



Significação: revista de cultura
audiovisual

E-ISSN: 2316-7114

significacao@usp.br

Universidade de São Paulo
Brasil

Crepaldi Carvalho, Danielle

Os mistérios da cidade moderna: a propósito de Os Mistérios de Nova York (1914) e seus
congêneres brasileiros

Significação: revista de cultura audiovisual, vol. 42, núm. 43, enero-junio, 2015, pp. 74-95

Universidade de São Paulo
São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609765820005>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



Os mistérios da cidade moderna: a propósito de *Os Mistérios de Nova York* (1914) e seus congêneres brasileiros
*The mysteries of the modern city: thoughts on *The Exploits of Elaine* (1914) and its Brazilians congeners*

Danielle Crepaldi Carvalho¹

¹ Formada em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com Mestrado sobre a produção teatral brasileira de fins do século XIX e Doutorado que investiga a relação que os cronistas brasileiros de 1894 a 1922 estabeleceram com o cinema. Coorganizadora de edições anotadas de uma seleta de contos de João do Rio e do conjunto dos contos de Antonio de Alcântara Machado. Tem publicados artigos que tocam a interface literatura/cinema, seus dois campos de interesse. E-mail: megechristie@gmail.com

Resumo: O artigo mapeia a circulação brasileira das séries cinematográficas e folhetinescas norte-americanas *The Exploits of Elaine*, *The New Exploits of Elaine* e *The Romance of Elaine* (1914) – denominadas, no Brasil, *Os Mistérios de Nova York* –, bem como analisa suas congêneres nacionais. Seu sucesso em território nacional determinou a produção de dois *Mistérios do Rio de Janeiro*: a série cinematográfica (por Coelho Netto em 1917) e a série cronística (por Benjamin Costallat em 1924). O trabalho pensa a relação entre cinema e jornal nos anos de 1910-20 e a influência do cinema na *mise-en-scène* do gênero folhetinesco.

Palavras-chave: *The Exploits of Elaine*, *Os Mistérios de Nova York*, *Os Mistérios do Rio de Janeiro*, folhetim, cinema silencioso.

Abstract: This article draws a map of the Brazilian circulation of the North American *feuilletons* and moving picture series *The Exploits of Elaine*, *The New Exploits of Elaine* e *The Romance of Elaine* (1914) – named *The Mysteries of New York* in Brazil –, as well as analyzes their national congeners. The success achieved by this piece of work in national ground determined the writing of two *Mysteries of Rio de Janeiro*: a movie series (by Coelho Netto in 1917) and the journalistic chronicles (by Benjamin Costallat in 1924). This article deals with the relations between the cinema and the newspaper in the years of 1910-20 and the influence that the cinema had in the *mise en scène* of the newspaper chronicles.

Keywords: *The Exploits of Elaine*, *The Mysteries of New York*, *The Mysteries of Rio de Janeiro*, chronicles, silent movies.

Introdução

Este trabalho lança olhos sobre os *Mistérios* urbanos que circularam em âmbito estrangeiro e – especificamente – brasileiro no começo do século XX². O modelo dessas produções foi o romance *Os Mistérios de Paris* (*Les Mystères de Paris*), de Eugène Sue, laudo calhamaço de aventuras que principiou a enredar a população parisiense no ano de 1842, quando foi publicado, em forma de folhetim, no *Journal des Débats* (SCHAPOCHNIK, 2010, p. 595). Ao protótipo francês seguiram-se *Mistérios* de Londres (Paul Féval, 1844), de Lisboa (Camilo Castelo Branco, 1854), de Marselha (Émile Zola, 1867), etc. A lista não exaustiva patenteia o sucesso das narrativas torrenciais, de infndos e eletrizantes desdobramentos – popularidade duradoura graças à sua publicação em jornais, em fatias periódicas (e depois, em livros de múltiplos tomos)³.

Em princípios do XX, o folhetim ganharia um continuador no cinema – dispositivo que, inventado na dobra do século anterior, penetraria de forma ascendente na sociedade. O desenvolvimento rápido do cinema – câmeras mais leves e rolos de filmes de maior extensão – levou-o a investir nos enredos ficcionais: histórias eram escritas especialmente para o *medium*, ou então, adaptadas da literatura de sucesso, de público ou de crítica, contemporânea ou pregressa. Migração que não se deu sem tensão. Multiplicam-se, na imprensa do período, críticas ao invento que deslocaria o público do jornal às salas de exibição, já que a leitura das imagens em movimento prescindiria do indivíduo alfabetizado – o único que supostamente poderia ler jornais.

Sensos-comuns emergem de constatações do tipo. Sabe-se, hoje, que os folhetins-romanescos eram fruídos por uma vasta gama de pessoas, uma vez que lidos em voz alta por um leitor a um grupo de não leitores (LAJOLO, 1996). Outra concepção que cai por terra, tão logo se estude as folhas do período, é a de que o elemento visual se bastava para a compreensão das histórias. Ao contrário, a pesquisa em jornais dos anos de 1900-1920 demonstra o estreito vínculo estabelecido entre texto e imagens – fossem elas imagens impressas, fossem elas imagens em movimento. Prova disso é a publicação, no jornal carioca *A Noite*, a partir de março de 1916, do “romance-cinema americano” *Mistérios de Nova York*, um híbrido explícito de

2 Este artigo é fruto de uma comunicação apresentada no XII Seminário Internacional de Estudos Literários “Avatares do Folhetim”, ocorrido na UNESP-Assis em 9-11 set. de 2014. A escrita do texto levou em consideração os debates ocorridos ao longo do evento, sobretudo na mesa “Diálogos Literários na Imprensa”, coordenada pelas Profas. Dras. Daniela Mantarro Callipo e Maira Angélica Pandolfi (UNESP/Assis). Agradeço especialmente as sugestões bibliográficas apresentadas pela Profa. Dra. Jacqueline Penjon.

3 Os folhetins de *Les Mystères de Paris*, publicados em Paris de 19 jun. 1842 a 15 out. 1843, logo ganharam versão brasileira. Traduzidos por José Justiniano da Rocha, foram publicados no carioca *Jornal do Comércio* de 1 set. 1844 a 20 jan. 1845. Cf. SCHAPOCHNIK, 2010, p. 595, 604.

literatura e cinema (A NOITE, 1916a, p. 1). De folhetim literário e cinema-seriado, para se ser mais específico.

Apresento, doravante, algumas reflexões acerca das especificidades dos *Mistérios* surgidos em tempos de cinema. Apresentação que será dividida em três partes, cada qual correspondendo a um objeto: 1- a versão brasileira dos folhetins de *Os Mistérios de Nova York* (1916), tradução das histórias detetivescas norte-americanas *The Exploits of Elaine*, *The New Exploits of Elaine* e *The Romance of Elaine*, escritas originalmente por Arthur B. Reeve para estampar as páginas do hebdomadário *Chicago Herald* a partir de fins de 1914⁴; 2- o primeiro (e único) episódio do filme *Os Mistérios do Rio de Janeiro*, escrito e dirigido pelo literato Coelho Netto em 1917; 3- A série cronística *Os Mistérios do Rio*, de autoria do escritor brasileiro Benjamin Costallat, impressa em 1924 – primeiro no *Jornal do Brasil* e depois em volume. O folhetim estrangeiro, traduzido e distribuído ao público brasileiro, em pedaços aos quais se sucederia a apresentação, nos cinemas, dos episódios a ele correspondentes; o filme-seriado nacional, primeiro exemplar do gênero a ser rodado nestas plagas, claramente influenciado pela cinematografia e literatura estrangeiras; e, enfim, a série cronística carioca – local, jornalística e, não obstante, tão romanesca, tão cosmopolita, tão cinematográfica...

Esta pesquisa debruça-se sobre um recorte temporal de, *grosso modo*, uma década, de 1914 a 1924, e dialoga com as seguintes produções: os romances *The Exploits of Elaine* e *The Romance of Elaine*, de Arthur B. Reeve, que circularam primeiro na forma de folhetins jornalísticos (EUA, 1914) e depois em volumes impressos (EUA, 1915); os filmes-seriados *The Exploits of Elaine*, *The New Exploits of Elaine* e *The Romance of Elaine* (EUA, 1914-1915), exibidos no Rio de Janeiro com o título de *Os Mistérios de Nova York* (1916); o “romance-cinema” *Os Mistérios de Nova York* (BR, 1916), título nacional da tradução/adaptação francesa do romance de Reeve, produzida por Pierre Decourcelle (*Les Mystères de New-York*, FR, 1915), publicada em folhetins no *Le Matin* (Paris-FR, 1915) e *N'A Noite* (RJ-BR, 1916); o primeiro e único episódio rodado do filme-seriado *Os Mistérios do Rio de Janeiro*, roteirizado por Coelho Netto (BR, 1917); as crônicas de Benjamin Costallat inscritas na série *Os Mistérios do Rio*, publicadas em jornal e, depois, em volume (BR, 1924).

4 Nos Estados Unidos, o filme-seriado *The Exploits of Elaine* foi sucedido por *The New Exploits of Elaine* e *The Romance of Elaine*. Os três filmes compõem-se, segundo Amélie Chabrier, de um conjunto de trinta e seis episódios, amoldados à forma folhetinesca por Arthur Reeve e posteriormente publicados em dois romances, denominados *The Exploits of Elaine* e *The Romance of Elaine*. A obra francesa à qual Pierre Decourcelle denominou *Les Mystères de New-York* compõe-se desse conjunto de três histórias (cf. CHABRIER, 1913). *The Exploits of Elaine* interrompe-se no capítulo XIV – correspondente ao 13º episódio de *Os Mistérios de Nova York* publicado/exibido no Brasil.

1

The Exploits of Elaine, *The New Exploits of Elaine* e *The Romance of Elaine* foram sucessos comerciais nos Estados Unidos. Seguindo a estratégia bem sucedida iniciada por *The Perils of Pauline* (EUA, 1914), o primeiro e mais notório dos filmes-seriados de Pearl White, a *Pathé Exchange* aliou-se ao conglomerado de William Randolph para a rodagem dos filmes protagonizados por *Elaine* e a publicação dos textos literários referentes aos episódios cinematográficos, escritos por Arthur B. Reeve (CHABRIER, 2013). O fato se deu a partir de 29 de dezembro de 1914, um ano depois da publicação/exibição de *The adventures of Kathlyn* (1913), folhetim-romanesco/filme-seriado que, segundo King (2009), inaugurou a estratégia (em cooperação entre a *Selig-Polyscope* e o sindicato encabeçado pelo *Chicago Tribune*).

A forma de difusão, em ambos os casos, assemelhava-se. Com a diferença de que, no caso de *The adventures of Kathlyn*, jornais publicavam quinzenalmente uma página de texto referente a cada episódio da série (KING, 2009, p. 124); enquanto que, no caso das histórias protagonizadas por Elaine, os episódios cinematográficos eram antecidos pela publicação semanal da versão literária de Arthur B. Reeve. “*Read it now, then see it all in motion pictures.*” (ABEL, 2014). A proposta de se unir a fruição literária à cinematográfica, difundida na imprensa norte-americana, migra ao Brasil em março de 1916, momento em que os folhetins principiam a ganhar versão nacional: “o *film* é a ilustração animada do romance e este é a explicação necessária do *film*” (A NOITE, 1916a, p. 1), afirma o jornal *A Noite*, enfatizando a complementaridade entre cinema e jornal. O temor ante o suposto desaparecimento da matéria impressa – em detrimento da visual – estava temporariamente conjurado.

Este híbrido de literatura e cinema remete a dois interesses consubstanciais do público daquele princípio de século: o de se debruçar numa narrativa caudalosa, de moldes folhetinescos, como aquelas que tomaram em projeção ascendente os jornais do século XIX; e o de desfrutar de uma sessão de cinema – programa cujos adeptos multiplicavam-se à medida que avançava o século XX. O tema em torno do qual giravam as histórias protagonizadas por Elaine acomodava-se bem em ambos os suportes. Desde as últimas décadas do XIX, o público acolhia calorosamente as narrativas policialescas publicadas a granel na imprensa: Sherlock Holmes, Arsène Lupin, Arthur J. Raffles⁵. Não por acaso, tal gênero foi amoldado com sucesso ao

5 O detetive Sherlock Holmes, invenção do escritor britânico Sir Arthur Conan Doyle, encontrou-se com o público pela primeira vez em 1887, data da publicação de *Um estudo em vermelho* pela *Beeton's Christmas Annual*. Quanto a Lupin e Raffles, tratam-se, ambos, de ladrões elegantes: o primeiro, saído da pena do escritor francês Maurice Leblanc, para o jornal *Je sais tout* (1905), e o segundo, da pena do britânico E. W. Hornung (circa 1890). A admiração que o público tinha por esses personagens não escapa a um João do Rio, que, em 1914, discorre sobre os exemplos negativos que especificamente os dois últimos representariam para o meio social: “Há dez anos, um ramo da literatura é o único vendido: — o do

cinematógrafo, hajam vista os filmes franceses protagonizados por Nick Carter a partir de 1908, baseados nas novelas escritas desde a segunda metade da década de 1880 (obras de autoria coletiva publicadas, em seus primórdios, tanto em opúsculos de 10 centavos quanto em folhetins jornalísticos), ou o filme-seriado *Fantomas* (Louis Feuillade, FR, 1913-1914), igualmente oriundo de uma bem sucedida série de novelas policiais (de autoria de Pierre Souvestre e Marcel Allain, 1911-1913). Os episódios cinematográficos de *Fantomas* estrearam no Rio de Janeiro em junho de 1913, um mês após a sua estreia francesa, tendo alcançado êxito – daí a exibição da 2ª temporada do filme-seriado, a partir de setembro daquele mesmo ano, e a sua “reaparição”, nas telas da cidade, entre novembro de 1915 e fevereiro de 1916⁶. No momento em que os cariocas eram apresentados aos *Os Mistérios de Nova York*, *Fantomas* era substituído, nos cinemas, pelo filme-seriado *Os Vampiros* (FR, 1915-1916), de temática análoga, também ele roteirizado e dirigido por Louis Feuillade⁷.

No Rio de Janeiro, *Os Mistérios de Nova York* são publicados ao longo de 149 folhetins diários, numerados e divididos em 22 grupos de (geralmente) sete textos. A periodicidade escolhida, bem como o título da produção, revelam a rota traçada pelos folhetins até aportarem no Rio de Janeiro. Embora o original fosse norte-americano, chegou-nos a sua versão francesa (*The Exploits of Elaine* e suas sucessoras tornaram-se, na França, *Les Mystères de New York*), traduzida pelo célebre dramaturgo e autor de argumentos cinematográficos Pierre Decourcelle para o diário *Le Matin* (a partir de nov. 1915). A cada quatorze dias, veiculavam-se entre nós dois episódios do filme-seriado, exibidos, a partir do décimo quinto dia, pelos cinemas *Pathé* e *Ideal*. A publicação ocorreu de 9 de março até 2 de agosto, sendo, a partir do dia 3 de agosto, exibidos os episódios 21º e 22º. A estratégia foi comercialmente bem-sucedida: este filme-seriado compôs o imaginário do público e dos cronistas dos anos posteriores (para o bem e – especialmente – para o mal, no tocante a esses últimos, já

romance policial, com gatunos *smart*. Há dez anos a humanidade tem uma verdadeira paixão pelo ladrão. Qual o herói moderno mais conhecido? Arsenio Lupin (sic.)! Qual o símbolo contemporâneo? Raffles!”. Cf. LAROUSSE.fr.; *ENCYCLOPEDIA Britannica.com*; JOE (1914).

6 A estreia de *O Fantasma I* dá-se a 3 de junho de 1913, no cinema Avenida, de propriedade da Companhia Cinematográfica Brasileira. A segunda série, denominada *O Fantasma (policiais e malfeitores)*, anuncia-se, também no Avenida, a partir de 11 setembro de 1913. Ambas as produções, de quatro partes cada uma, ocupam, sozinhas, todo o programa do cinema. A partir de 16 de novembro de 1915, o cinema Pathé anuncia a exibição de “cinco séries” – agora denominadas *Fantomas* – em 5 programas, sendo, naquele dia, apresentada a primeira delas, em 4 partes. Há registros de exibição da série até meados de fevereiro de 1916, quando sua 5ª parte – *Fantomas (o falso magistrado)* – é anunciada no Cinema Paris, exibida na segunda parte do programa. Embora esta série cinematográfica não tenha sido acompanhada da publicação, em folhetins, da produção literária original, as exibições de *O Fantasma I* e *O Fantasma (policiais e malfeitores)* foram antecedidas por longos resumos explicativos, incorporados aos anúncios, nos quais se deslindavam as peripécias que seriam exibidas no ecrã, dando-se relevo aos escritores Pierre Souvestre e Marcel Allain, responsáveis, como se informa aos leitores no primeiro desses anúncios, pelo “notável romance policial” a partir do qual a série foi adaptada. Cf. *Correio da Manhã*, 1913a, 1913b, 1915, 1916a.

7 Exibido pelos cinemas Paris e Odeon. Cf. *Correio da Manhã*, 1916b.

que foi invariavelmente tomado como exemplo de cinema de má qualidade), tanto que ganharia reprise no começo de 1920 (de janeiro a abril, no Cinema *Ideal*).

Falamos, aqui, da aliança entre romance-folhetinesco e cinema. Não percamos de vista, no entanto, que a primazia era deste último. A literatura contribuía na construção do objeto fílmico. Malgrado ser o cinema vulgarmente considerado um *esperanto universal*, a linguagem silenciosa das telas demandava o caudal de palavras do texto impresso para ter seu sentido completado ⁸. Por isso, os folhetins de *Os Mistérios de Nova York* não foram reprisados em 1920, juntamente com o filme. Isso, aliás, talvez também explique o porquê de os episódios de *As aventuras de Elaine* (*The Perils of Pauline*) não terem feito o mesmo sucesso quando foram exibidos nos cinemas cariocas, a partir de 9 de novembro de 1916 ⁹ – desta vez, sem o consórcio dos folhetins literários correspondentes, ao contrário do que se fizera nos Estados Unidos – apesar de o título que se tenha dado a este filme-seriado, no Brasil, forçar a aproximação entre ele e *Os Mistérios de Nova York*.

O cinema norte-americano desenvolveu-se com exponencial velocidade a partir de meados dos anos de 1910, auxiliado pela Primeira Grande Guerra, que assolava a Europa, o berço desta arte. Desenvolvimento que, para ser levado a efeito, obteve a inestimável contribuição da mídia impressa. Revistas como a *Photoplay* (1911) cooperaram para a construção e elevação das *stars* cinematográficas, tecendo-lhes biografias fantasiosas, acompanhadas por suas fotografias e pelos resumos dos filmes dos quais participavam. A mitologia só fazia sublinhar o fascínio que as

8 Cada episódio de aprox. 18 min. da obra original era antecedido, no caso brasileiro, por um conjunto de 4-7 folhetins que ocupavam o terço inferior da página cinco de *A Noite*. Atente-se para o 10º episódio da série (denominado “Os beijos que matam”), disponível online (cf. THE EXPLOITS of Elaine), a contrapelo dos folhetins 58-64, publicados de 4 a 10 mai. 1916. As imagens cinematográficas primam pela agilidade: a câmera no tripé capta planos curtos, editados de acordo com a escala de montagem clássica (planos abertos captam a movimentação ambiente; *close-ups* detalham psicologicamente os caracteres; e uma montagem paralela costura as ações desenroladas em diversos ambientes). Poucos e breves intertítulos explicam as imagens. O episódio projeta, em síntese, os acontecimentos que os folhetins explicaram a passo. No episódio 10º, o detetive (já enamorado reciprocamente de Elaine) deixa-se, por obra do vilão chefe da quadrilha “Mão do Diabo”, fotografar beijando uma suposta vítima de certo homem misterioso que, por sua vez, impunemente beija as mulheres pela cidade. Todo o desenrolar da trama engenhosa, que corre não sem humor, no filme (a montagem do indiscreto aparato fotográfico no olho de um cervo empalhado, a vivacidade com que a jovem embusteira subitamente beija o detetive – seguida de perto pelo seu comparsa fotógrafo), é, no texto, coalhada de digressões de cunho moralizante sobre o alto valor do caráter do detetive, e o irônico amargor de Elaine por se ver traída. As tônicas de ambos os objetos são diversas. Em suma, todas as digressões da obra escrita transformam-se, nos episódios cinematográficos, em pura ação. Cf. A NOITE, 1916.

9 Os cinemas cariocas exibiram o arranjo em nove episódios desta série originalmente composta de vinte episódios. O percurso de *The Perils of Pauline* (EUA, 1914), até chegar por estas plagas, comporta semelhanças com o que ocorrera com as histórias envolvendo Elaine: estreada nos Estados Unidos em 1914, a série foi rearranjada, em 1916, para a exibição na Europa. A partir daí, denominou-se *Les Exploits d'Elaine*, o que atrelava indissolavelmente a mocinha desta história à protagonista dos *Mystères de New-York* – foi neste formato que ela circulou no Brasil (cf. *A Noite*, 1916e). Este tratamento em nove episódios circula comercialmente, num DVD duplo comercializado pela Grapevine Video (2005) – cf. THE PERIL of Pauline.

imagens cinematográficas exerciam nas plateias. Artistas passaram a ser consumidos em papel e em película, criando-se um *star system* que, *grosso modo*, perdura até hoje. A divulgação de propagandas, fotografias e enredos dos filmes visava, sobretudo, titilar o apetite do público, convidando-o ao encontro com o *écran*.



PATHE

Amanhã Matinée Selecta Amanhã

O cinema preferido : 500 logares, camarotes e galerias

Apresentação de mais uma novidade cinematographica: O folhetim diariamente lido no jornal. O film reproduzindo ao vivo o folhetim.

Todo o Rio está lendo n'A NOITE

OS MYSTERIOS DE NOVA YORK

e todos de amanhã em diante irão ver no **PATHE** os dous primeiros capitulos, cada qual com dous actos:

A mão do diabo
1º capitulo - 2 actos

O somno amnesico
2º capitulo - 2 actos

Ultrapassando todas as baixas concepções policiaes de aventuras entre bandidos e policiaes, o cinema romance **Mysterios de Nova York** apresenta em cada episodio uma ou duas applicações praticas da sciencia moderna.

Electricidade — Ar liquido — Chimica Organica — Metaes raros — Hypnotismo — Medicina—Luz, etc.

A cada applicação enigmatica e mysteriosa segue-se a explicação clara e convincente; porém a cada uma seréis desafiados para novo enigma e assim, supremo arbitro da curiosidade, a **Mão do diabo** empolga Nova York, Paris, Londres e Rio de Janeiro.

Prazer de ler
Amanhã - Pathe

Satisfação de ver
Amanhã - Pathe

PROXIMA SEMANA

Resario de Lagrimas
Film Aquila 4 actos

O Judeu Errante Film Paquali 10 actos



Fotografia I e II: Propagandas da exibição dos primeiros dois episódios de *Os Mistérios de Nova York* nos cinemas *Pathé* e *Ideal* (A NOITE, 1916d, p. 5). Fonte: BN Digital.

Periódicos contribuíam para a consolidação do cinema como indústria importante – não é de se estranhar que Hearst, dono da cadeia norte-americana de jornais que publicou as aventuras envolvendo Elaine, fosse também o financiador dos filmes-seriados a eles correspondentes (e de tantos outros). Porém, embora a primazia fosse da película, uma vista d’olhos no “romance-cinema” que *A Noite* publica patenteia quão fundamentais foram as estratégias narrativas do folhetim literário na tessitura cinematográfica do filme-seriado. Cada grupo de folhetins da obra escrita refere-se, como já dito, a um episódio da série; sendo os episódios interligados num todo narrativo bastante tributário do romance folhetinesco padrão. *Os Mistérios de Nova York* caminham na contracorrente de *The Perils of Pauline* (obra que, embora tenha antecedido *The Exploits of Elaine* nos EUA, foi apresentada no Brasil apenas a partir de novembro de 1916), na qual os episódios bastam-se em si mesmos, ligando-se apenas frouxamente ao todo narrativo. Seus folhetins diários,

e depois seus episódios cinematográficos, utilizam a estratégia do “gancho” – um elemento importante atinente ao desenrolar da trama é apresentado ou no final do folhetim, ou no final do capítulo, fomentando a curiosidade do espectador para o conhecimento de sua totalidade. Essa recusa ao fechamento, estratégia utilizada às largas por grandes narradores dos Oitocentos, como Honoré de Balzac e Alexandre Dumas, prevê a inserção, na trama, de “infindas reviravoltas e catástrofes” (e aqui eu cito as considerações de KING, 2009, p. 123, especificamente sobre os filmes-seriados dos anos de 1910 – os artifícios, como se pode ver, se assemelham). Importava tornar o público cativo da história – e assim, do jornal e/ou do cinema que a vendia em fatias.

Os Mistérios de Nova York tem como eixo narrativo os esforços de Elaine e de seu protetor (e conseqüente par romântico) Justino Clarel (Graig Kennedy, no original norte-americano), visando ao desmascaramento primeiro da quadrilha do misterioso “Mão do Diabo”, e a seguir, da quadrilha do “Serpente Negra”. A jovem casadoura é herdeira de uma grande fortuna, deixada pelo pai, o qual perecera pela “Mão do Diabo” – grupo de assaltantes que fazia vítimas entre a população abastada de Nova York. Clarel é o intelectualizado detetive francês cujo *éthos* de Sherlock Holmes ele constantemente exacerba, ao desdobrar-se para livrar a mocinha das enrascadas nas quais a quadrilha a imiscui. Cada capítulo/episódio traz como cerne uma peripécia reverberante, responsável por deixar a heroína às portas da morte, da qual se salva graças ao protetor. Por exemplo: em (2) “O sono amnésico”, ela recebe do vilão a picada de uma vacina amnésica após ter sido obrigada a vasculhar a biblioteca do pai, em busca do documento que revelaria a identidade do vilão; em (3) “A prisão de ferro”, é raptada e presa dentro de uma caldeira abandonada numa represa prestes a ser inundada; em (5) “A Alcova Azul”, misteriosamente adoece devido (e isso só se descobrirá no desfecho do episódio) ao pó de arsênico com que o vilão impregna o quarto dela.

A partir do 14º episódio, morto o cérebro da quadrilha – tratava-se, na verdade, do primo (e noivo) da moça, desejoso de tomar posse da herança deixada pelo tio –, o mal passará a ser representado por um vilão que se lhe assemelha. O “mal” é aqui burilado segundo as convenções do melodrama, que pinta mocinhos e vilões a partir de características expressas à flor da pele. A diferença é que, na segunda parte da história, a vilania não será encarnada num membro ambicioso do *jet set* nova-iorquino, mas em todo um povo: o chinês. Enquanto que Perry Bennet, o noivo bandido, sobrepõe ao rosto a máscara de pano que lhe camufla a verdadeira identidade, os chineses são a própria máscara patibular:

“Os chineses não são expansivos. A submissão que sabem impor aos seus nervos detém-se nos lábios a explosão dos seus sentimentos. A cólera, entre outros, parece-lhes geralmente estranha; mas o ressentimento se faz neles mais profundo e mais perigoso...”¹⁰ (A NOITE, 1916c, p. 5). As palavras são da versão literária do filme-seriado que circulou no Brasil, mas buscam respaldo nas imagens construídas pelo cinema (à época, a precisão superlativa com que o ator oriental Sessue Hayakawa usava a sua face apresentava ao público não apenas uma nova forma de atuação cinematográfica, mais contida, como o transformava em metonímia do povo do qual ele era oriundo – como se sua contenção denotasse sua frieza psicológica), servindo, em última instância, para legitimar o próprio cinema, já que o prolixo arcabouço escrito do folhetim literário servirá de sustentação às imagens em movimento, silenciosas e breves.

A narrativa desenvolve-se segundo as convenções do gênero melodramático. Não chegam palavras para se definir Elaine, “tipo completo e perfeito da rapariga moderna”: sua “flexibilidade de uma estátua de Tanagra”, as “feições harmoniosas e delicadas” na qual “brilhavam uns imensos olhos de reflexos castanho-dourado, de dulcíssima expressão”, os “cabelos louros como espigas maduras”, o “sorriso” que “descobria dous admiráveis fios de pérolas” (A NOITE, 1916b, p. 4). A jovem de tez e dentes brancos e de cabelos dourados descende das heroínas dos melodramaturgos franceses Decourcelle e D’Ennery, mocinhas cuja alvura exterior patenteava-lhes as almas isenta de máculas.

Todavia, ao tipo clássico de mocinha melodramática misturavam-se traços tipicamente norte-americanos, como a prática desportiva e a maior liberalidade dos costumes: Elaine se sentia “à vontade no *tennis*, no *golf*, no tango como num salão, ou num chá elegante.” (A NOITE, 1916b, p. 4). A jovem soma a delicadeza de traços das heroínas do melodrama francês à assertividade. A novidade está no fato de esta personagem perder a passividade de suas históricas congêneres – moças cuja entrega abnegada aos desígnios do destino as transformava em variantes modernas das mártires cristãs (CONSTANS, 2003) –, para tomar a peito o protagonismo de um gênero cinematográfico de grande aceitação pelas plateias dos anos de 1910: o folhetim-seriado de aventura.

Edgar Morin, no fundamental *As Estrelas*, esmiúça a preferência de Hollywood por transformar em *stars* especialmente as atrizes, responsáveis por levar ao cinema espectadores de ambos os sexos – já que, num só tempo, impulsionavam a participação afetiva das mulheres e saciavam o desejo voyerístico dos homens

¹⁰ No escopo convencional do gênero melodramático, a máscara é parte integrante da caracterização do vilão. Não é casual, portanto, que tal elemento tenha sido apropriado pelo cinematógrafo para a composição do tipo – o célebre *Fantomas*, aliás, o utilizava.

(MORIN, 1989). Uma conjuntura benfazeja, feita de papel e película, tornou possível à jovem Pearl White envergar uma heroína romântica *sui generis*, cujo amor filial e a honradez conviviam com um espírito aventureiro que mal escamoteava seu deleite pelo perigo (daí a ela se entregar de bom grado a situações que atentavam contra a sua vida: sequestros, perseguições, cativeiros, etc.). Assim, entre as idas e vindas do enredo frouxo, de peripécias intercambiáveis que apenas serviam de desculpa para a encenação das “explorações” da personagem-título, Miss White cooperou para o empoderamento daquele que fora historicamente considerado o “sexo frágil”.

2

O sucesso deste gênero cinematográfico levou um literato já notório como o acadêmico Coelho Netto a escrever, em princípios de 1917, o argumento do filme-seriado em seis partes (das quais viria a lume apenas a primeira) denominado *Os Mistérios do Rio de Janeiro*. O esforço, partido de um membro da Academia Brasileira de Letras, torna patente o enlaçamento que se ensejava, então, entre a literatura e o cinema nacionais – mais especificamente, o incremento, em nosso solo, de uma indústria que já dava tantos frutos na porção Norte do continente: “Pois nós vamos ter também, como todos os países civilizados, o cinema nacional e, o que é mais, a própria literatura cinematográfica.” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1917, p. 3).

Literatura e cinema nacionais, mas de forma e fundo estrangeiros. O filme não sobreviveu ao tempo, restando-nos apenas os discursos a seu respeito, além de alguns fotogramas publicados na imprensa. A análise desse material é, entretanto, fundamental para que reflitamos sobre as características do enxerto, em nosso solo, dos modelos literários e cinematográficos europeus e norte-americanos. Ao divulgar pela primeira vez a obra, em março de 1917, a *Gazeta de Notícias* apresentava como mote a história de Djalno de Khepér, príncipe de Tannis, e de sua amante Fiametta:

Rebentará na tela, diante do público, a tragédia de uma dessas paixões que sintetizam, num beijo, a vida e a morte, ao mesmo tempo. É a história de um homem — o pseudopríncipe — aventureiro estrangeiro, lançado ao crime, que tem humanamente a sua hora de arrependimento e de amor, redimindo pelo amor a sua alma assassina, matando de amor a sua cúmplice Fiammetta, e perdendo de amor o coração ingênuo, apaixonado e simples de uma pobre criança (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1917, p. 3).

Coelho Netto, adepto dos exotismos verbais, ajuntou a essa característica

de sua prosa alguns tipos notórios do Norte, nos âmbitos literário e cinematográfico. Enquanto que seu príncipe exótico remete ao *Mystères de Paris* primordial, de autoria de Sue – cujo herói, o príncipe Rodolfo de Gerolstein, batia-se para corrigir as injustiças sociais –, sua *femme fatale* nada deve ao tipo personificado, no cinema, por atrizes como a norte-americana Theda Bara sucesso absoluto entre os espectadores brasileiros ¹¹. As fotografias da produção – da pitoresca bodega, onde casais dançam colados (as discussões sobre as saliências do tango estavam na ordem do dia, então) e do *boudoir* elegante, repleto de cortinados e peles – ratificam os modelos.



Fotografia III: Imagens do primeiro episódio de *Mistérios do Rio de Janeiro* (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1917, p. 3). Fonte: BN Digital.

¹¹ A data de estreia dos primeiros dois episódios cinematográficos de *Os Mistérios de Nova York* coincidiu, no Rio de Janeiro, com a estreia de *Escravo de uma paixão* (*A fool there was*, 1915), obra com a qual Theda Bara atingiria popularidade mundial. Para a relação dos filmes dos quais a atriz participou no primeiro semestre de 1916, cf. CARVALHO, 2014b, 2. vol. p. 340.

Modelos que são, todavia, torcidos de maneira curiosa, para servirem a objetivos locais. Uma vez tendo vindo a público o primeiro episódio da história, em sessão restrita, a imprensa principia uma campanha em defesa daquelas que seriam suas características puramente nacionais: a presença de artistas vindos de teatros da cidade (um deles, João Barbosa, era professor da Escola Dramática Municipal); de elementos “autênticos” da capital, como o “botequim do *Revira*”; e os “lugares mais pitorescos” da cidade, tomados “d’après nature”: a Tijuca, o Pão de Açúcar, a Gávea, Santa Teresa, Copacabana, o Fluminense Football Club, etc. (A NOITE, 1917a,b).

Não cabe ao escopo deste artigo analisar este filme à exaustão. Cumpre aqui ressaltar o esforço dos realizadores em direção a um produto que, respeitando as características de um gênero cinematográfico extremamente popular – o filme-seriado de aventura, de sopro policialesco – fazia também parte de um esforço primevo de propaganda da capital brasileira (CARVALHO, 2014). Veja-se um excerto com as considerações da *Gazeta de Notícias*:

O autor dos *Os mistérios do Rio* deixou-se admiravelmente conduzir pela observação mais penetrante, fazendo ressaltar no *film* o que de mais palpitante se desenrola no seio de todas as nossas camadas sociais.
A tasca do *Vira-Vira* é uma representação perfeita do que vai pelas casas de beberagens das nossas zonas equívocas.
Também foram aproveitadas no *film* trechos diversos da encantadora Tijuca e dos nossos *grounds* de *football*. O enredo gira em torno de um célebre aventureiro, que, aportando ao Rio, emprega maravilhosos golpes de audácia ratoneira, no afã de se apoderar de uma farta quantia que se encontrava a bordo de um navio estrangeiro ancorado na Guanabara.
Os diversos tipos dos *Os mistérios do Rio* foram escolhidos com feliz acerto, pois, o desempenho dados aos respectivos papéis marca um verdadeiro sucesso.
Lá vimos o artista João Barbosa, que conservou uma linha impecável na representação do cônsul (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1917c).

A reportagem, publicada quando da primeira apresentação do filme à imprensa, (em 26 mar. 1917), dá a ver as ambiguidades dessa obra que era, ao mesmo tempo, balizada pelo gênero alienígena e preocupada com a apreensão do Rio. Não se apresentam, aqui, detalhes das peripécias envolvendo o casal Djalno de Khepér e Fiametta. Mas, a contar pelo anúncio que se publica da película, por ocasião de sua estreia ao público (em fins de outubro de 1917, no *Cine Palais*), a trama não se desviava demasiadamente daquela direção. Mostraria, segundo o anúncio, “o trabalho de sapa da espionagem no nosso país, e particularmente no Rio de Janeiro”, destacando-se “a vida dos *cabarets* cariocas — Uma luta no fundo do mar — os gazes

asfixiantes — O botequim do *Revira* na Saúde” (A NOITE, 1917b).

Jurandyr Noronha dedica algumas poucas palavras a esse filme. Afirma tratar-se de uma obra de ficção, apesar do título alusivo à cidade (financiou-a Irineu Marinho, dono do jornal *A Noite*, seguindo, quiçá, o exemplo do colega de profissão Hearst). Todavia, igualmente destaca o intuito da obra de tratar de nossa nascente “indústria e comércio dos tóxicos” (NORONHA, 1987, p. 65, 193). Porém, o título dado ao primeiro episódio dos *Mistérios do Rio de Janeiro – O tesouro dos Vikings*, segundo informa Noronha – bem como a descrição de suas partes, são claramente tributários dos filmes-seriados protagonizados por Pearl White. Apenas a título de exemplo: o 3º episódio de *As Aventuras de Elaine* (*The Perils of Pauline*), apresentado na capital a partir de dezembro de 1916, denominava-se *O Tesouro Perdido* e tinha como cena central, segundo o anúncio, “um temeroso mergulho de enorme altura e uma sensacional corrida de automóveis com o terrível espetáculo de um navio que voa pelos ares.” (JORNAL DO BRASIL, 1916b).

Embora explicita preocupação em retratar a realidade carioca, *Os Mistérios do Rio de Janeiro* deriva de ficções cinematográficas importadas. Insistia-se no exotismo, amoldando-se os artistas brasileiros à tipologia, à *mise-en-scène* e às peripécias estrangeiras. A voga desses produtos nos países do Norte, a partição da indústria cinematográfica em gêneros bem delimitados – visando a porções já definidas do público –, e a bem-sucedida penetração dos filmes-seriados norte-americanos no nosso país, impedem nossos artífices de grandes sopros inovadores. Naquele fim de 1917, os *Mistérios* de Coelho Netto competiam, pelo público dos cinemas, com *A Quadrilha do Esqueleto*, filme policial carioca que lhe seguiu muito de perto os passos. Mas isto já é assunto para um próximo trabalho.

3

A primeira asserção que Benjamin Costallat faz sobre o gênero no qual se inscrevem os *Mistérios* mescla acidez e perspicácia:

A principal condição para fazer romance policial é se convencer de que a humanidade inteira é inteiramente imbecil e ingênua. Ora, essa suposição é agradável e muitas vezes fácil...”/ “o romance policial permite apresentar com a capa do mistério e da ficção uma série de verdades que por aí andam mas que não podem ser ditas, assim, cruamente...” (JORNAL DO BRASIL, 1922, p. 4).

Sua explicitada falta de domínio da estrutura do gênero – “se tivesse

qualidades literárias para contar longas e inacabáveis histórias, eu escreveria os meus *Mistérios do Rio de Janeiro*.” – é resolvida ano e meio mais tarde, com a escolha de um meio-termo muito bem cabível à sua verve de cronista dos costumes: uma série cronística, a unir pesquisa jornalística e ficcionalização.

Em 1º de maio de 1924, quando se publica a primeira crônica da série (a última é datada de 31 do mesmo mês), Costallat já era um *bestseller*. Sua novela *Mademoiselle Cinema*, lançada em 1923, venderia 75 mil exemplares em cinco anos, número importante, considerando-se o exíguo mercado editorial brasileiro. Antes dela houve a coletânea de crônicas *Mutt, Jeff & C.* (1922), além da também coletânea *Modernos* (1923), esta com capa do artista plástico Di Cavalcanti (REZENDE, 1999, p. 9 e 21) – a listagem não é exaustiva. Costallat é um caso curioso nas letras nacionais. Sua aliança com o articulador do Movimento Modernista entre os cariocas Di Cavalcanti, sua opção por períodos enxutos, consoantes à proposta dos Modernistas, sua reiterada alusão ao campo semântico do cinema – e, ao mesmo tempo, a penetração massiva de sua prosa, tornam-no um caso atípico quando o comparamos aos demais artistas do novo Movimento, cujos livros e periódicos tinham um público leitor restrito. Um caminho possível para que o compreendamos seja, talvez, seu *éthos* de polemista. Apesar do grosso de sua prosa ter aparecido a partir de 1920, Costallat aproxima-se menos do modernista Oswald de Andrade que do cronista João do Rio, artista para o qual a pesquisa jornalística estava subsumida a um projeto literário de raízes estrangeiras¹². Na introdução de *Mademoiselle Cinema*, Beatriz Rezende adota a tese do autor de que este seu livro fora repudiado pela crítica porque agradava o público, sem se aprofundar numa análise estética da obra. Para além de defendermos tal repúdio, incabível na conjuntura atual (que analisa criticamente os cânones historicamente impostos), cumpre pensarmos nas características da prosa do escritor.

Em *Mademoiselle Cinema*, e mais especificamente em *Os Mistérios do Rio*, que é nosso objeto, convergem uma escrita ligeira, de fácil apreensão, com um mergulho nos sórdidos meandros da sociedade que une graus variáveis de observação crítica e de sensacionalismo – esta última característica era, aliás, cara à imprensa das primeiras décadas do século XX¹³. Na primeira obra, especialmente, emerge

12 A esse respeito, remeto o leitor ao trabalho de Orna Messer Levin (1996), listado na Bibliografia, reflexão profunda sobre a influência da obra de escritores como Oscar Wilde e Joris-Karl Huysmans no burilamento da visão que João do Rio tinha de sua cidade.

13 O desenvolvimento da imprensa e o surgimento dos repórteres fotográficos tornaram possível, por exemplo, a publicação, nas folhas, de fotografias em *close-ups* de pessoas mortas e feridas. Esses registros não raro dividiam espaço, nas revistas ilustradas, com a coluna social, o que denota o apreço do público leitor por cruezas tais. Não é um acaso, por exemplo, que um filme como *A Mala Sinistra* (1908) – baseado num crime real e tomado no palco do evento – tivesse feito tanto sucesso anos antes. Cf. O Malho, 1908; BERNARDET, 2004.

ao primeiro plano o papel do escritor de moralizador dos costumes. Critica-se ferrenhamente a protagonista, tão volúvel, frequentável e barata quanto o cinema. Tocada pelo amor, a jovem será impossibilitada de vivê-lo, já que é impura. A moral melodramática, que pune com o ostracismo a mácula carnal, determina seu fim lúgubre.

Os Mistérios do Rio apropria-se do mesmo gênero – que, no entanto, ganha rendimento original quando inscrito numa folha cotidiana. Devemos, aqui, destacar esta característica incontornável da prosa jornalística daquele tempo, que era sua inclinação à espetacularização dos dramas pessoais, tendo como molde gêneros populares de sucesso, como o melodrama. As crônicas de Costallat costumam as características deste gênero literário com observações de seu meio que não raro surpreendem pela agudeza. Exemplo é o texto que abre a série, “A pequena operária”, publicado no Dia do Trabalho e dedicado às suas “mais silenciosas vítimas”. O narrador conta a história de Helena, moça bela e pobre que engravida do namorado e, abandonada à própria sorte, acaba por falecer diante do hospital superlotado. A narrativa se passa no momento posterior à perda da criança, quando Helena amarga o trajeto de ambulância ao hospital. *Flashbacks* narram a *débâcle* da mocinha, exacerbando-se, nos comentários, o enviesado olhar de macho do narrador (que se debruça, com paternalismo, sobre a fragilidade, a beleza e a virtude ameaçada – e enfim perdida – de Helena). Arroubos sentimentais dividem espaço com momentos de emergente temática social, digna de um Émile Zola: a exploração das jovens operárias pelas sofisticadas modistas da capital, o tratamento degradante dado aos pobres nos hospitais públicos (“A Santa Casa não pode recebê-la. Não há leitos. Solte-a onde quiser... Deixe-a morrer embaixo de uma árvore, aí mesmo em frente”, COSTALLAT, 1924, p. 35).

Nenhum homem é confiável diante de uma moça jovem, bela e só: “Desde o patrão até o último varredor do armazém (...) todos os homens sem exceção começaram a persegui-la, a assediá-la, a fazer um verdadeiro cerco ao redor da inocência da pobre menina.” (COSTALLAT, 1924, p. 24). Naquele tempo de crescente liberalidade dos costumes, em que as moças frequentavam mesmo a sala escura do cinema desacompanhadas, Costallat adota uma postura conservadora, cerceado pelo gênero literário segundo o qual amolda sua prosa, mesmo a contrapelo de produtos mais liberais dele oriundos, como o filme-seriado *Os Mistérios de Nova York* (lançado, lembremo-nos, dez anos antes). Nesta e noutras crônicas, a individualidade de seus sujeitos é desdenhada em prol de um olhar que os tipifica e estanca: daí os “misteriosos” chineses fumadores de ópio; ou os celerados do Rio Comprido, a transformarem a passagem pelo túnel daquele bairro do arrabalde num

enredo de *farwest*.

Porém, como eu salientei, a materialidade desses escritos – crônicas publicadas na imprensa cotidiana, em diálogo mais estrito com o dia-a-dia da capital – possibilita-lhes ocasionais voos ao mesmo tempo reflexivos e estilísticos. Exemplo é “A Favela que eu vi” (4 mai.), resultado da incursão de Costallat no Morro do Pinto: crônica na qual o preconceito pelo “outro” é substituído por uma simpatia crescente, à medida que o escritor ascende o local e desvela os seres humanos que o habitam. Já no alto, ele concluiria que o perigo estava não nos moradores, mas no terreno tortuoso: “Arriscávamo-nos, na pedreira, escorregadia das chuvas da véspera, a quebrar o pescoço. Mas o panorama valia o risco...” (COSTALLAT, 1924, p. 85). O lugar miserável encontrava, no samba, a alegria. “Deus protege a Favela.”, diria ele, naquele canto “fora do mundo”, entre a cidade pequenina que jazia sob seus pés e as pipas multicores que, no céu, davam adeus ao dia.

Considerações finais

O problema exposto dá pasto a desdobramentos que extrapolam o espaço de um artigo. Não tenho aqui a pretensão de esgotar a reflexão sobre as variantes mundiais da matriz forjada por Eugène Sue, ou mesmo sobre o conjunto não desprezível dos *Mistérios* brasileiros formatados aos mais diversos suportes, que circularam no país ao longo do século XIX e entrada do XX – trabalho realizado com competência por estudiosos como os já citados Jacqueline Penjon, CHABRIER (2013) e SCHAPOCHNIK (2013). Cumpre-me, todavia, tecer conclusões que digam respeito à questão-chave que propus a percorrer: as características dos *Mistérios de Nova York* publicados/exibidos no Brasil, e de alguns *Mistérios* locais que aqui circularam no início do século XX, produzidos levando-se em conta o aparato cinematográfico.

Tal trabalho pede o diálogo com o fundamental artigo em que THÉRENTY (2013) ressalta o papel de *Les Mystères de Paris* enquanto o primeiro sucesso midiático de massa e o primeiro fenômeno de globalização cultural (p. 55). Lançada em Paris, rápido a obra recebeu traduções ao redor do globo; sendo adaptada aos contextos locais, fosse através das modificações inseridas no original por parte dos tradutores, fosse por meio da escritura de novos *Mistérios* – os quais, no entanto, replicavam as “construções culturais” do texto-fonte, visando mais a reprodução de solidificados topos literários do que a reflexão sobre a realidade empírica daqueles novos contextos. O modelo convencional do melodrama francês serviu à materialização literária de tensões sociais que emergiram com a configuração da sociedade moderna, como a criminalidade, a miséria e a prostituição, daí a apreensão (em razoável medida

pitoresca) que estas obras faziam dos *bas-fonds* da cidade.

The Exploits of Elaine e as suas duas sequências bebem desta fonte de modo *sui generis*. Conforme aponta CHABRIER (2013), a obra traduzida para o francês aproxima-se muito mais do *Mystères* modelar que do original de Arthur B. Reeve. Segundo a autora, Decourcelle aproveita o caráter diário do folhetim francês para incrementar as descrições daquela narrativa que tematizava o *high life* novaiorquino, no intuito de imiscuir tal grupo nos ambientes equívocos da cidade e nos tipos que os habitavam, como fazia a obra de Eugène Sue. Assim, por exemplo, os dez segundos do acerto de contas entre o “Mão do Diabo” e o comparsa que vinha de traí-lo, no primeiro episódio da série cinematográfica, dão origem, nos folhetins, a desdobramentos ricos em detalhes atinentes aos ambientes e tipos suspeitos com que as personagens cruzavam, todos inventados pelo tradutor. A autora não aprofunda, todavia, a reflexão sobre os efeitos disso no objeto fílmico.

De que modo o texto escrito interfere na fruição do filme? A conexão entre ambas as mídias – “Prazer de ler/Satisfação de ver” (cf. Fotografia I) –, fomentada não apenas pela imprensa brasileira como pela francesa (cf. CHABRIER, 2013), patenteiam que o texto não apenas servia de apoio à compreensão do filme como que ele buscava circunscrever os sentidos da imagem, balizando a sua compreensão. As histórias protagonizadas por Elaine chegaram ao Brasil através da França, onde ganharam um apelo que somava, à agilidade da aventura cinematográfica estadunidense, os tipos folhetinescos de larga voga no Velho Mundo – influência patenteada logo no título da tradução francesa, aproveitado na tradução brasileira. Os detalhes desta circulação fazem emergir o cadinho cultural que a globalização engendrava. No caso do filme, patenteiam que a obra cinematográfica não era percebida pelo público como um objeto *per se*, mas no diálogo com outras produções culturais que estavam em seu entorno, fundamentais para a construção de seus sentidos.

O caminho tortuoso palmilhado pela obra de Reeve até chegar ao Brasil metaforiza a descentralização da produção cultural naquele momento. Mesmo assolada pela guerra, coube à França fornecer-nos a escritura que daria voz às peripécias cinematográficas da norte-americana Pearl White. Nos anos seguintes, Coelho Netto e Benjamin Costallat produziram obras que atestavam tal amálgama cultural, integrando, em sua produção, o folhetim de molde francês e o imaginário criado pela cada vez mais potente cinematografia dos Estados Unidos da América – país ao qual a capital do cinema definitivamente se transferiria na década de 1920, época em que Benjamin Costallat escreveu parte importante de sua obra.

Referências bibliográficas

ABEL, R. “The Exploits of Elaine”. *Il Cinema Ritrovato*, XVIII edizione, giugno-luglio 2014. Disponível em <http://www.cinetecadibologna.it/evp_1914_cinema_100_anni_fa/programmazione/app_6013/from_2014-06-30/h_0900>. Acesso em 18 mar. 2015.

“As Aventuras de Elaine”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 8 nov. 1916, p. 5 [1916e].

“As Aventuras de Elaine”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 nov. 1916, p. 14.

“As Aventuras de Elaine: o tesouro perdido”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 nov. 1916, p. 16, [1916b].

BERNARDET, J.C. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2004 [1995].

BN Digital. <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>

CARVALHO, D. C. “Fragmentos da cidade cartão-postal: o Rio de Janeiro no cinema documentário e ficcional dos anos 1900-1930”. *Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, ano 3, Ed. 5, jan.-jun. 2014. Disponível em <<http://www.socine.org.br/rebeca/tematicas.asp?C%F3digo=177>>. Acesso em 18 mar. 2015.

_____. *Luz e sombra no écran: realidade, cinema e rua nas crônicas cariocas de 1894 a 1922*. 2 vols. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014 [2014b].

CHABRIER, A. “Les Mystères de New-York: stratégies d’adaptation d’un serial américain au pays de l’oncle Sue”. *Médias 19*, France, Publications, THÉRENTY, M. È. Thérenty (dir.), *Les mystères urbains au prisme de l’identité nationale*, 25/11/2013. Disponível em <<http://www.medias19.org/index.php?id=13613>>. Acesso em 20 mar. 2015.

“Cinema Nacional: Os mistérios do Rio de Janeiro, de Coelho Netto”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 3 mar. 1917, p. 3.

“Cinema Avenida: O Fantasma – em 4 partes”. *Correio da Manhã*, Rio Janeiro, 3 jun. 1913, p. 16 [1913a].

“Cinema Avenida: O Fantasma – segunda série, em 4 partes”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 set. 1913, p. 14 [1913b].

“Cinema Paris: Maciste/ Fantomas”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 fev. 1916, p. 14 [1916a].

“Cinema Paris/ Cinema Odeon: Os Vampiros – 1ª série - A Cabeça Cortada; O Anel

que Mata”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 mar. 1916, p. 14 [1916b].

“Cinema Pathé: Fantomas!! – cinco séries a seguir em cinco programas”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 16 nov. 1915, p. 5.

CONSTANS, E. “Victime et martyre! Héroïne? La figure féminine dans le roman de la victime (1875-1914)”. *Ull Critic*, n. 8, 2003. Disponível em < <http://www.raco.cat/index.php/UllCritic/article/viewFile/207803/285584> >. Acesso em 18 mar. 2015.
COSTALLAT, B. “Os Mistérios do Rio”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 dez. 1922, p. 4.

_____. *Mysterios do Rio*. Rio de Janeiro: Benjamin Costallat & Miccolis, 1924.
ENCYCLOPEDIA Britannica.com. Disponível em < <http://encyclopedia Britannica.com/> >. Acesso em 15 mar. 2015.

THE EXPLOITS of Elaine (Ep. 10: Beijos que matam). Direção: Louis J. Gasnier, George B. Seitz e Leopold Wharton. Produção: George B. Seitz, Leopold Wharton e Theodore Wharton. Intérpretes: Pearl White; Arnold Daly, Sheldon Lewis e outros. Roteiro: Charles W. Goddard, Arthur B. Reeve (romance), George B. Seitz e Basil Dickey. Estados Unidos: Wharton, 1914. Disponível em < <http://www.historicfilms.com/tapes/14840> >. Acesso em 20 mar. 2015.

“Os ‘films’ nacionais: Os mistérios do Rio, de Coelho Netto”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 mar. 1917 p. 5, [1917b].

JOE (pseud. de Paulo Barreto/João do Rio). “À margem do dia”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 mai. 1914, p. 1.

KING, R. “Movies and Cultural Hierarchy”. In: KEIL, C. e SINGER, B. (Orgs.). *American cinema of the 1910s: themes and variations*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2009.

LAJOLO, M. “Oralidade, um passaporte para a cidadania literária brasileira”. In: GUIMARÃES, E. e ORLANDI, E. *Língua e Cidadania: o português no Brasil*. Campinas-SP: Editora Pontes, 1996.

LAROUSSE.fr. Disponível em < <http://www.larousse.fr/> >. Acesso em 15 mar. 2015.

LEVIN, O. M. *As figurações do dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 1996.

“Os Mistérios do Rio de Janeiro”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 23 out. 1917, p. 5, [1917a].

_____. *A Noite*, Rio de Janeiro, 24 out. 1917, p. 5, [1917b].

“Os Mistérios de Nova York: grande e emocionante romance-cinema americano”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 10 mar. 1916 – 2 ago. 1916.

“Os Mistérios de Nova York – 1º episódio: A Mão do Diabo”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 10 mar. 1916, p. 4, [1916b].

“Os Mistérios de Nova York – 16º episódio: Os Piratas Aéreos”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1916, p. 5, [1916c].

MORIN, E. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1989.

NORONHA, J. *No tempo da manivela*. Rio de Janeiro: Embrafilme: Ebal: Kinart, 1987.

“Pathé; Cinema Ideal: Os Mistérios de Nova York”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 15 mar. 1916, p. 5 [1916d].

THE PERILS of Pauline. Direção: Louis J. Gasnier e Donald MacKenzie. Produção: Pathé Frères. Intérpretes: Pearl White; Crane Wilbur; Paul Panzer e outros. Roteiro: Charles W. Goddard, Basil Dickey. Estados Unidos. Distribuição: Eclectic Film Company (EUA, 1914); Pathé Frères (França, 1916); Grapevine Video (EUA, 2005). 1 DVD, 2 vol. 3h19min.

REZENDE, B. “A volta de Mademoiselle Cinema”. In: COSTALLAT, Benjamin. *Mademoiselle Cinema: novela de costumes do momento que passa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999.

“O romance-cinema ‘Os mistérios de Nova York’”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 8 mar, p. 1, [1916a].

SCHAPOCHNIK, N. “Edição, recepção e mobilidade do romance *Les mystères de Paris* no Brasil oitocentista”. *Vária História*, Belo Horizonte, vol. 26, nº 44, jul/dez 2010. Disponível em < <http://www.scielo.br/pdf/vh/v26n44/a13v2644.pdf> >. Acesso em 20 mar. 2015.

REEVE, A. B. *The Exploits of Elaine: A Detective Novel*. Dramatized into a Photo-Play by Charles W. Goddard. New York: Hearst’s International Library Co., 1915.

THÉRENTY, M. È. “Mysterymania. Essor et limites de la globalisation culturelle au XIXe siècle”. *Romantisme*, n. 160, 2013/2.

“A tragédia da Av. Central”. *O Malho*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1908, ano VII, nº 293.

submetido em: 30 mar. 2015 | aprovado em: 1 jun. 2015.