

As imperfeições do crime da mala:

No dia 5 de setembro de 1908 os jornais começaram a publicar colunas e mais colunas sobre um “crime espantoso”: um homem “em pedaços” tinha sido descoberto a bordo de um dos navios da Compagnie des Messageries Maritimes, o “Cordillère”, antes da entrada no porto do Rio de Janeiro. O assassino, Michel Traad, tinha tentado jogar uma mala pela amurada do convés, sendo impedido pelo segundo-mestre de bordo, João Joaquim. Conduzido à polícia do porto, a mala foi aberta, descobrindo-se o corpo, no qual faltava a cabeça do comerciante Elias Farhat (1). Com a prisão de Traad começava o episódio criminal que ficou conhecido popularmente como o “crime da mala”. O assassino, de início, negou qualquer participação no homicídio. O delegado João Batista de Souza, em São Paulo, prendeu imediatamente os comerciantes Jorge Bassila e Jorge Abuchara, na Rua 25 de Março, já conhecida como um tradicional ponto de comércio de tecidos e armarinhos dominado pelos imigrantes sírio-libaneses. Os antecedentes dos acusados – uma questão judicial contra Farhat e a viagem dos dois a Santos – pesaram fortemente sobre a decisão do delegado. Logo depois descobriu-se que havia uma questão judicial, sim, mas que a viagem era falsa. Pressionado, Traad confessou.

As transgressões sociais de qualquer ordem, desde uma simples briga de rua até o crime de morte, faziam parte da socieda-

de urbana ou rural, sendo servidas pelos jornais diariamente aos seus leitores (2). Colonos que matavam patrões ou companheiros de trabalho, grupos de bandidos agindo nos Campos Novos do Paranápanema, corpos encontrados em estradas vicinais, prostitutas mortas por clientes, sedução seguida de estupro ou estupro puro e simples, eram noticiados com riquezas de detalhes, muitas vezes fantasiosos, tornando um fato real objeto de uma literatura barata mas nem por isso laboriosamente construída. No caso do “crime da mala” havia vários ingredientes a serem explorados, mesmo que fossem posteriormente desmentidos. Havia perfídia e premeditação, elementos que se chocavam com uma violência social em geral aberta e levada ao término no calor dos confrontos. Havia um subalterno matando um superior – Traad trabalhava para Farhat como guarda-livros –, fato que, numa cidade com profundas diferenças sociais devido ao crescimento urbano desordenado, ocasionava sempre um rompimento nos tradicionais laços de compadrio e integração entre as classes. Esse fator cultural, ainda que o crime ocorresse entre imigrantes de primeira geração, não pode ser desprezado. Havia uma suspeita de ligação amorosa entre o criminoso e a mulher do morto. Carolina

1 *O Estado de S. Paulo*, 5/9/1908, p. 2.

2 Para uma visão mais ampla da questão criminal em São Paulo ver: Boris Fausto, *Crime e Cotidiano*, principalmente pp. 92 e segs.

3 A degola era praticada numa extensa área que ia do Paraná aos pampas argentinos. Na batalha de Jatalí, em agosto de 1865, mais de 1.400 prisioneiros paraguaios foram degolados pelas tropas argentinas. Na Revolução Federalista de 1893 também ocorreram casos entre nacionais. Agradeço a Sinésio Siqueira pela informação.

JOSÉ INACIO DE MELO
SOUZA é pesquisador da
Cinemateca Brasileira.

JOSÉ INACIO DE MELO SOUZA

“cine-gêneros” e reencenações no cinema dos primórdios

Farhat, de origem italiana, era vítima de suspeitas infundadas por parte do marido, atraindo a compaixão e o desejo de vingança do assassino. Havia, por fim, a insinuação de maculação da integridade física do corpo da vítima, fazendo o caso mais complexo. O esquiteamento e a falta da cabeça, por exemplo, completavam o quadro de horror, transportando-o para um imaginário de relações sociais bárbaras nas quais essas práticas eram realizadas. O eco das campanhas guerreiras do passado, como a Guerra do Paraguai (3), ou de acontecimentos recentes no interior do Brasil, como a Guerra de Canudos (4), abatia-se subitamente sobre um centro urbano pretensamente civilizado como São Paulo,

chocando a elite e os estratos médios por sua violência. Seguindo o trajeto popular do caso, o imaginário sobre o crime inédito na história da cidade foi alimentado por outros meios: pelo menos um livro foi editado e uma peça teatral homônima encenada, depois de devidamente “examinada” pelos professores do Conservatório Dramático e Musical (5).

O cinema não poderia ficar de fora de assunto tão momentoso. A produção local medíocre e apoiada somente na exibição de atualidades (*Rua Direita*, *Crianças no Parque Antártica*, *Embarque de Café em Santos* e outras do mesmo naipe) seria sacudida justamente neste ano de 1908 com a diversificação dos gêneros. A realização local de “filmes cantantes” (trechos de peças em geral operísticas, largamente conhecidas dos ouvintes, nas quais os intér-

4 Robert Levine notou que na Guerra de Canudos os adeptos do Conselheiro tinham a prática de estaquear os soldados inimigos na barriga com o objetivo de proporcionar uma morte lenta e mais dolorosa, enquanto as tropas legalistas, principalmente as gaúchas, adotavam a degola, temida pelos jagunços. Os quatro últimos sobreviventes de Canudos foram degolados. Ver Robert M. Levine, *O Sertão Prometido: Massacre de Canudos*, p. 286, nota.

5 Becerre Editor publicou *O Crime da Mala ou um Criminoso Inocente*. No Teatro Colombo estreou *O Crime da Mala*, em sete atos, de autoria de Gustavo Spadari.

pretas cantavam atrás da tela) foi uma delas. Sua origem estava no sucesso das primeiras películas estrangeiras sonoras sincronizadas (imagem e som), fossem da Pathé francesa, fossem da Vitagraph americana, importadas através da Europa. Um outro gênero cujo ensaio exitoso não pode ser esquecido abriu-se com a primeira tentativa de comédia no Rio de Janeiro (*Nhô Anastácio Chegou de Viagem*). Por fim, apareceram as reencenações de acontecimentos atuais. Esse tipo de filme tinha feito sucesso no cinema norte-americano do começo do século com as lutas de boxe, ou na França, com os grandes dramas sociais, como o caso Dreyfus (*Julgamento de Dreyfus [L'affaire Dreyfus]* exibido em São Paulo no Teatro Politeama em 1902), ou pela reencenação de acidentes naturais como *Erupção do Monte Pelée (Eruption Volcanique à la Martinique)*, apresentado no Teatro Sant'Ana em 1905, ambas de Méliès).

A definição de um gênero cinematográfico sempre é problemática. Paulo Emilio Salles Gomes classificou esse tipo de película como “filme de crime”, cujo passo inicial tinha sido dado pela Photo-Cinematographia Brasileira, do Rio de Janeiro, ao apresentar em agosto de 1908, com enorme sucesso, *Os Estranguladores* (6). Monica Dell'Asta no seu ensaio “Os Primeiros Modelos Temáticos do Cinema” refere-se à ausência de um assunto próprio à nova arte (7).

“Sem uma tradição própria, diz a autora, e tendo que enfrentar o problema imediato de produzir vertiginosamente, sem tempo para planificações ou formação de pessoas com capacitações específicas, o cinema se vê obrigado a tomar seus modelos temáticos de outras tradições culturais, contemporâneas ou preexistentes. O cinema copia, reproduz, adapta, imita, cita, traduz... Neste sentido, o cinema das origens se caracteriza, empregando uma expressão de Miriam Hansen, por uma autêntica ‘voracidade intertextual’ que o converte num formidável meio de experiências culturais procedentes dos âmbitos os mais diversos”.

Embora se possa criticar a divisão que a ensaísta opera entre filmes de ficção e não-ficção, os últimos contendo os documentários, atualidades, cinejornais e filmes de trucagens, opondo-se aos filmes cômicos, paixões de Cristo, *féeries*, melodramas e as adaptações dos clássicos literários, também se pode pôr em dúvida a colocação das reencenações como uma subdivisão das películas de atualidades. Os temas patrióticos oferecidos pelas guerras coloniais da virada do século (a invasão de Cuba pelos Estados Unidos ou a Guerra dos Boers na África do Sul) são corretamente identificados como uma imposição às massas urbanas de assuntos sensacionalistas aliados a um voyeurismo sádico, cobertos pela capa de um nacionalismo exacerbado. O nacionalismo sádico e voyeurista, na definição de Monica Dell'Asta, foi apresentado em atualidades e reencenações, como a de Georges Méliès, cujo exemplo paradigmático foi a reconstrução com maquetes e um tanque d'água da explosão, no porto de Havana, do couraçado norte-americano *Maine (Quais de La Havene et Explosion du Cuirassé Le Maine, 1898)*. Exibidas ao público como tomadas ao vivo da guerra, mesmo que realizadas com recursos escassos e precários, elas escapam da classificação de documentários, logo não-ficcionais, no entender da ensaísta, para se converterem em verdadeiras ficções guerreiras, ou filmes de guerra, como diríamos hoje, mediados por um espectador com conhecimentos moldados por outros meios de comunicação de massa como a imprensa, por exemplo. No caso, ver era uma extensão do lido ou do comentado por outros leitores.

Partindo de um ponto de vista original para a discussão do problema dos gêneros cinematográficos aparecidos entre 1895 e 1910, Tom Gunning explorou a existência de quatro “cine-gêneros” no período (8). Esses não seriam mais baseados nas classificações tradicionais como as estudadas por Monica Dell'Asta, sem deixar de excluí-los (9), sendo teorizados, entretanto, a partir das articulações entre as tomadas de cada filme em termos de narrativa, espaço e tem-

6 Sobre a questão e em particular os relativos ao “crime da mala”, ver Jean-Claude Bernardet, *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*, pp. 81-91.

7 Ver Jenaro Talens e Santos Zunzunegui (orgs.), *Historia General del Cine*, I: 242 e seguintes.

8 Tom Gunning, “Non-continuity, Continuity, Discontinuity: a Theory of Genres in Early Films”, in Thomas Elsaesser (ed.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, pp. 86-94.

9 Ver, por exemplo, o ensaio de David Levy, “The ‘Fake’ Train Robbery: les Reportages Simulés, les Reconstitutions et le Film Narratif Américain”, in *Les cahiers de la Cinémathèque* (29), pp.42-55, inverno 1979.

po. Desse modo, o primeiro gênero seria constituído por narrativas feitas com uma única tomada. Os filmes pioneiros de Edison e Lumière, formados de uma única cena (o desfilar de uma tropa, crianças tomando banho numa fonte, etc.), se enquadrariam dentro dessa categoria, sendo dominantes pelo menos até 1903. O segundo seria o forjado por pelo menos duas tomadas, incluindo-se a ruptura do corte entre as cenas com a instauração da descontinuidade (*non-continuity*). Filmes de Ferdinand Zecca, na França, e G.A. Smith, na Inglaterra, por volta de 1900-01 começaram a introduzir uma segunda tomada cuja transição entre elas processava-se através do efeito de dissolução ou do embaralhamento das cenas. A passagem do sonho para a realidade, a preparação de um segundo plano cômico, antecipado por uma primeira situação, filmes de truques e de efeitos mágicos, foram seguidamente copiados entre os produtores europeus e americanos. O terceiro gênero apontado por Gunning retoma a questão da continuidade pela multiplicidade das tomadas. Os filmes de perseguição, em que a ruptura entre as tomadas era suplantada pela supremacia da continuidade narrativa, com os personagens passando de um plano a outro, formam um conjunto exemplar. Filmes como *Viagem Fantástica à Lua*, de Méliès, exibido no Teatro Sant'Ana, em 1903, também se utilizam de tomadas múltiplas encadeadas pela seqüência anedótica (saída do foguete, chegada à Lua, encontro com os selenitas, retorno à Terra). O último gênero identificado reintroduz o problema da descontinuidade dentro da multiplicidade de tomadas. Com a criação da montagem em paralelo há um novo padrão narrativo. Os filmes de David W. Griffith para a Biograph com os salvamentos de último minuto (*last-minute rescue*) são paradigmáticos. A "narrativa da descontinuidade" começou a aparecer em filmes de 1906-07, mas somente em 1908-09 é que se tornariam frequentes.

O crime ocorrido em São Paulo e os filmes que dele foram feitos têm um grande valor exemplificativo para essa discussão. Tratava-se de uma reencenação de um fato

ocorrido, como uma característica geral, dentro de uma continuidade narrativa com múltiplas tomadas, como no caso citado de *Viagem Fantástica à Lua*.

Mostrando como o assunto tinha atraído a atenção dos produtores das duas cidades envolvidas, Rio e São Paulo, quatro películas foram produzidas, duas em cada uma delas. O título *O Crime da Mala* ficou com os paulistas, enquanto os cariocas filmaram duas *A Mala Sinistra*. O primeiro deles exibido em São Paulo era uma produção da Empresa Cinematográfica Paulista, não se sabe se homônima da ECP que tinha empreendido uma série de exibições de filmes da Pathé, na Rôtisserie Sportsman, no ano anterior. O filme curto era apenas uma atualidade: o julgamento do *habeas-corpus* impetrado pela viúva, Carolina Farhat, no Tribunal de Justiça (10). Pode-se inferir que se tratava de uma única tomada, ao estilo dos filmes dos cinegrafistas de Lumière. O segundo foi realizado por Francisco Serrador e dele falaremos mais à frente. No Rio, a primeira *Mala Sinistra* foi apresentada no Cinematógrafo Rio Branco, de William Auler, entre os dias 7 e 9 de outubro (11). É difícil crer-se na metragem atribuída atualmente à fita (450 metros, 21 minutos). Estruturado em cinco quadros, isto é, cinco tomadas fixas fechadas em si mesmo, compunha-se de: 1) Compra da mala; 2) O crime; 3) A bordo; 4) Na polícia e 5) O remorso. O número de quadros, a programação com outras cinco fitas e o pequeno número de dias em que permaneceu em cartaz indicam uma produção modesta e de pouca atração. Foi exibida em São Paulo no Teatro Sant'Ana, nos mesmos dias da apresentação carioca, 8 e 9 de outubro, pela empresa de Paschoal Segreto. A segunda *Mala Sinistra* era mais ambiciosa.

No dia seguinte ao término das exibições no Rio Branco, os jornais publicaram avisos da Photo-Cinematographia Brasileira, empresa que tinha como sócios o produtor Giuseppe Labanca e o cinegrafista Antonio Leal, anunciando para breve a apresentação no Cinema-Palace, de propriedade de ambos, de uma "composição única [...] esta grandiosa tragédia de furor e ci-

10 Jean-Claude Bernardet, *Filmografia do Cinema Brasileiro, 1900-1935*. Exibido no The Edison Cinema da Rua Mauá nos dias 19, 20 e 21/9/1908.

11 *Correio da Manhã*, 7/10/1908, p. 8. O *Guia de Filmes Produzidos no Brasil entre 1897 e 1910* data o lançamento deste filme para 2 de outubro na sala Pathé.

nismo, composta de vinte e tantos quadros, sendo alguns coloridos e outros naturais tomados em S. Paulo, Santos, a bordo e no Rio. Toda interpretada por artistas nacionais, cujo trabalho impecável e justo prova exuberantemente o quanto temos adiantado na arte cinematográfica” (12). Esse segundo filme, com 640 metros e aproximados 36 minutos de duração, fazia questão de se distinguir da produção anterior dos irmãos Julio e Marc Ferrez, tanto pelo número de quadros, como pela parte colorida, provavelmente o remorso do criminoso em espetacular apoteose em cores. Antonio Leal deslocou-se para os principais locais dos acontecimentos, São Paulo, Santos, além do Rio, colhendo o Palace o sucesso merecido. Exibido numa segunda parte da programação, com destaque, ficou oito dias em cartaz, voltando a 27 de outubro para outros oito dias, embora sem a proeminência da estréia (era a primeira de outras quatro fitas). Segundo Vicente de Paula Araújo, citando o jornal *Gazeta de Notícias*, a “Rua do Ouvidor, nas proximidades do largo de São Francisco, esteve ontem quase intransitável. Eram pessoas que queriam entrar no Cinema Palace. Exibia-se ali, pela primeira vez, *A mala sinistra*, fita cinematográfica surpreendente, em que se revive, minuto por minuto, o célebre crime” (13).

Dito isso, podemos apresentar o filme produzido por Francisco Serrador, *O Crime da Mala*. Esta deve ter sido a primeira produção do exibidor e distribuidor de equipamentos Pathé no campo ficcional, tendo antes realizado apenas duas atualidades. Para tanto, montou um estúdio no mesmo endereço da sede da empresa, Rua Brigadeiro Tobias, 31, no qual investiu 80 contos, uma bela soma, para o arranjo do local e montagem de um laboratório. Para essas operações deve ter tido o apoio do fotógrafo, também exibidor e mais tarde sócio da Cia. Cinematográfica Brasileira, Giovanni Sarracino, e de Alberto Botelho, outro antigo fotógrafo, na época morando em São Paulo, primeiro instalando para Serrador equipamentos Pathé em novos cinemas, e, depois, filmando assuntos para o Bijou-Theatre, o primeiro cinema fixo da cidade

(14). Não há uma descrição fiel de todos os quadros da película, apenas comentários do jornalista da revista *Cri-Cri* (15). Ela se compõe de pelo menos nove quadros: 1) Compra da mala; 2) Entrega da mala; 3) O estrangulamento; 4) Transporte da mala; 5) A bordo; 6) A prisão; 7) Na Polícia Central em São Paulo; 8) O interrogatório; 9) A viúva. Possivelmente um filme de um rolo, com 10 a 15 minutos de duração. A despeito de outras exibições do crime ocorridas na cidade, a reencenação de Serrador foi proibida pela polícia (16). O relato da revista paulista indica, entretanto, os motivos para a censura.

Uma apresentação foi feita à imprensa, comparecendo principalmente os jornalistas ligados diretamente à cobertura do crime e julgamento de Michel Traad. O criminoso teria sido interpretado por Jorge Alberto, o único, aliás, identificado no elenco pelo nome (17). O tom da matéria é de permanente jocosidade, mas justamente por isso precioso nos detalhes. O primeiro quadro aponta para o clima negativo da recepção do filme: Traad compra a mala e dirige-se ao seu escritório, “uma casa de pedra com portão de ferro!”, aponta o jornalista (o criminoso morava no primeiro andar da Rua Boa Vista, 39, num quarto ao fundo de um estreito corredor). “[...] pouco depois, Jorge Alberto acompanhado de um português entra no escritório, onde o último é estrangulado; imediatamente a vítima se transforma em judas e é sem dificuldade colocado dentro da mala”. Elias Farhat, identificado como um “português”, exprime outro erro do filme; a transformação do “português” num boneco de palha facilmente colocado na mala também não passou despercebida dos jornalistas-espectadores (18). O ator Jorge Alberto sai, chama um carroceiro, que transporta a mala. Novo espanto: “[...] de um salto os assistentes vêem o ator a ‘bordo’ de um terraço, tentando lançar a mala fúnebre ao mar!”. O público surpreende-se com o pulo na narrativa. Todos os detalhes do despacho da mala desacompanhada para Santos e o posterior embarque do criminoso no vapor *Cordillère* aparecem como um “buraco” na

12 *Correio da Manhã e Gazeta de Notícias*, 10/10/1908. Ver também Vicente de Paula Araújo, *A Bela Época do Cinema Brasileiro*, pp. 270, 272.

13 Apresentado em São Paulo entre 22 e 24 de outubro, no Iris-Theatre, com “sucesso ruído”, segundo *O Estado de S. Paulo*.

14 Vicente de Paula Araújo creditado o filme a Sarracino e Botelho, embora se possa pôr em dúvida a participação do primeiro. Ver *Salões, Circos e Cinemas de São Paulo*, p. 160.

15 *Cri-Cri*, 1(46), 25/10/1908, pp. 18-9 (assinada com o pseudônimo de Garamujo).

16 Araújo cita um outro filme de Serrador proibido no mesmo mês, *Os Funerais do Cel. Melo Oliveira*, sem fazer menção à proibição do *Crime da Mala*, pelo contrário, indicando uma exibição no Bijou. Ambos os filmes foram apresentados a 9 de outubro. Passada a celebração inicial, Serrador exibiu o filme no interior de São Paulo.

17 Pouco se sabe sobre João Alberto. Há uma notícia de um ator com esse nome na Cia. Dramática Fluminense, em 1900, no Rio de Janeiro.

18 O público tinha deixado de ser desavisado com relação aos assuntos próximos. Em 1895 um truque semelhante praticado num filme de Edison, a substituição de um ator por um boneco na decapitação, como aconteceu em *Execution of Mary, Queen of Scots*, não tinha questionado a sua trucagem.

narrativa, agravado pelo mal-estar da cena caseira do lançamento da mala ao mar de um “terraço”, ou seja, Serrador não tivera o cuidado de criar um cenário de navio, optando pelo mais fácil (provavelmente continuou utilizando a casa do primeiro quadro). Na cena seguinte, “Joaquim, o marinheiro das soiças [provavelmente suíças, barbas], está, porém de atalaia; vê a manobra e lança-se sobre Jorge, que é preso e conduzido à polícia do porto. Em poucos instantes, pelo dirigível Zeppelin ‘Trad’ chega à polícia central. Vimo-lo na fita, na sala transformada em cartório, na ocasião em que era interrogado pelo delegado Dr. João Batista”. Novo salto na narrativa desagrando os jornalistas. A passagem sem uma intermediação da polícia, no Rio, para a de São Paulo, feita num salto (pelo Zeppelin, como gozou Garamujo), mereceu nova desaprovação. O cartório policial, local também fartamente conhecido dos jornalistas, foi visto como uma “sala transformada”, faltando verossimilhança ao cenário. Os piores momentos, entretanto, ainda estavam por vir.

“Os êmulos de ‘Pathé’ em reproduzir as figuras do delegado [João Batista de Souza] e do escrivão Menezes tiveram uma felicidade única, adivinharam perfeitamente a cena do interrogatório: sentada a uma mesa tosca o 1º delegado – um belo tipo de português, com dois bigodes enormes e quase tão gordo como o Chico Redondo [cantor e figura popular na cidade], gesticula, revira os olhos, bate sobre a mesa e dita ao Menezes – um rapaz *smart*, sem bigodes, excessivamente magro e alto – as declarações do estrangulador. Os espectadores ficaram penalizados e o Plínio exclamou: — Pobre Menezes, trabalhou tanto nesse inquérito que até perdeu os bigodes e os seus 120 quilos. Ao que retruca o Piza: — O João Batista, apesar de muito trabalho engordou tanto, que eu quase não o reconheci”.

Dito de outra forma: os intérpretes escolhidos pela produção eram o contrário dos verdadeiros policiais, tão bem conhecidos dos cronistas. Para encerrar essa co-

média de enganos, vendida como uma tragédia, a branca e loira italiana Carolina Farhat é mostrada ao público: “[...] as senhoras queriam ver D.Carolina; surgem dois soldados boçais [possivelmente negros], depois Trad e finalmente a viúva aparece: todos ficam de pé mas... sentam-se prontamente: – d. Carolina estava representada por uma cabocla! O Fonseca ficou indignado, achou que a loira viúva engordara com o assassinato do marido! Termina a sessão; Serrador aproxima-se dos jornalistas e pergunta: — Que tal? Não está perfeito?”.

A censura ao filme produzido por Serrador é a face mais evidente e dramática da sessão para a imprensa. Segundo Vicente de Paula Araújo, um preposto do secretário da Justiça e Segurança Pública, capitão Aristides de Medeiros, levantou-se na plateia, proibindo a apresentação dos funerais do cel. Melo Oliveira, mas que foi também aplicada e, sem dúvida, preferencialmente, ao *Crime da Mala*. Esses primeiros casos de atrabiliarismo censório anteciparam de quatro anos o famoso filme de Alberto Botelho sobre a Revolta da Chibata, quando marinheiros do couraçado *Minas Gerais* sublevaram-se contra a punição corporal imposta pelos oficiais da Marinha, a chibata, exigindo tratamento mais humanitário. Os jornalistas Garamujo, Piza, Mário Guastini, Plínio declinaram o dever de protestar contra as proibições, transparecendo a reportagem de *Cri-Cri* um certo mal-estar pela atitude covarde da imprensa. Como os outros três filmes sobre o crime foram exibidos na cidade há que se perguntar o porquê do veto a Serrador.

Os recursos de produção e a experiência narrativa do Photo-Cinematographia Brasileira certamente deveriam ser maiores do que os mobilizados por Serrador, mas nos parece que a questão não passa por este caminho (a produção de Auler indica igual mediocridade, mas foi exibida). Menos por um problema de qualidade (de narrativa ou de carpintaria, no seu sentido mais cru), pode-se ver no caso um primado do olhar do espectador francamente desaprovador. Serrador foi incapaz de construir uma

narrativa compatível com as experiências dos participantes da tragédia local. Em outras palavras, ele não conseguiu “enganar” o olho treinado dos espectadores. Os exemplos cruéis de falta de verossimilhança entre os atores (o delegado, a viúva, o escrivão), que poderiam passar apenas como um signo, porém, tolerável, de uma cinematografia incipiente, são ultrapassados pelos “vazios” e “saltos” narrativos, cujo “preenchimento” pelos espectadores forçava-os a um exercício de comparação entre realidade e ficção com grave perda por parte de Serrador. Embora o filme respeitasse as regras do gênero da continuidade narrativa com multiplicidade de tomadas, fazendo o ator Jorge Alberto (Traad) todo o encadeamento entre os quadros (menos o último), isso não foi suficiente para que a fatura final satisfizesse os espectadores. O conjunto de situações nos faz pensar que em 1908 eles já tinham um treino suficientemente amplo do arsenal narrativo, das relações espaciais e temporais, fornecido pelas cinematografias estrangeiras, permitindo um reconhecimento do atraso do artefato apresentado pelo produtor paulistano. O problema central do filme encontra-se, dessa forma, no descompasso entre a exigência do olhar e a insatisfação provocada pelo *Crime da Mala*.

Um terceiro aspecto levantado pelo filme nos alerta sobre a importância do esta-

tuto da fotografia fixa sobre a imagem em movimento. Esse desdobramento não é isento de percalços devido ao pouco que se sabe sobre a questão para o começo do século. Essa problemática contudo não pode ser deixada de lado, posto que o crime se passa numa cidade já devidamente moldada e classificada pela objetiva fotográfica no seu eterno refazer. O progresso, que vai transmutando a cidade colonial em centro urbano moderno, forja um signo novo para os leitores de revistas ilustradas, almanaques, álbuns comemorativos e cartões postais, para o qual Serrador foi desatento. A reprodução dos cenários citadinos, empreendida de forma canhestra, impediu que o olhar desta elite de espectadores, já acostumada à “verdade” da fotografia por dever de ofício, procedesse à mesma leitura entre um e outro artefato, entre uma e outra “reprodução” fotográfica. Desfeito o pacto, que talvez os filmes cariocas tivessem melhor respeitado, restringindo-se aos locais onde aconteceram os fatos, caiu-se em pleno desagrado diante do filme paulista.

No conjunto dos fatores, não havia nada de defensável no *Crime da Mala*, excetuando-se o mandonismo local, que os jornalistas julgaram por bem não enfrentar. O fracasso de Serrador na mobilização de opiniões favoráveis proporcionou-lhe sobretudo uma ridícula exposição pública. Isso não o impediu, contudo, de se aventurar em outras produções.