



**Notas sobre *Public spectacles of violence*,  
de Rielle Navitski**  
*Notes about Public spectacles of violence,  
by Rielle Navitski*



Carolina Azevedo Di Giacomo<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Carolina Azevedo Di Giacomo é mestranda em História, Teoria e Crítica no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo), sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Morettin, com o projeto “Caminhos cruzados: o cinema, a rua e o automóvel no Rio de Janeiro (1907-1911)”, financiado pela Fapesp. Em 2014, apresentou trabalho no Stummfilm Festival de Karlsruhe (Alemanha) sobre cross-dressing no primeiro cinema. De 2014 a 2016, desenvolveu pesquisa de Iniciação Científica intitulada “O espectador como passageiro: os simuladores de viagem do primeiro cinema e a sua presença no Brasil”. E-mail: ninagiacomo@gmail.com



**Resumo:** esta resenha trata do livro *Public spectacles of violence: sensational cinema and journalism in early twentieth-century Mexico and Brazil*, de Rielle Navitski, que discute diferentes formas de espetacularização da violência no cinema silencioso dos dois países.

**Palavras-chave:** cinema silencioso; cinema latino-americano; violência.

**Abstract:** this review is about the book *Public spectacles of violence: sensational cinema and journalism in early twentieth-century Mexico and Brazil*, by Rielle Navitski, which discusses different ways of violence spectacularization in both countries' silent cinema.

**Keywords:** silent cinema; Latin American cinema; violence.

Em *Public spectacles of violence: sensational cinema and journalism in early twentieth-century Mexico and Brazil* (2017), Rielle Navitski, professora da Universidade da Geórgia (UGA), apresenta o fruto de uma tese de doutorado bastante original. Unindo cinema e cultura visual, ela discute uma série de fontes em que ganham protagonismo corpos em perigo por conta de crimes violentos e catástrofes urbanas. Em suas análises, a autora vê a união, muitas vezes contraditória, entre o sensacionalismo popular e um discurso moralista.

São dois os principais modos de representação da violência explorados por ela ao longo do livro. Nos capítulos um e três, a autora discute o que chama de atualidades violentas (“*violent actualities*”), que seriam uma forma de reencenar acontecimentos reais – normalmente já conhecidos do público – por meio de estratégias como filmagem nas locações onde tais acontecimentos haviam sucedido, ou a aparição de participantes como atores, por exemplo. Segundo ela, esse modo, bastante comum no primeiro cinema, prevaleceu do início do século XX até o final da década de 1920. O outro modo – que ela aborda nos capítulos dois, quatro e cinco, e chama de ficções sensacionais (“*sensational fictions*”) – abarca os filmes exclusivamente ficcionais que espetacularizam os perigos da cidade grande.

O livro é dividido em duas partes. A primeira parte, focada no cinema silencioso mexicano, é composta por dois capítulos. No primeiro capítulo, a autora analisa diferentes representações da violência urbana, desde o Porfiriato (1876-1911) até os filmes *El automóvil gris* (1919), de Enrique Rosas; *La banda del automóvil* (1919), de Ernesto Vollrath; *Fanny o el robo de los veinte millones* (1922), de Manuel Sánchez Valtierra. Ela mostra como o corpo em perigo (tanto em cena, como atrás das câmeras) funcionou como garantia de um realismo cinematográfico, seja nas imagens da Revolução captadas por operadores nos campos de batalha, seja pela audácia dos atores nas cenas de sensação dos filmes seriados. Transformando a violência urbana em entretenimento popular, estas obras se apropriaram de convenções do cinema importado para abordar a criminalidade como sinal de modernização. O segundo capítulo trata sobre os melodramas de aventura realizados fora da Cidade do México nos anos vinte, como *El Zarco* (1920) e *El caporal* (1921), de Miguel Contreras Torres; *El tren fantasma* (1926) e *El puño de hierro* (1927), de Gabriel García Moreno. Navitski analisa a articulação entre gêneros norte-americanos e paisagens, ou figuras nacionais – como o caubói mexicano (“*charro*”), em diálogo com a crítica cinematográfica da época.

A segunda parte, composta por três capítulos, é dedicada ao cinema brasileiro de 1906 à década de 1920. O capítulo três – primeiro desta seção – retorna

às atualidades violentas discutidas no capítulo um, ao dedicar-se a obras como *Os estranguladores* (1908), de Antônio Leal; *O caso dos caixotes* (1912); *Um crime sensacional* (1913), de Alberto e Paulino Botelho. Estes filmes perdidos, e outros discutidos por Navitski, mostram como a reconstrução de crimes reais forjaram uma certa narrativa cinematográfica que buscava apresentar casos já conhecidos pelos espectadores de modo melodramático. Mais uma vez, a autora mostra como a criminalidade funcionava como um sinal de modernização.

O capítulo seguinte, dedicado a séries ficcionais cariocas baseadas em matrizes europeias e norte-americanas de sucesso, mostra como ligações entre o cinema e outras formas melodramáticas criaram especificidades locais para o conceito francês de *truc*, que abrangia não só efeitos especiais tipicamente cinematográficos, mas também as reviravoltas oriundas do folhetim. Ao discutir obras como *Os mistérios do Rio de Janeiro* (1917) – de Coelho Neto e Alfredo Musso – e *A quadrilha do esqueleto* (1917) – de Eduardo Arouca e Carlos Comelli – a autora demonstra como a violência essencialmente moderna é explorada e, ao mesmo tempo, criticada. E se o capítulo anterior trata do Rio de Janeiro, o seguinte e último dá continuidade a esta investigação com a análise de aventuras melodramáticas em Minas Gerais e Recife, como *Tesouro perdido* (1927), de Humberto Mauro; *Jurando vingar* (1925), de Ary Severo. Aparecem, outra vez, as complexas relações entre um nacionalismo cultural e a influência hollywoodiana.

As duas partes do livro têm relativa autonomia e poderiam ser lidas de forma independente. No entanto, quando vistas em conjunto, oferecem ao leitor uma série de paralelos e contrastes entre as experiências dos dois países. Ricamente ilustrada com imagens de filmes e páginas de periódicos, a obra é uma leitura instigante e prazerosa.

Entre os autores mobilizados por Navitski, estão: Guy Debord, Giuliana Bruno, Andrea Cuarterolo, Miriam Hansen, Vanessa Schwartz, Ben Singer e Ana M. López. No debate sobre as relações entre o sensacionalismo popular e a modernidade – núcleo do livro – a autora parte da afirmação de López sobre como as relações entre primeiro cinema e modernidade na América Latina são diferentes do que se observa nos países centrais (NAVITSKI, 2017, p. 15-16). Para Navitski, a cultura visual do início do século XX, no México e no Brasil, exige uma reavaliação da chamada tese da modernidade (“*modernity thesis*”).

Tal “tese” implica entender o cinema como emblema da modernidade e é baseada em três pressupostos, segundo Ben Singer, em *Melodrama and modernity*. O primeiro é que o cinema seria semelhante à modernidade, ou seja, que as experiências

cinematográfica e metropolitana compartilhariam aspectos-chave como a fragmentação espaçotemporal, uma mobilidade nunca antes experimentada e atrações visuais não contemplativas. O segundo diz que o cinema seria parte da modernidade, na forma de mais um fenômeno entre outros tão diversos como a ferrovia, a iluminação à luz elétrica, os parques de diversão, a multidão etc. O terceiro e último pressuposto diz que o cinema seria uma consequência da modernidade, ou seja, que a intensidade da experiência moderna teria moldado a percepção humana de tal maneira que uma nova forma perceptiva teria, dessa forma, forjado o cinema tal como surge no final do século dezenove (SINGER, 2001, p. 101-104). Estas ideias aparecem de modo mais ou menos forte em quase todos os autores utilizados por Navitski.

No entanto, a autora defende que a experiência latino-americana sempre questiona a “tese”, principalmente a noção de cinema como consequência da modernidade. Isso acontece porque, segundo ela, onde a “modernização foi percebida como atrasada, estagnada ou incompleta” (NAVITSKI, 2017, p. 16), não seria possível encontrar esta semelhança tão direta entre procedimentos formais cinematográficos (além de modos de espectadorialidade) e a experiência do sujeito da metrópole moderna, assim como acontece em cidades como Nova York, Londres ou Paris. Desta forma, a autora desafia uma já longa tradição de críticos que – desde Walter Benjamin, Georg Simmel e Sigfried Kracauer – vêm buscando explicar o surgimento do cinema e a popularização do sensacionalismo por meio da convergência entre essas formas de entretenimento e a modernidade.

Com abordagem transnacional e intermediária, o livro aborda duas cinematografias latino-americanas das mais importantes por meio da discussão sobre uma cultura visual formada por jornalismo ilustrado, teatro popular, literatura e, claro, cinema, (tanto documental como ficcional). Uma pesquisa tão complexa quanto acessível, que, certamente, influenciará novas empreitadas no campo do cinema silencioso em nossa região.

## Referências

NAVITSKI, R. *Public spectacles of violence: sensational cinema and journalism in early twentieth-century Mexico and Brazil*. Durham: Duke University Press, 2017.

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

submetido em: 28 fev. 2019 | aprovado em: 10 abr. 2019