Inhaúma*, traziam anotações nas pontas dos rolos, únicas fontes para identificação do material.

As filmagens de procissões e eventos católicos não se limitavam ao perímetro central do Rio de Janeiro. *A procissão de Nossa Senhora da Salete*, realizada em 1929, mostra imagens da região do Catumbi, onde está localizada a referida igreja. Da mesma forma, *A festa da Milagrosa Senhora da Penha* mostra uma paisagem ainda mais desconhecida da cidade do Rio de Janeiro, principalmente na época em questão: os registros dos subúrbios da cidade.

Alguns aspectos devem ser observados nesta terceira categoria de filmes. O primeiro é a existência de pelo menos três eventos bastante conhecidos na história do Rio de Janeiro. Um deles é a famosa ressaca de 1925 – cujas filmagens realizadas por Paulo Botelho são dadas como perdidas pela Cinemateca Brasileira. O que se conhece dessas imagens são basicamente fotos do momento da ressaca. Nesses registros, é possível observar os estragos da ressaca feitos na Praia do Flamengo, no trecho em frente ao Hotel Glória, e numa casa nos arredores.

Já *A chegada de Sua Excelência Dom Sebastião Leme ao Rio de Janeiro* mostra a carreata que apresentou o novo arcebispo, sucessor do cardeal Arcoverde, à população do Rio de Janeiro. São momentos importantes da história da cidade e do Brasil que coincidem com o período pré-Revolução de 1930. É possível identificar no rolo que o cortejo segue pela Avenida Central, paralela à rua onde se localizava a sede da empresa Pathé. Essa proximidade talvez tenha facilitado alguns dos registros importantes da coleção, como, por exemplo, *As obras municipais de remodelação do Largo da Carioca*, onde é possível ver raras imagens em movimento do desmanche do morro do Castelo e a abertura da Avenida Beira-Mar. Iniciado em 1921 pelo prefeito Carlos Sampaio, seu processo se estendeu até o fim da década. As cartelas indicam o uso de “possantes escavadeiras” fazendo o carregamento do aterro e as igualmente “possantes bombas hidráulicas”, demonstrando o rápido andamento das obras municipais para a abertura da Avenida Beira-Mar. Essas cartelas presentes nos registros feitos por Paschoal Nardone poderiam perfeitamente ser entendidas como uma celebração do progresso, o triunfo do projeto civilizador. No entanto, um cidadão fantasiado carregando uma placa com os dizeres “Antonico⁸, espanta-me daqui esse bode que está me incomodando” mostra a trupe dos descontentes com os transtornos causados pelas obras.

De certa forma, esses dois registros e a própria localização da firma Pathé em uma das ruas adjacentes à Avenida Central simbolizam os novos rumos do projeto de reurbanização

iniciado na cidade anos antes. Gradativamente, a cidade, outrora caracterizada pelas estreitas vielas, aderiu a um modelo civilizador inspirado por um projeto urbanístico europeu. Nada mais adequado que essas grandes transformações fossem também registradas pelas câmeras cinematográficas.

A tecnologia utilizada por Paschoal Nardone não exigia do usuário um conhecimento técnico apurado e dispensava o uso de uma aparelhagem complexa. A introdução dessa cinematografia para amadores reconfigurou a cultura visual, disseminando a prática de captação de imagens em movimento para uma escala cada vez maior de pessoas. De certa forma, o surgimento das câmeras *Pathé-Baby* integra uma espécie de genealogia dos registros domésticos, que compreendem o uso de diferentes tecnologias ao longo dos anos, como as câmeras Super-8 na década de 1970, as *camcorders* e as fitas magnéticas nos anos 1980, e os registros contemporâneos feitos via *smartphones*, na atual cultura digital. Hoje, as transformações urbanas ocorridas na cidade do Rio de Janeiro estão ao alcance de milhares de documentaristas em potencial. Recuperar e disponibilizar as imagens de Paschoal Nardone para o público, em certa medida fecha este ciclo, tornando o acesso a essas imagens objeto de pesquisa, estudo e conhecimento.

É difícil imaginar que essas imagens possam ter sobrevivido, dado o histórico trágico da preservação audiovisual no país. A grande maioria dos filmes desse período se perdeu. Pensar que os filmes amadores dessas primeiras décadas possam ter sido preservados é quase um milagre. Nesse sentido, a descoberta de uma coleção de filmes em 9.5 mm de Paschoal Nardone, no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, torna-se motivo de celebração.

Notas

¹ Entre 1840 e 1900, “a profissão de fotógrafo era bastante valorizada pelo caráter artesanal e artístico que eles imprimiam ao seu trabalho e, principalmente, porque a maior parte do material utilizado na confecção dos clichês era feito pelos próprios fotógrafos. Aos poucos, no entanto, o processo fotográfico industrializou-se, e o fotógrafo deixou de confeccionar o seu material de trabalho, uma vez que poderia ser adquirido nas recém-inauguradas casas comerciais de material fotográfico, reservando-se, somente, bater a chapa e revelá-la” (MAUAD: 1990).

² O filme padrão, utilizado pelo cinema comercial, era o 35mm com suporte de nitrato de celulose, material extremamente inflamável e que entrava em autocombustão quando exposto a altas temperaturas. As cabines de projeção dos cinemas comerciais contavam com estruturas para prevenção de incêndio, um sistema inviável para o uso do filme em ambientes domésticos. Era necessário, portanto, desenvolver filmes e equipamentos seguros para o lar. O desenvolvimento do filme em acetato de celulose, o chamado *safety film*, foi o que permitiu

a criação de um sistema para filmagem e projeção doméstica.

³ No Brasil, a empresa Marc Ferrez e Filhos foi representante nacional da *Pathé Frères* no ramo de distribuição de filmes e venda de equipamentos profissionais.

⁴ In: *Correio da Manhã*, 5 de fevereiro de 1924.

⁵ Geralmente, em um arquivo de filmes, as etapas de revisão e catalogação acontecem em momentos distintos. No entanto, dada a já mencionada ausência de equipamentos de reprodução, optou-se por catalogar os filmes no momento da revisão, a fim de se extrair o máximo de informações no primeiro contato com os filmes.

⁶ Uma diferença importante entre essas categorias é o fato de o material estar finalizado ou não. Alguns materiais que constituem a coleção são fragmentos ou materiais brutos que não passaram pelo processo de montagem. Outros são filmes no sentido estrito do termo, com montagem e cartelas. Filmes de família, por exemplo, na maioria dos casos não passaram por um processo de

finalização. São registros, muitas vezes incoerentes em sua estrutura, capturando tempos diferentes, com irregularidades na qualidade da filmagem e sem letreiros.

⁷ A Pathé foi a distribuidora de uma série de filmes do comediante Harold Lloyd, dirigidos por Hal Roach e coestrelados por Bebe Daniels.

⁸ Suspeita-se que a faixa seja uma alusão ao prefeito do Distrito Federal, Antônio da Silva Prado Júnior, que ficou no cargo entre 1926-1930.

Referências Bibliográficas

- CRETON, Laurent. *L'économie et les marchés de l'amateur*. In: *Communications*, vol. 68, pp.143-167. 1999.
- ELSAESSER, Thomas. *The New film history as a media Archeology*. In: *Cinemas: revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 14, nº 2-3, pp. 75-117. Printemps, 2004.
- FILHO, Sérgio Barreto. *Cinema de Amadores*. In: *Cinearte*. Rio de Janeiro: Sociedade Anônima O Malho, v.4, n.186, 1929, p.7. Semanal. Disponível em: www.bjksdigital.museusegall.org.br.
- _____. *Cinema de Amadores*. In: *Cinearte*. Rio de Janeiro: Sociedade Anônima O Malho, v.5, n.220, 1930, p.9. Semanal. Disponível em: www.bjksdigital.museusegall.org.br.
- _____. *Cinema de Amadores*. In: *Cinearte*. Rio de Janeiro: Sociedade Anônima O Malho, v.5, n.224, 1930, p.21. Semanal. Disponível em: www.bjksdigital.museusegall.org.br.
- FOSTER, Lila Silva. *Filmes domésticos: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira*. 2010. 133f. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de São Carlos-UFSCar, São Carlos, 2010.
- KERMABON, Jacques (org.). *Pathé: premier empire du cinéma*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1994.
- MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX*. 1990. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense-UFF, Niterói, 1990.
- MORAES, Julio Lucchesi. *Notas para uma história econômica do cinema brasileiro: o caso da firma Marc Ferrez & Filhos (1907 – 1917)*. In: *Revista da Cinemateca Brasileira*, n.2, jul.2013. pp.24-39.
- PINEL, Vincent. *Le salon, la chambre d'enfant et la salle de village: les formats Pathé*. In: KERMABON, Jacques (org.). *Pathé: premier empire du cinéma*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1994, pp.196-205.
- SINGER, Ben. Early home cinema and the Edison Home Projecting Kinetoscope. In: *Film History*, v.2, n.1, pp.37-69, 1988.
- ZIELINSKI, Sigfried. *Arqueologia da mídia: em busca do tempo perdido das técnicas do ver e do ouvir*. São Paulo: Annablume, 2006.
- _____. *Audiovisions: cinema and television as entr'actes in history*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 1999.

Recebido em 10/07/2015

Aprovado em 20/07/2015

