

Raquel de Figueredo Eltermann

BUSCAR NOS ESCRITOS AS IMAGENS PERDIDAS

Dissertação submetida ao Programa de
Pós-graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do Grau de
Mestre em Literatura.
Orientadora: Profa. Dra. Maria Lucia
de Barros Camargo.

Florianópolis
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária
da UFSC.

Eltermann, Raquel de Figueredo
Buscar nos escritos as imagens perdidas / Raquel
de Figueredo Eltermann ; orientadora, Maria Lucia
de Barros Camargo, 2018.
98 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de
Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,
Programa de Pós-Graduação em Literatura,
Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Ramón de Baños. 3. Belle époque.
4. Amazônia. 5. Memórias. I. Camargo, Maria
Lucia de Barros. II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura.
III. Título.

Agradecimentos

À minha família, meus pais Tereza e Eduardo, pelo acolhimento incondicional nas guinadas da vida, à Cynthia, irmã (alma) gêmea, e ao João, sopro de vida.

À minha orientadora Maria Lucia, extensivo aos colegas do NELIC, com quem tanto evoluí nessa jornada.

À CAPES, cujo suporte financeiro me permitiu a realização desse trabalho.

Aos professores José Luis Ruiz-Peinado e Pere Petit, pela generosidade em compartilhar conhecimentos.

Aos distantes, mas não menos estimados, *compañeros* Karla Hernández (México), Jesus Floro e Pontus Sánchez (Catalunha), sem os quais este projeto não teria frutificado. A Ramón, *in memoriam*, pelo simples fato de haver existido.

Al otro día, 17 de septiembre, a punta de alba, el ruido de las máquinas levando el ancla, me despertó. No tardé mucho en hallarme sobre cubierta: ante mí se extendía un exótico panorama que no olvidaré jamás. En toda 1a ribera de aquel río, inconmensurable, fantástico, se veían unas casitas y cabañas que tupida arboleda medio ocultaba. El agua del río les servía de espejo. El sol iba descorriendo aprisa el velo de niebla formado por la humedad que envolvía aquellos hermosos paisajes. Ante mí tenía América... El Brasil!

Ramón de Baños
(1890-1980)

RESUMO

Ramón de Baños e as pesquisas de arquivo em busca de uma filmografia materialmente perdida, porém perpetuada pela palavra. A narrativa autobiográfica sobre sua saída de Barcelona para fazer cinema na Amazônia no período da *belle époque* tem como tema principal as *películas de actualidad* feitas em Belém do Pará e os documentários no interior da floresta amazônica em busca de seringais. As filmagens realizadas de 1911 a 1913 não perduraram com o tempo. Mas sua história ficou narrada no datiloscrito inédito “*Notas íntimas de um ‘cameraman’ español*”, posteriormente traduzido e publicado como “*Un pioner del cinema catalá a l’Amazònia*”. A leitura de ambos, cujo comparativo é o mote deste trabalho, permite conhecer um pouco mais da história da transição dos séculos XIX e XX e sua modernidade advinda da pujança do Ciclo da Borracha sob o olhar do estrangeiro. Observar as formas pelas quais o autor se apresenta/revela pela redação de suas memórias, e em busca também de outros escritos que as subsidiam, como as centenas de cartas enviadas do Brasil à noiva que ficara à sua espera na Espanha por quase três anos.

Palavras-chave: Ramón de Baños; arquivos; memórias; cinema-mudo; *belle époque*; Amazônia.

ABSTRACT

Ramón de Baños, and the research on archives looking for a materially lost filmography, which lived on, however, through words. The autobiographical narrative about his departure from Barcelona to make movies in the Amazon rainforest during the *Belle Époque* has as its main theme the *películas de actualidad* made in Belém, in the state of Pará, and the documentaries inside the Amazon Forest in search of seringais. The shooting from 1911 to 1913 did not resist over time, but his journey was narrated in the unreleased report “*Notas íntimas de um ‘cameraman’ español*”, subsequently translated and published as “*Un pioner del cinema catalá a l’Amazònia*”. The reading of both, which are compared in the present work, allows us to know more about the history of the transition between the 19th and 20th centuries and its modernity that came with the power of the Rubber Cycle from the point of view of the foreigner. Observing the ways that the author introduces / reveals himself in writing his memories, and in search of other writings that subsidize them, such as the hundreds of letters sent from Brazil to his bride that was waiting for him in Spain for almost three years.

Keywords: Ramón de Baños. Archives. Memories; Silent film; *Belle époque*; Amazon rainforest.

LISTA DE FIGURAS

Imagem 1: Capa do datiloscrito inédito de 1970 arquivado na..	11
Imagem 2: Rosita, a imagem de um amor ausente.....	14
Imagem 3: Este era eu em 1906.....	16
Imagem 4: Este sou eu em 1970... ..	16
Imagem 5: Ao final do datiloscrito, a confissão da origem de suas lembranças... ..	20
Imagem 6: Capa da edição publicada em 1991 pela coleção Fahrenheit 451, da Íxia Llibres.	21
Imagem 7: Este era eu em 1912.....	23
Imagem 8: O índice acrescentado à edição catalã permite conhecer melhor os temas narrados por Baños, que, no datiloscrito, encontravam-se sob o tópico: notas íntimas de un cameraman español	26
Imagem 9: o intrépido cameraman e sua indumentária de	28
Imagem 10: O Theatro da Paz foi palco de diversas projeções de Ramón de Baños e também	42
Imagem 11: Baños fundou a primeira empresa de cinematografia de Belém, a The Pará Films.	47
Imagem 12: Os filmes pornográficos foram garantia de sessão lotada.	53
Imagem 13: Paisagens fluviais ganham absoluto protagonismo nos relatos referentes à Amazônia.	57
Imagem 14: Postal enviado à família para anunciar o retorno a Barcelona.	62

SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO	1
2. RAMÓN DE BAÑOS E SUAS MEMÓRIAS	5
3. DE NOTAS ÍNTIMAS A PARTICULARIDADES PUBLICADAS	11
3.1 O DATILOSCRITO ESPANHOL	11
3.2 O LIVRO CATALÃO	21
3.3 ALGUMAS LEITURAS POSSÍVEIS	28
4. ‘ANTE MÍ TENIA AMÉRICA’	38
4.1 A URBE	38
4.2 THE PARÁ FILMS	45
4.3 ULTRA AEQUINOTIALEM NON PECCAVI	51
4.4 A SELVA: PRODIGIOSA <i>HILAEA</i> ?	54
5. IMAGENS IMAGINADAS	63
6. CONCLUSÃO	72
BIBLIOGRAFIA	74
ANEXO 1 - FILMOGRAFIA RAMÓN DE BAÑOS NO BRASIL	77

1. APRESENTAÇÃO

Esta dissertação tem como objeto as memórias de Ramón de Baños. Para apresentá-lo(s), tanto o personagem quanto o estudo realizado, tentarei um certo ordenamento cronológico para falar de uma história muito alinhavada, imbricada mesmo, por datas.

Faz cerca de uma década que ‘conheci’ Ramón de Baños. Foi em 2008, durante a realização de um *Máster en Cultura Histórica y Comunicación* no Departamento de História Moderna da Universidade de Barcelona, que tive o primeiro contato com seu livro de memórias: uma edição que narrava a vinda de um pioneiro do cinema mudo catalão em uma aventura pela Amazônia brasileira no princípio do século XX. A edição catalã “*Un pioner del cinema català a l’Amazònia*” foi publicada em 1991 pela Íxia Llibres em Barcelona e me foi apresentada pelo professor de História das Américas Dr. José Luis Ruiz-Peinado Alonso.

A partir do livro¹, a pesquisa se estendeu até a Biblioteca da Filmoteca de Catalunya, onde está armazenado todo o acervo relativo a Ramón de Baños, extensa coleção pessoal doada à instituição após a sua morte, em 1980. O material arquivado contém dezenas de caixas divididas em assuntos temáticos que vão desde a produção cinematográfica até os cartazes de exibição das películas, passando pelas principais correspondências emitidas e recebidas pelo cineasta, além de centenas de fotografias e dos filmes realizados ao longo da carreira, alguns em parceria com o irmão Ricard de Baños.

Segundo o próprio Ramón de Baños, a escrita de suas memórias na Amazônia teria sido possível graças a uma centena de cartas que haviam sido enviadas do Brasil à noiva, Rosita Argentó, que o aguardara em Barcelona. Tal correspondência, no total de 101 cartas, encontra-se arquivada na íntegra na Biblioteca da Filmoteca de Catalunya² e nunca veio a público. Durante essa etapa da pesquisa, pude ler o conjunto das cartas, mas a cópia deste material não foi permitida pela Biblioteca da Filmoteca.

¹ A Universidade de Barcelona conta com apenas três exemplares, um localizado na *Facultat de Biblioteconomia* (929. BAÑOS) e dois na *Facultat de Filosofia, Geografia i Història* (BA 778.5).

² As cartas enviadas do Brasil por Ramón de Baños estão assim dispostas: *Carpeta 4.1.1* (22 cartas datadas de 1911; *Carpeta 4.1.2* (42 cartas datadas de 1912); *Carpeta 4.1.3* (37 cartas datadas de 1913).

O estudo da autobiografia de Ramón de Baños permitiu também conhecê-lo para além do octogenário que relembra o aventureiro *cameraman* que fôra na juventude. O trabalho de pesquisa foi estendido aos arquivos digitais, pesquisa que se mantém durante e além dos trabalhos desta dissertação. A cada nova descoberta nos arquivos, revelou-se um personagem que falou em distintas linguagens, em um conjunto de trabalhos onde habitam também um jovem cronista e poeta desde os 15 anos.

Durante o processo de investigação dos possíveis rastros que podem ser encontrados sobre Ramón de Baños na internet, foi localizado, na página da Filmoteca de Catalunya, um acervo indicando a existência de mais de uma centena de contos e crônicas elencados por Ramón de Baños como “*Cronología en Verso y Prosa*”³. Tal lista está manuscrita e descreve os títulos dos artigos e as respectivas edições das revistas ilustradas da época em que foram publicados. Os escritos principiam em 1905 e se estendem até 1918⁴, abrangendo, portanto, os anos em que Ramón esteve no Brasil. Mais recentemente pude localizar ainda um outro datiloscrito intitulado “*Memorias íntimas de un cameraman español : segunda etapa 1914 a 1936*”, não contemplado nesta dissertação.⁵

³ Filmoteca de Catalunya. Repositori digital Ramón de Baños. “*Cronología en verso y prosa*”. Disponível em <http://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/11243>, acessado em 20 de Dezembro de 2016.

⁴ Das 109 publicações elencadas foram localizados 15 textos junto ao acervo digitalizado da Biblioteca Digital da España. A Revista *El Mundo Científico* é a publicação onde consta o maior número de textos assinados por Ramón de Baños i Martínez. Foram localizados nos acervos digitais 12 artigos. Destaque para duas crônicas digitalizadas na íntegra e publicadas, respectivamente, em “*La Actualidad*” e em “*Ilustración Artística*”, em agosto e outubro de 1911, justamente no período em que Ramón de Baños já se encontrava em viagem ao Brasil. Constam publicações em diversos impressos como *Diário Las Noticias*, *Diário La Vanguardia*, *Diário El Noticiero Universal*, *Diário La Veu de Catalunya*, *Diário de Ibis*, *Diário La Tribuna*, *Semanal Orbi...!*, *Revista semanal El mundo científico*, *Revista semanal “El Hogar y la Moda”*, *Revista semanal “La Actualidad”*, *Revista semanal Foyer*, *Quinzenal Páginas Libres*, *Semanario El Donjuán*, *Semanario La Ilustración Artística*.

⁵ As 15 publicações já localizadas, conjunto de crônicas e contos, somam-se às cartas inéditas que Ramón enviou do Brasil para a noiva, Rosita Argentó, bem como ao restante das memórias para formar o escopo de estudo do Doutorado, a ser realizado também no Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC.

A partir de 2010, tive a oportunidade de integrar a equipe de tradução ao português do livro publicado em catalão, encabeçada pelo professor Dr. Pere Petit⁶, barcelonês radicado no Brasil e professor de História da Universidade Federal do Pará. Além das memórias do cineasta catalão, a edição traz a cinematografia brasileira de Baños. Apesar de traduzido, tal material continua inédito no Brasil.

A publicação de “*Un pioner del cinema català a l’Amazònia*” é, na verdade, uma tradução editada do datiloscrito inédito “*Memorias íntimas de un ‘cameraman’ español*”, escrito originalmente em espanhol e datado de 1970. Embora arquivado na Biblioteca da *Generalitat de Catalunya*, o datiloscrito só chegaria ao meu conhecimento em 2014, isto é, seis anos após iniciada a leitura da edição em catalão, graças ao Prof. Pere Petit.

A partir de 2016, ao trazer tal narrativa como objeto de estudo para o Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, o trabalho de pesquisa em arquivo digital trouxe novos elementos que viriam a interferir, decisivamente, no desenrolar do projeto inicialmente apresentado. É necessário admitir que, desde o início deste estudo, a edição em catalão vinha sendo o foco principal da minha leitura. Concebido originalmente como um projeto que envolvia um diálogo entre o livro de Ramón e os escritos de Euclides da Cunha em “À margem da história”, foi somente no desenrolar da análise que o datiloscrito em espanhol ganhou o necessário protagonismo nessa dissertação.

A leitura comparada dos dois textos tornou-se, então, o foco deste trabalho, que está estruturado em três eixos, a começar pela apresentação do próprio personagem Ramón de Baños e suas memórias. Em seguida, dividido em três tópicos, a exposição de seus escritos autobiográficos, o datiloscrito em espanhol e a versão em catalão que veio a público, assim como uma leitura comparada entre ambos. Na sequência, na parte intitulada “*Ante mí tenía América*”, discuto o relato de sua estada na Amazônia. No início, surge a urbe de Belém do Pará da *belle époque*, com um aparte em especial destinado à projeção dos filmes pornográficos intitulado “*Ultra aequinotialem non peccavi*”. Em seguida, as expedições no interior da floresta sob o título “A Selva: prodigiosa *Hilaea*?”. O capítulo seguinte, “Imagens imaginadas”, traz uma leitura de Ramón através de seu principal ofício, o cinema - lembrando que as imagens realizadas no Brasil jamais foram localizadas até hoje. O que podemos

⁶ A tradução ao português é feita em equipe coordenada pelo prof. Dr. Pere Petit, da UFPA, em cooperação com Raquel Eltermann e Telma Saraiva.

saber das filmagens na Amazônia é o que se encontra nos arquivos escritos pelo próprio autor, cujo rol encontra-se anexado ao final desse trabalho como “Filmografia de Ramón de Baños no Brasil”.

Detaca-se aqui que as transcrições contidas nessa dissertação seguem os originais, incluindo as diferenças de acentuação em relação à atual grafia do idioma espanhol. Somente as inserções em catalão estão traduzidas ao português.

2. RAMÓN DE BAÑOS E SUAS MEMÓRIAS

“A palavra é digna de inscrição à medida que resguarda os feitos humanos do esquecimento”⁷.

Ele almejava ser redescoberto pela História. Para tanto, deixou muito bem listado e arquivado tudo o que fez. Desde o envolvimento com o cinema-mudo, passando pelos escritos precoces de contos, crônicas e alguma poesia, até chegar ao relato biográfico da grande aventura vivida nas Américas. Buscou riqueza, fama e reconhecimento. Conheceu-os tão bem quanto o anonimato. Deixou ecos e rastros de descobertas, aventura e uma paixão absoluta: a cinematografia.

Com uma existência quase centenária, o catalão Ramón de Baños Martínez, nascido em Barcelona em 1890, dedicou mais da metade de sua vida à sétima arte, desde os tempos da chegada do cinematógrafo em Barcelona até a transição para o cine-sonoro.

Oriundo de uma família de fotógrafos, desde cedo revelou intimidade com as imagens. Ao lado dos irmãos mais velhos, Francisco e Ricard, que mantinham um laboratório em Barcelona, atuava na revelação e ampliação, o que lhe conferiu parte do conhecimento técnico que viria a empregar no recém-criado cinematógrafo. Por seu horizonte passaram algumas das principais invenções da época referentes a uma tentativa de criação das “*citas de movimiento*”⁸. Ramón descreve a invenção, entre 1896 e 1901, do Animatógrafo, do Kinematógrafo, do Cinematógrafo, do Biófono-teatro, que seria rebatizado de Cinematógrafo Parlante. Foi aos oito anos de idade que viu as tais imagens em movimento descortinarem-se à sua frente: “*Mi primera visión cinematográfica recuerdo que fué en un pabellón instalado en la Puerta de la Paz, frente al desaparecido cuartel de Atarazanas, de Barcelona, (...) en el mes de Junio de 1898*”⁹.

A partir de 1906, já tinha o cinema como profissão, ao lado do irmão mais velho, Ricard de Baños. Por conta do ofício, empreendeu diversas viagens que o levaram tanto a conhecer a região do entorno da Espanha (França e Marrocos), como a empreender a travessia do Atlântico rumo à Amazônia, sendo esta viagem e o seu relato o que mais interessam neste trabalho.

⁷ LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discursos ficcional*, Rio de Janeiro: Guanabara, 1986 (p. 24) Apud NUNES, 1991, p. 269.

⁸ BAÑOS, 1970, p. 9.

⁹ BAÑOS, 1970, p. 6-7.

Embalado pela pujança advinda do Ciclo da Borracha, aceitou o convite do empresário da borracha Joaquim Llopis e migrou para o Brasil em busca de independência financeira e reconhecimento, e também, conforme justifica nas memórias, pela necessidade de distanciar-se do irmão mais velho, àquela altura já famoso em Barcelona pela produção cinematográfica. Rumou a Belém do Pará em 31 de agosto de 1911, a bordo do vapor Rio Negro, e permaneceu na capital paraense até dezembro de 1913, já no final do período conhecido como *belle époque* amazônica. Ali fundaria uma empresa cinematográfica, a “The Pará Films”, através da qual realizou *películas de actualidad* na cidade e também documentários no interior da floresta, como a coleta do látex e a criação de gado no Marajó.

Retornou a Barcelona após contrair malária. A partir de 1914, permaneceu na Espanha, participando de produções cinematográficas. Uma das mais destacadas foi “*Vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América*”, co-produção franco-catalã realizada em 1916, com direção de Emile Bourgeois, na qual Ramón divide com mais dois operadores de câmera a direção de fotografia.¹⁰ O longa, de extensos (para a época) 104 minutos, teria sido a mais cara produção cinematográfica já realizadas até então em território espanhol. Nas palavras de Ramón,

Al año siguiente fui a Paris, en plena Guerra Mundial para la adquisición de aparatos para la nueva manufactura de películas que fundé en Barcelona, la “Argos Films”, con estudios y laboratorios propios.

En aquellos estudios o galería de pose, que tal era, se realizó la más grande de las producciones cinematográficas realizadas hasta entonces en España, “La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América”, en cuya gran película tomé parte como “cameraman”. El director y los principales actores eran franceses¹¹.

Ramón seguiu atuando no cinema, mas não necessariamente atrás das câmeras. Além da afinidade com a técnica artesanal, - *manufactura* é um

¹⁰ Disponível em <http://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/3204?show=full>. Acessado em 20 de dezembro de 2016.

¹¹ BAÑOS, 1970, p. 6.

termo recorrente em seus escritos autobiográficos - fez do comércio de equipamentos uma nova fonte de renda ainda no princípio dos anos 1920:

*En 1924, recorrí toda Espanha, introduciendo y enseñando el manejo de los aparatos "Pathé Baby", especialmente la cámara, iniciando con ello la cinematografía amateur, que tantos adeptos tiene hoy en día.*¹²

Sobre as atividades de Ramón de Baños no período que vai de meados dos anos de 1930 até a década de 1960, pouca informação foi reunida para a elaboração dessa dissertação, que tem os escritos do período da *belle époque* na Amazônia como foco. Assim sendo, chega-se ao ano de 1970, momento em que Ramón rememora e escreve os feitos ocorridos seis décadas antes.

Ao que tudo indica, em lugar do reconhecimento pretendido, Ramon de Baños vivenciou relativo anonimato desde seu retorno a Barcelona até sua redescoberta pelo jornalista Juan Francisco de Lasa, que se auto-define “*como pequeño historiador del Cine que soy, como hombre que ha procurado - a veces sin éxito - escarbar en los restos de aquella primera época de los pioneros del cine catalán*”¹³

Foi Lasa quem o reconheceu no Café do Liceu, nas Ramblas, em Barcelona.

Por aquel entonces, RAMON DE BAÑOS aun seguía trabajando para el Cine en su taller de trucajes. Como dibujante y rotulista para "trailers" de películas: como preparador y realizador de "spots" publicitarios - en cuyo terreno volvió a ser pionero de un género - como operador de efectos especiales para filmes, etc. , y mantenía su incansable juventud interior, esa juventud que jamás ha perdido, limitándose a refugiarse en los recuerdos (...)

E também foi Lasa quem, no ano de 1970, incentivou Ramón a escrever suas memórias: os *recuerdos* foram parar no papel. Ramón contava, então, com 80 anos de idade. As memórias que redigiu em espanhol receberam o título de “*Notas íntimas de un 'cameraman'*

¹² BAÑOS, 1970, p. 5 (grifo no original).

¹³ BAÑOS, 1970, Prólogo, p. 1.

español - 1906-1970". Além de escrever o prólogo do que seria o livro de memórias do "cameraman español", Lasa¹⁴ dedicou-se a registrar em vídeo o processo de elaboração do datiloscrito autobiográfico de Ramón através do documentário "*L'Últim Peoner*" (1970)¹⁵. O documentário é todo editado em catalão, idioma proibido à época do franquismo que ainda imperava em território espanhol.

No referido prólogo contido no datiloscrito Lasa informa que

*Yo conocí a RAMON DE BAÑOS en los libros - pocos, por desgracia - que rememoraban los principios de siglo de nuestra cinematografía, con la presencia hermana da Fructuoso Gelabert, Ricard de Baños , Alberto Marro, Segundo Chomon, José Maria Coadina, y tantos otros. Años mas tarde, trabé conocimiento personal con RAMON DE BAÑOS- todo un símbolo para mí en aquella época - cuando dirigía· un Círculo de Artistas creado por él que funcionaba en el antiguo Café del Liceo*¹⁶.

Apesar do ostracismo em que se encontrava quando foi redescoberto por Francisco de Lasa, o octogenário Ramón de Baños Martínez, ao redigir suas memórias, se apresenta como exitoso: "*En todas mis actividades, tanto profesionales, como artisticas y literarias, siempre me acompaño el éxito. Declaro esto sin rubor porque creo que la modestia es la vanidad de los mediocres.*"¹⁷

O título das memórias, que inclui as datas de 1906 a 1970, revelava um desejo de abordar um período que abrange desde seu ingresso na incipiente indústria cinematográfica, no alvorecer do século XX, até aquele momento em que a vida está prestes a empreender "*ese viaje sin destino y del cual como es sabido no hay retorno posible*"¹⁸. Sim, a morte, que viria a acontecer em 1980, já pairava sobre o Epílogo de suas memórias.

¹⁴ Posteriormente, Juan Francisco de Lasa publicou ainda o livro "*Los hermanos Baños*" (Madrid: Filmoteca Nacional de España, 1975).

¹⁵ O documentário está arquivado na Biblioteca da *Filmoteca de Catalunya*. Pesquisa realizada em 2008.

¹⁶ BAÑOS, 1970, Prólogo, p. 1.

¹⁷ BAÑOS, 1970, p 4.

¹⁸ Idem.

*Solo me resta el amargo recuerdo de lo mucho que hubiera podido hacer y no hice y que, a veces, me hacen mirar hacia atrás con ira, pues mis tiempos heroicos de activo cinematografista pasaron ya para siempre.*¹⁹

A narrativa do que deveria ser a compilação de toda uma vida dedicada ao cinema acabou se restringindo, no entanto, ao período 1906-1913. Tal data refere-se, segundo Ramón, ao final da “*primera etapa de mi vida cinematográfica*”²⁰. Uma hipótese para a interrupção estaria na explicação que o próprio autor dá para o encerramento desta primeira etapa: a rememoração só teria sido possível graças a uma centena de cartas escritas no período em que viveu na Amazônia brasileira. Dessa forma, são as cartas enviadas a Rosita Argentó que suplementam a memória do já idoso Ramón.

*Debo aclarar, antes de poner punto final a esta primera parte de estas “Memorias”, que me ha sido posible escribir detalladamente los hechos y pormenores que me ocurrieron en aquellas lejanas tierras, debido a la copiosa correspondencia enviada a mi novia primero y luego esposa y que ella guardó y conserva todavía con celoso cariño y cuyo contenido me ha servido muchísimo al reerlas para ayudar a mi memoria a redactarlas.*²¹

Conforme a descrito na introdução do documentário produzido durante os anos 1970, ou seja, na redescoberta do ‘*cameraman*’, não somente sua figura encontrava-se obnubilada pelo tempo, mas o próprio cinema que ajudou a fundar: “*A 1970, Ramón de Baños, un dels millors operadors de la primera etapa del cinema espanyol, es l’únic supervivent de la generació dels peoners (...) treballador infatigable, testimoni d’exceptió de tota una època oblidada*”²².

¹⁹ Ibidem.

²⁰ BAÑOS, 1970, p. 209.

²¹ Idem.

²² Documentário “*L’Últim Peoner*” de Juan Francisco de Lasa (Barcelona, 1970, 12’19”). Em 1970, Ramón de Baños, um dos melhores operadores da primeira etapa do cinema espanhol, é o único sobrevivente da geração dos pioneiros (...) trabalhador infatigável, testemunho de toda uma época esquecida”.

A possibilidade de que Ramón seguisse trabalhando com seus escritos autobiográficos ao longo de toda a década de 1970 - no que provavelmente seria a já citada segunda etapa de suas memórias - estaria apontada pela professora da Universidade de Barcelona Palmira Gonzáles, autora de “*El anys daurats del cinema clàssic a Barcelona*” [1906-1923]²³. Em artigo publicado no ano de 1986, ela revela que durante as entrevistas que realizou com o *cameraman* por volta de 1976, havia escritos que permaneciam inacabados e que o escasso conhecimento em relação à trajetória de Ramón ainda se fazia presente:

Hace ya diez años, visité varias veces a Ramón de Baños en su casa de Barcelona. Conversamos largos ratos, me contó muchos detalles de su dilatada carrera en el mundo de la cinematografía e incluso me permitió amablemente tomar notas de unas Memorias cuyas manuscritas que, desde hacia tiempo, permanecían inacabadas. (...) Del trabajo de Ramón en Brasil no hay casi nada publicado hasta el momento. Sólo sé de alguna referencia en historias generales del cine o en breves artículos de prensa y el resumen, algo más explícito, que hace Juan Francisco de LASA en el folleto titulado Los Hermanos Baños²⁴.

Foi somente a partir da década de 1990 que as memórias de Baños vieram a público. Seu autor não pôde, porém, saborear a edição, póstuma. Não teve tempo de vê-la publicada. O livro só seria lançado onze anos depois da sua morte: seus escritos autobiográficos foram divulgados através da tradução editada do datiloscrito ao catalão. Como já mencionado, o livro “*Un pioner del cinema català a l’Amazònia – Memories de Ramón de Baños*” foi publicado em Barcelona no ano de 1991 pela editora Íxia Llibres.

²³ Barcelona: Editions 62, 1987 (582 pgs.).

²⁴ GONZÁLES LÓPEZ, 1986, p. 212.

3. DE NOTAS ÍNTIMAS A PARTICULARIDADES PUBLICADAS

3.1 O DATILOSCRITO ESPANHOL

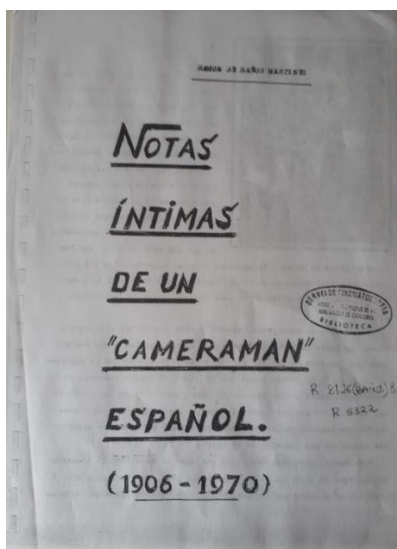


Imagem 1: Capa do datiloscrito inédito de 1970 arquivado na Biblioteca da Generalitat de Catalunya.

Em uma contínua narrativa na primeira pessoa do singular, fincada em lembranças e relatos de viagem, a autobiografia de Ramón de Baños começou a ganhar forma ainda no ano de 1970 quando, como já mencionado, o cineasta começou a redigir suas ‘memórias íntimas’. São 220 páginas datilografadas em espaço simples, praticamente sem a inclusão de capítulos, somente com cinco sub-títulos assim dispostos no texto: Epílogo, Dedicatória, Prólogo, Autobiografia e *Memorias íntimas de un cameraman español*.

Se no sentido de pretenderem ser inteiramente privadas, o porquê das ‘íntimas’ memórias no título original do datiloscrito de Ramón encontra uma resposta antagônica algumas páginas antes, já que deixara a esperança de que houvesse um leitor a quem pudessem interessar não apenas seus escritos, mas sua pessoa. Firma, a partir desse momento, um

pacto de leitura no qual revela-se para ser julgado ou amado, como veremos um pouco mais adiante.

He procurado en esta ligera autobiografía, mostrarme tal cual soy para conocimiento previo de mi personalidad para quien lea mis Memorias, estas que van a continuación, esperando del paciente lector su benevolencia para ellas, ya que han sido escritas con mis mejores deseos de dejar constancia de mi actuación durante los mejores años de mi vida cinematográfica²⁵.

Já no prólogo ao datiloscrito, assinado por Juan Francisco de Lasa, um indício que leva ao fato da edição publicada pela Íxia Llibres preconizar o pioneiro cineasta catalão:

*Este es un libro para la Historia.
Para la Historia del Cine.
Para la Historia del Cine Catalán.
Para esa Historia deseada, extraña, desigual, por muchos conceptos absurda y en muchos sentidos inafable, que semeja una vacilante columna de humo sobre madera mojada, una casi invisible línea de humo que en algunos instantes adquiere apariencia de realidad pero que luego queda en simple crepitar de pavesas.
Sin embargo, en el tiempo heroico de los pioneros, de los que partieron de cero para entregarse de lleno a una tarea que les llenaba de esperanza la cabeza y sobre todo el corazón, entonces el nombre de RAMON DE BAÑOS brilló con luz propia junto al de su hermano RICARD. Y este libro es por lo tanto confesión, himno y lamento por una etapa que se ganó, por una etapa perdida entre el olvido de muchos que están obligados a recordarla²⁶.*

No início do datiloscrito já desponta o auto-proclamado pioneiro que provavelmente viria a inspirar o novo título concedido à edição da Íxia Llibres. Ao longo do datiloscrito, os termos ‘primeiro’, ‘inédito’ e ‘pioneiro’ são uma constante desde as primeiras páginas. Observa-se

²⁵ BAÑOS, 1970, p. 4

²⁶ BAÑOS, 1970, Prólogo.

ainda, sob a análise de Sylvia Molloy, para quem a autobiografia pode ser vista como a intersecção entre a “literatura e auto-modelagem do eu”²⁷, uma tendência de Ramón de Baños em moldar a descrição de si com acentuada visão otimista e de permanente sucesso.

No momento de relatar sua “exitosa” estada na América, não seria diferente:

*En 1911, a los veintiun años, con la pujanza de mi juventude, me fuí a América, al norte del Brasil, en donde el cine si bien se conocía por esporádicas proyecciones, no así las películas realizadas y proyectadas en la misma localidad, cabiéndome a mí el alto honor, si así puede decirse, de haber sido el primero que tal cosa hice a pesar de las innumerables dificultades que, como es de suponer, tropecé y que tuve que solventar como mejor supe y pude. Esto me valió grandes éxitos como “cameraman” y hábil realizador de asuntos locales.*²⁸

De acordo com a versão digitalizada que está sendo trabalhada nessa dissertação, é o Epílogo que abre os escritos de Ramón de Baños. Em apenas uma página, traz uma imagem de Ramón aos 80 anos de idade que, em tom saudosista, afirma ao leitor que “*aunque todavía sea válido para muchas cosas, no puedo forjarme ilusiones y si por alguna vez las tengo veo con pena que ván esfumándose una por una (...)*”²⁹. O último parágrafo, ainda que dê a entender a finalização do texto, suscita a possibilidade de continuidade, não só pela falta de pontuação final, mas pela sintaxe.

*Finalmente, para terminar, diré que siempre consideraré la cinematografía como un poderoso medio inigualabe para instruir, emocionar y divertir al público con argumentos visibles, automaticamente captados*³⁰

²⁷ MOLLOY, 2003, p. 11

²⁸ BAÑOS, 1970, Epílogo.

²⁹ BAÑOS, 1970, .

³⁰ BAÑOS, 1970, Epílogo.

Na sequência, uma dedicatória a Rosita Argentó Tordesillas, “*fiel compañera de toda mi vida*”³¹; com uma fotografia da esposa datada de Julho de 1913. Como nesse período o *cameraman* ainda estava na Amazônia – seu retorno a Barcelona só aconteceu seis meses mais tarde, em Dezembro de 1913, - tal imagem remete ao “culto da saudade dedicado aos amores ausentes” do qual fala Benjamin; e que veremos um pouco mais adiante.

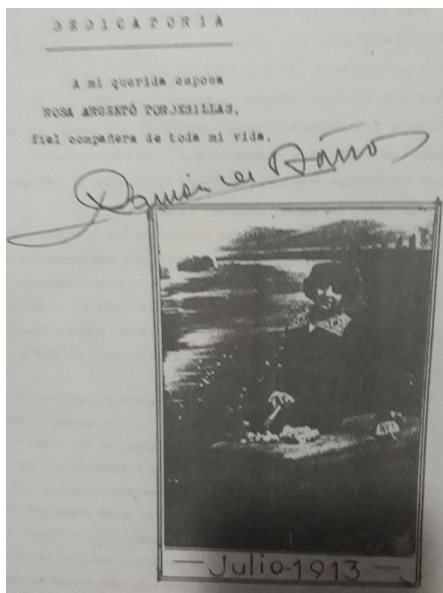


Imagem 2: Rosita, a imagem de um amor ausente...

Nas quatro páginas seguintes, encontra-se uma espécie de introdução não titulada nem paginada, na qual Ramón tece um breve resumo do que está contido em seus escritos: “*En estas ‘Memorias’ describo detalladamente lo mucho que realicé dentro de la industria cinematográfica española, desde 1906 hasta 1970, o sea sesenta y cuatro años de militar sin interrupción en la industria cinematográfica, compendio de toda una vida dedicada al Séptimo Arte*”³². Conforme já vimos, tal intento não chegou a lograr êxito e a primeira etapa foi finalizada até o ano de 1913.

³¹ BAÑOS, 1970, .

³² BAÑOS, 1970, Epílogo, sem paginação.

Na continuidade, o tópico intitulado Autobiografia. Em duas breves páginas Ramón se apresenta ao leitor de forma a não deixar dúvidas quanto à sua personalidade autoconfiante, afinal, como já citado, havia escrito algumas páginas antes que *“la modestia es la vanidad de los mediocres”*:

*Por gracia de Dios vine a este mundo bajo la influencia del signo Aries, signo del Zodíaco que siempre me fue simpático. No sé si por su influencia he sido inteligente, optimista, trabajador, ardiente, atrevido y desdenoso para los prejuicios sociales. Desde joven dividí a la humanidad en dos grandes grupos: en uno yo solo y en el otro la demás gente, gentecilla y gentuza. Fuí siempre incapaz de guardar rencor a quien me causara un daño, no por bondad congénita, sino por resultarme mas cómodo y barato.*³³

Um breve retorno ao Epílogo, que se encontra aparentemente deslocado no princípio das memórias, visto que as linhas iniciais desses escritos são complemento justamente desta apresentação contida em Autobiografia. Para além da coincidência de serem os únicos tópicos que trazem retratos de Ramón, a Autobiografia inicia com a sentença: *“Así era yo en 1906, quando ingresé en la primera e incipiente manufactura española de películas cinematográficas”*³⁴. O Epílogo tem a frase inicial precedida por reticências onde se lê: *“...y así soy ahora, en el año de gracia de 1.970, a mis ochenta años cumplidos”*.³⁵

Como que para reiterar o significado do “assim era eu” e o “assim sou eu”, tais constatações vêm ilustradas pelas respectivas fotografias da juventude e da velhice. No retrato eleito para ilustrar o tópico Autobiografia, o jovem de 16 anos busca o horizonte com o olhar esperançoso, mas contido. A fotografia do Epílogo traz um Ramón envelhecido, que se apresenta de forma mais complacente e honesto com sua condição de *“avanzada edad”* e ciente de que *“los años no pasan en balde y no perdonan”*³⁶.

³³ BAÑOS, 1970, p. 3.

³⁴ BAÑOS, 1970, p. 3.

³⁵ BAÑOS, 1970, Epílogo.

³⁶ BAÑOS, 1970, Epílogo.

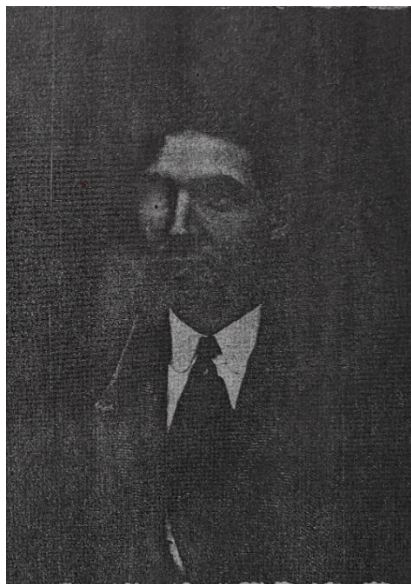


Imagem 3: Este era eu em 1906...



Imagem 4: Este sou eu em 1970...

Um aparte para falar da imagem, tema inerente a um personagem que, como visto, antes do cinema dedicava-se à fotografia. O jovem cineasta já tinha intimidade com o equipamento que revolucionara a arte na primeira metade do século XIX, a câmera fotográfica. Viveu aquele momento em que a popularização da câmera substituíu paulatinamente os retratos pintados pelo instantâneo da foto. A profusão de retratos que ilustram a edição catalã, conforme veremos adiante, ilustram o que dizem as palavras de Benjamin acerca da afirmação da fotografia: “pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais impactantes, que agora cabiam unicamente ao olho.”³⁷ Esta habilidade, a do olho, e consequentemente a do olhar, se estende à cinematografia, tema a ser tratado no capítulo 5, “Imagens imaginadas”.

Voltando às fotografias que ilustram o datiloscrito de Baños, os três únicos retratos eleitos exemplificam aquela última trincheira de valor do culto apontada por Benjamin, que foi o rosto humano. “Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio

³⁷ BENJAMIN, 1986, p. 167

derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos”.³⁸

Passados mais de sessenta anos entre um retrato e outro, é o mesmo Ramón que ‘encena’ para ambas as fotos? Provavelmente não. Sob a ótica de Barthes, para cada clique distinto há uma nova representação do sujeito e que, no caso, extrapola o distanciamento temporal entre os dois retratos, ainda que se trate da mesma personagem.

Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. (...) Decido “deixar flutuar” em meus lábios e em meus olhos um leve sorriso, que eu gostaria que fosse “indefinível”, no qual eu daria a ler, ao mesmo tempo que as qualidades da minha natureza, a consciência divertida que tenho de todo o cerimonial fotográfico: presto-me ao jogo social, poso, sei disso (...).³⁹

A partir do quinto e último tópico, intitulado e *Memorias íntimas de un cameraman español*, as imagens contidas no datiloscrito passam a ser somente as imaginadas por Ramón. Principalmente no que se refere à cinematografia. Tal trecho inicia na página 6 e, como se houvesse sido escrito em um só fôlego, segue até a página 209 sem interrupções marcadas por capítulos ou entretítulos. A parte inicial está destinada a relembrar a criação da própria cinematografia e seus pioneiros. De fato, a lista seguidamente divulgada com os nomes dos notórios pioneiros costuma ser assim elencada, por ordem de importância: Frutuós Gelabert, Segundo de Chomón, Albert Marro e Ricard de Baños. Ramón, quando muito, é o coadjuvante, assistente de câmera⁴⁰. Não figura no

³⁸ BENJAMIN, 1986, p. 174.

³⁹ BARTHES, 2015, p. 18.

⁴⁰ Na página-web da RCUB – Revistes Científiques de la Universitat de Barcelona (revistes.ub.edu) podem ser acessados os conteúdos da FilmHistoria Online, Revista de Historia y Cine, editada desde 1991. Nas buscas avançadas pelo nome de Ramón de Baños, não é incomum que o sobrenome leve a artigos onde figura apenas o nome de Ricard de Baños. Dos quatro artigos* localizados, publicados entre 1994 e 2012, nos quais os irmãos Baños são citados, Ramón está em apenas um texto, tendo duas breves referências ao seu nome: como assistente de Emile Bourgeois em “*La Vida de Cristóbal Colón*” e como

mesmo grau de seus pares dentre a literatura acerca do pioneirismo do cinema catalão. Em sua autobiografia, Ramón trata de rever a sua história de *cameraman* e deixar clara a sua participação como auxiliar nesta etapa. Ao evocar a lembrança dos demais pioneiros, em especial seu irmão, morto precocemente nos tempos da Guerra Civil espanhola, Ramón conduz a história, via lembranças alheias, a si mesmo. Conforme apontado por Sylvia Molloy em “Vale o escrito”, “ao apropriar-se da memória dos outros, a própria memória do autobiógrafo se expande e se torna mais poderosa”⁴¹.

Este relacionar lembranças é, em boa parte, uma estratégia interesseira, uma maneira de destacar o personagem autobiográfico: como testemunha privilegiada, o autor está em contato com um passado já perdido para o leitor e pode devolver a este passado a aura de experiência vivida.⁴²

Apesar das fartas referências ao irmão, e talvez por isso mesmo, Ramón de Baños expressa uma consciência de que necessitava de independência, fosse financeira ou (e especialmente) do peso da tradição familiar. Tanto a sua motivação por autonomia quanto a insatisfação com a situação em que se encontrava ficam evidentes já no início dos seus escritos.

Por aquel entonces yo deseaba ardientemente irme al extranjero para explotar en beneficio propio de

roteirista e assistente de câmera de Ricard de Baños em “*Don Juan Tenório*”. CAPARROS LERA, Josep Maria e BARRACHINA, Carles. *El cine catalán durante la I Guerra Mundial* / Vol. 4, Núm. 2 (1994). Disponível em <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12238/14990>, acessado em 4 de julho de 2017.

*Os demais são: BELLO CUEVAS, José Antonio. *Cine español (1896-1930): Origen y evaluación de sus géneros y estructuras industriales*. Vol. 22, Núm. 2 (2012); DIEZ, Emeterio. *La censura cinematográfica en las colonias españolas*. Vol. 9, Núm. 3 (1999); ESPAÑA, Rafael de. *La Gran Guerra en el cine catalán*. Vol. 4, Núm. 2 (1994), respectivamente disponíveis em: <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/download/13905/17215>; <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12379/15161>; <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12236/14988>; acessados em 4 de julho de 2017.

⁴¹ MOLLOY, 2003, p. 258.

⁴² MOLOY, 2003, p. 257-258.

mis conocimientos cinematográficos que no eran pocos, pues en los cinco años que ya llevaba de práctica en la HISPANO FILMS en donde mi aprendizaje había sido bien aprovechado, creía que estaba suficientemente capacitado para desempeñar un cargo de mayor importancia y mejor remunerado que tenía, pues mi labor al lado de mi hermano pasaba casi siempre desapercibida dado el parentesco que en nada me favorecía y yo, naturalmente, aspiraba a mas con la gran responsabilidad que tenía en mi trabajo y que, por lo menos, fueran tambien reconocidos y valorados en su justa medida.

Esta era la causa de mi disconformidad con la HISPANO FILMS y mis grandes deseos de emanciparme de la tutela de mi hermano. Así lo manifestaba a mis amistades, entre ellas a Fructuoso Gelabert (Q.E.P.D.) uno de los primeros cinematografistas españoles, quizás el primero, al que me unía una buena amistad y al que había ayudado en mas de una ocasión en el pequeño laboratorio que la empresa José Ma. Bosch tenía instalado en la azotea del “Cine Diorama”, de la Plaza del Buensuceso. Inútil es decir que con Borrás hablaba muchas veces del asunto y me extendía en fantásticos proyectos. Pero un día, mejor dicho, una noche, Borrás me dijo:

- ¿ No dices siempre que deseas irte a América? Pues ya tienes la ocasión. ⁴³.

Em seguida, o livro narra o convite para Ramón vir ao Brasil patrocinado pelo empresário da indústria da borracha, o espanhol Joaquim Llopez. Banõs permaneceria por três anos em Belém do Pará, de 1911 a 1913, e relata ter sido o pioneiro de diversas atividades relacionadas à cinematografia local. É quando os escritos se voltam completamente à ‘oportunidade nas Américas’ e ao início de uma empresa de cinematografia no Brasil, a “The Pará Films”, em Belém do Pará, como veremos adiante.

A parte final do livro concentra-se em suas principais expedições pela floresta. Ramón cita a filmagem do ciclo de extração da borracha no

⁴³ BAÑOS, 1970, p. 31.

interior de Santarém, as fazendas de gado bovino na Ilha de Marajó, e uma frustrada expedição ao Alto Xingu devido à morte súbita do comandante da missão de reconhecimento da fauna e flora da floresta. Seus escritos finalizam com o retorno a Barcelona, no final de 1913, pela imposição da malária que contraíra na selva - e que quase lhe custou a vida quando contava com apenas 21 anos de idade.

Ao final do datiloscrito, pode-se dizer que o cineasta foi honesto com suas recordações. Ramón de Baños admite que não foram apenas as lembranças que lhe permitiram redigir suas memórias. No entanto, tal reconhecimento no qual o escritor octogenário se mostra ao leitor foi omitida da edição catalã.

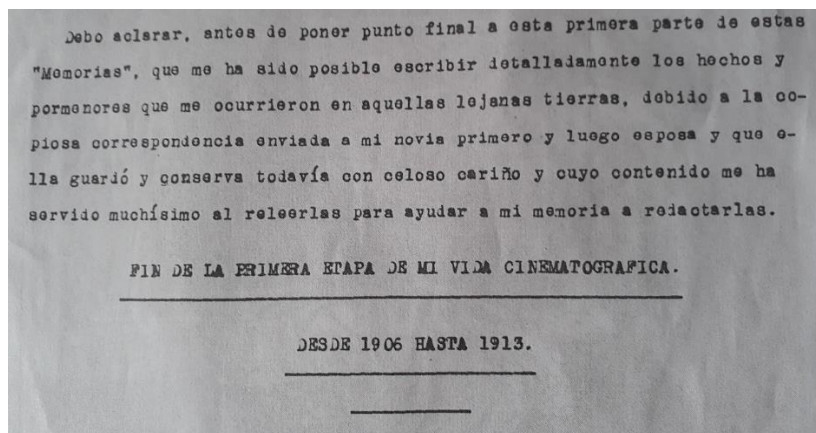


Imagem 5: Ao final do datiloscrito, a confissão da origem de suas lembranças... ⁴⁴

As memórias contidas no datiloscrito foram escritas em espanhol, ainda sob a vigência do franquismo, assim como, no início do século, foram escritas em espanhol as cartas a Rosita, os contos e os poemas. Seu regresso do Brasil a Barcelona, em dezembro de 1913, coincide com um movimento político pela emancipação da Catalunha – e que seria violentamente combatido, posteriormente, na ditadura de Francisco Franco (1939-1975). *"En la última década del siglo XIX aparece un nuevo actor político: los nacionalismos periféricos, siendo Cataluña y el País Vasco los máximos exponentes. El catalanismo llegará*

⁴⁴ BAÑOS, 1970, p. 209.

*a tener un grupo parlamentario influyente en Madrid y obtendrá algunos avances, como la creación de la Mancomunidad de Cataluña (1914), embrión de un futuro proyecto de autonomía política*⁴⁵. O livro que veio a público, em catalão, duas décadas depois, foi editado em um período de revalorização da autonomia política da região e da cultura catalã ante a espanhola, em especial o resgate do idioma que ficara proibido publicamente por quase quatro décadas.

3.2 O LIVRO CATALÃO

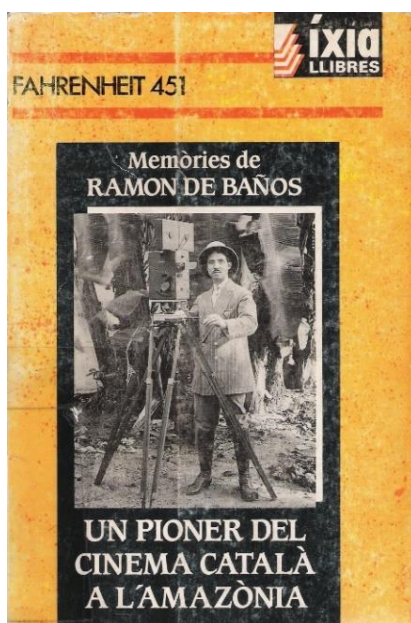


Imagem 6: Capa da edição publicada em 1991 pela coleção Fahrenheit 451, da Íxia Llibres.

⁴⁵BUADES, 2016. Josep. “La cuestión nacional en España. Notas históricas y escenarios de futuro”. Disponível em: <https://nemrisp.wordpress.com/2016/04/05/a-questao-nacional-da-espanha-notas-historicas-e-projecoes-de-futuro/>. Acessado em 25 de outubro de 2017.

As memórias de Ramón saíram do âmbito ‘íntimo’, privado, e vieram a público 21 anos depois de escritas. O livro em catalão “*Un pioner del cinema català a l’Amazònia*” foi publicado no ano de 1991 pela extinta editora Íxia Llibres⁴⁶. Além do trabalho de tradução, assinado por Susana Saval i Costa, os escritos originais foram também editados de modo a valorizar a faceta intrépida e pioneira do cineasta.

Tal qual o datiloscrito, o livro em catalão narra os primórdios do cinema em Barcelona mas destaca, especialmente, a vinda de Ramón de Baños ao Brasil, apresentado, conforme a foto eleita para a capa, como um pioneiro do cinema mudo em uma aventura pela Amazônia brasileira. A diferença na edição do texto que mais se faz perceber é a omissão total do Epílogo, no qual o autor fala de sua velhice e da morte. Também houve a exclusão de trechos em que Ramón relembra do período que sucede sua vinda das Américas. Como já mencionado, aquele momento que antecedeu um possível ostracismo, a exemplo de algumas das atividades paralelas como a venda de equipamentos fotográficos nos anos 1920, não consta da publicação catalã. Até mesmo a filmografia após o período amazônico, como a já destacada produção franco-espanhola sobre a vida de Cristóvão Colombo, mas na qual Ramón foi coadjuvante, foi descartada.

A edição realizada na década de 1990 fixa-se em rememorar os tempos de pioneirismos e aventuras mas, sobretudo, os tempos de protagonismo, nos quais o cinegrafista deixa de ser coadjuvante e se faz também diretor da filmagem. Aliás, já que, como observado, a modéstia não era o seu forte, essa foi a faceta eleita para a edição catalã. A descrição que o autor fez de si no item Autobiografia do datiloscrito foi acrescida da já referenciada ‘modéstia como vaidade dos medíocres’ para compor o texto de orelha da versão catalã.

⁴⁶ Pesquisa realizada no ano de 2008, em Barcelona, não revelou qual o paradeiro da editora. Tampouco foram localizadas possíveis editoras que pudessem ter comprado ou mantido os direitos autorais da Íxia Llibres. Especializada em publicações no idioma catalão, há registro de livros publicados entre 1990 e 1994, com títulos especialmente voltados ao cinema e televisão (Colecció Manual de Cinema), além da coleção Fahrenheit 451 – da qual faz parte a autobiografia de Ramón de Bañosb.



Imagem 7: Este era eu em 1912...

*Aquest era jo el 1912, en plena aventura amazònica. Per gràcia de Déu, vaig arribar a aquest mon sota la influència d'Àries, signe que sempre em va ser simpàtica. No sé si a causa de la seva influència, he estat intel·ligent, optimista, treballador, entusiasta, agosarat i desdenyós envers els prejudicis socials. Des de jove he repartit sempre la humanitat en dos grans grups: en el primer només jo i, en el segon, l'altra gent, genteta i gentussa. (...) L'èxit m'acompanya a totes les activitats, tant professionals com artístiques i literàries. Declaro això sense cap mena de rubor, perquè crec que la modèstia és la vanitat dels medíocres.*⁴⁷

⁴⁷BAÑOS, 1991, orelha. “Este era eu em 1912, em plena aventura amazônica. Pela graça de Deus, cheguei nesse mundo sob a influência de Áries, signo que sempre me foi simpático. Não sei se por causa da sua influência, fui inteligente,

A tradução ao catalão tem o prólogo assinado por Miquel Porter i Moix⁴⁸, especialista que se propunha a “*contribuir a una visió més científica i seriosa del fet cinematogràfic als Països Catalans*”⁴⁹. Nos idos de 1990, a Catalunya já vivia um intenso processo de revalorização da cultura e do idioma próprios.

Ainda no prólogo, que nesta edição ocupa sete páginas, Moix, que conhecia Ramón desde 1955, destaca o trabalho de resgate que havia sido efetuado por Francisco de Lasa quando da escrita do datiloscrito. Isso porque, duas décadas após aqueles registros autobiográficos serem transpostos ao papel, a publicação catalã ainda ressaltava a necessidade de se valorizar o papel dos pioneiros esquecidos, enfatizando inclusive a aptidão dos que trabalharam para o desenvolvimento da área técnica, conduzindo a leitura das memórias de Ramón como um “*tesor de coneixements tècnics*”⁵⁰.

(...) encara avui es parla molt de les grans figures de la direcció o dels actors i actrius dels films de ficció, mentre els autors de documentals o els operadors i altres tècnics continuen essent els grans ignorats quan, en realitat, sense ells, ni les imaginacions dels uns ni els rostres dels altres no arribarien a les pantalles (...) ja que es refereix a l'època dels pioners en la qual els tècnics van ser els grans impulsadors del mitjà i van viure des de dins tot el procés que portà de les “vistes animades” dels primers temps. (...) No és estrany, doncs, que el present llibre contingui tants i tan preciosos detalls sobre procediments de laboratori, de invenció de

otimista, trabalhador, entusiasta, ousado e desdenhoso para com os preconceitos sociais. Desde jovem, sempre dividi a humanidade em dois grupos: em primeiro lugar apenas eu e, no segundo, a outra gente, gentinha e gentalha. O êxito me acompanhava em todas as atividades, tanto profissionais como artísticas e literárias. Declaro aqui sem a menor espécie de pudor, porque acredito que a modéstia é a vaidade dos mediócras”.

⁴⁸ Miquel Porter i Moix (1930-2004) foi professor da Universidade de Barcelona desde 1969, ano em que introduziu a disciplina de cinema junto ao curso de História da Arte da UB.

⁴⁹ BAÑOS, 1991, p. 5. “Contribuir com uma visão mais científica e séria do fazer cinematográfico nos Países Catalães”.

⁵⁰ BAÑOS, 1991, p. 7. “Tesouro de conhecimentos técnicos”.

*trucatges, sistemes de retolat, o sobre la maquinària emprada o les marques de l'època*⁵¹.

Como se lê no fragmento citado acima, Moix deixa claro que Baños não fora devidamente reconhecido em vida pela própria natureza de seu trabalho, uma vez que as ocupações marcadas pela técnica não receberam o prestígio e a distinção próprios às ocupações com o *status* de arte que seria reivindicado para o cinema.⁵² O que se destaca nesse prólogo assinado por Moix é exatamente a reivindicação de um reconhecimento para esses lugares menores, apagados, cuja importância é esquecida. Mas o desejo de ser o “grande artista” nunca se aplacou e pode explicar, de um certo modo, a oscilação entre o tom melancólico do presente da escrita e a exaltação de um passado exitoso, porém efêmero e perdido, “*confesión, himno y lamento*”, como qualificou Lasa.

*Baños mai no es tingué per un gran artista, però tenia gran consciència de la seva vàlua i no s'està de manifestar-ho*⁵³.

Logo após o prólogo, o livro em catalão traz uma referência ao título original do datiloscrito para efetivamente dar início à sequência de capítulos. Com a supressão do gentílico “español”, o sub-título que faz alusão aos escritos datilográficos e passa a ser “*Notes íntimes d'un cameraman*”.

O sumário da edição catalã permite vislumbrar com mais exatidão as etapas e os trajetos de Ramón pela Amazônia, bem como o

⁵¹ BAÑOS, 1991, p. 7-8. “(...) ainda hoje se fala muito das grandes figuras da direção ou dos atores e atrizes dos filmes de ficção, enquanto os autores de documentários ou os operadores e outros técnicos continuam sendo os grandes ignorados quando, na realidade, sem eles, nem as imaginações de uns nem os rostos de outros não chegariam às telas (...) já que refere-se à época do pioneiros na qual os técnicos foram os grandes impulsionadores do meio e vivenciaram por dentro todo o processo que levou às “vistas animadas” dos primeiros tempos. Não é estranho, portanto, que o presente livro contenha tantos e tão preciosos detalhes sobre procedimentos de laboratório, invenção de efeitos especiais, sistemas de letreiros, ou sobre o maquinário utilizado ou as marcas da época”.

⁵² Essa é, na verdade, uma longa discussão que não cabe nas dimensões e propósitos desta dissertação; será retomada na próxima etapa da pesquisa.

⁵³ BAÑOS, 1991, p. 9. “Baños nunca foi tido como um grande artista, mas tinha grande consciência da sua valia e não se privava em manifestá-lo”.

espaço que esse período ocupa nas memórias do autor. O índice composto por oito capítulos segue a ordem cronológica tanto nas recordações do autor sobre os primórdios do cinema em Barcelona, assim como a chegada a Belém, e, paulatinamente, estendem-se em direção à floresta em quatro principais expedições. Por fim, igualmente, a malária e o retorno à cidade natal.

Índex	
Pròleg.....	5
Notes íntimes d'un cameraman	
Els primers records cinèfils.....	15
Primers contactes amb el cinema:	
l'ajudant del meu germà.....	25
L'oportunitat de les Amèriques.....	39
Començament d'una empresa	
cinematogràfica al Brasil.....	52
El viatge al Xingú: la indústria del cautxú.....	128
Un nou viatge: expedició al riu Tapajoz.....	159
L'illa de Marajó: un documental sobre	
el bestiar boví.....	175
L'expedició científica a l'Alt Acre.....	188
Filmografia brasilera de Ramon de Baños.....	219

Imagem 8: O índice acrescentado à edição catalã permite conhecer melhor os temas narrados por Baños, que, no datiloscrito, encontravam-se sob o tópico: *notas íntimas de un cameraman español*⁵⁴

O primeiro capítulo, sob o título “*Els primers records cinèfils*” (pp.15-24) está destinado ao nascimento do cinema. Na sequência, o capítulo “*Primers contactes amb el cinema: l’ajudant del meu germà*” (pp 25-38), faz referência ao irmão mais velho e mentor, Ricard de Baños, e aos demais pioneiros do cinema em Barcelona. Em números arredondados, as recordações referentes a Barcelona ocupam pouco mais

⁵⁴ BAÑOS, 1991, p. 210.

de 10% da narrativa de todo o livro. A partir do terceiro capítulo, pode-se dizer que os demais 90% dos escritos estão destinados à Amazônia brasileira. “Sob o título *“L’oportunitat de las Amèriques”* (pp.39-51), o convite do empresário da borracha Joaquim Llopi e a vinda a Belém do Pará. O capítulo mais extenso é o quarto, intitulado *“Començament d’una empresa cinematogràfica al Brasil”* (pp.52-127), onde consta o nascimento da primeira produtora de filmes de que se tem notícia em Belém, a “The Pará Films”.

A partir do capítulo 5, *“El viatge al Xingú: la indústria del cautxú”* (pp. 128-158), o livro narra a sequência de incursões ao interior da floresta. O capítulo seguinte está denominado *“Un nou viatge: expedició al riu Tapajoz”* (pp.159-174). O sétimo traz a expedição à maior ilha fluvial do planeta: *“L’illa de Marajó: un documental sobre el bestiar boví”* (pp. 175-187). Por fim, o oitavo capítulo que encerra a narrativa, *“L’expedició científica a l’Alt Acre”* (pp. 188-218) traz também o contexto no qual se deu seu retorno a Barcelona em dezembro de 1913.

Além de narrar as expedições e os documentários realizados, ou seja, sua atuação simultânea como cinegrafista e diretor, Ramón deixa também registrados sua atuação como projetorista bem como os momentos nos quais as projeções das películas locais, e mesmo sua presença na região, foram noticiados na imprensa de Belém, em especial na *Província do Pará* e na *Folha do Norte*, assim como a expectativa de que seus feitos fossem acompanhados também do outro lado do Atlântico. Na verdade, mais que seus filmes, ele próprio ansiava por ser a notícia. Para tal, o uso da imagem faz-se imprescindível para projetar a figura (e a postura) de intrépido aventureiro e, certamente, a de um cineasta. Apesar do trecho da narrativa aqui inserida ser a original do datiloscrito em espanhol, a escolha de tal inserção se dá pelo fato de que Ramón fala justamente da fotografia que viria a ser inserida na capa da edição catalã. Tal imagem não consta do datiloscrito.

Por aquellos días don Joaquín me hizo unas fotografías en las que aparecia con mi atuendo de “explorador” y mi flamante cámara. Fotos que me hicieron mucha ilusión ya que me permitían enviarlas a mis amigos de allende los mares y, especialmente, a mi familia. Por cierto que algunas de ellas fué publicada por la revista “Arte y Cinematografía”, de Barcelona.⁵⁵

⁵⁵ BAÑOS, 1970, p. 62.



**Imagem 9: o intrépido cameraman e sua
indumentária de
explorador da selva.⁵⁶**

A edição em catalão está acrescida, ao final, pela filmografia brasileira de Ramón de Baños (ANEXO 1), onde estão detalhados os 27 títulos produzidos entre setembro de 1911 e agosto de 1913, a metragem de cada um (juntos, os negativos editados no Brasil somam mais de 8.850 metros de película), assim como o respectivo tema de cada filmagem documental. Reitera-se que tal filmografia, até o momento, só pode ser observada através da escrita, visto que as películas seguem desaparecidas.

3.3 ALGUMAS LEITURAS POSSÍVEIS

⁵⁶ BAÑOS, 1991, capa.

Primeiramente, o que se destaca quando comparados os textos em espanhol e em catalão é a alteração completa do título, no qual o *‘cameraman español’* é alçado a *‘pioner del cine català’*. Se o título em espanhol pode ser atribuído à modéstia afetada, o da edição catalã parece expressar mais diretamente o modo como o narrador pretende ser visto e reconhecido, mesmo que no âmbito da Catalunha e não de todo o país. Não se pode descartar, por outro lado, o peso dos movimentos nacionalistas catalães: longe de ser uma redução no alcance de tal pioneirismo, opera-se no título uma reafirmação da identidade catalã e da força de sua cultura.

É também através da edição dos retratos que surgem algumas diferenças (nada sutis) ao serem confrontadas as duas edições. Nenhum dos retratos elencados por Ramón em seu datiloscrito foram eleitos para a edição catalã – farta em imagens do autor. Se no datiloscrito havia surgido um Ramón mais econômico em suas imagens, a do adolescente esperançoso e a do octogenário complacente, ao contrário dos escritos da década de 1970, a edição em catalão trouxe a imagem de um destemido rapaz. Para reforçar a figura do pioneiro, a edição catalã traz nove retratos de Ramón – todos na faixa etária dos vinte e poucos anos.

É plausível observar que a qualidade técnica poderia justificar as escolhas, mas omitir o ancião que se encontra por detrás dos mesmos escritos parece ter o propósito, de um lado, de enaltecer a juventude e, de outro, de registrar o único período da vida de Ramón em que ele não foi “apenas” o cinegrafista. E as palavras de Barthes em relação à forma de o sujeito se expor diante das lentes fotográficas - “diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte. (...) antes um sujeito que se sente tornar-se objeto”⁵⁷ - ajuda a compreender a ênfase em fazer valer, pelas fotografias, a presença de um Ramón destemido e jovial.

A estratégia de edição de imagens para o livro publicado em catalão também pode ser lida através das palavras de Sylvia Molloy ao analisar a escolha que o autor faz de si: “O passado evocado molda-se por uma auto-imagem sustentada no presente – a imagem que o autobiógrafo tem, aquela que ele ou ela deseja projetar ou aquela que o público pede”.⁵⁸ Mesmo que a seleção dessas imagens não tenha resultado da escolha do

⁵⁷ BARTHES, 2015, p. 20.

⁵⁸ MOLLOY, 2003, p. 22.

autor, os editores catalães ocupam o lugar dos intérpretes da auto-imagem construída na narrativa, quanto a do público que pede.

Nesse caso, a auto-imagem formada pelo autor é a forjada pela escrita, que pode dialogar ou não com as imagens ilustradas. Se no datiloscrito no qual o velho Ramón se expunha na fase da velhice com o “...y así soy ahora”, a escolha para a edição catalã manteve a projeção do jovem, e o enunciado “*Así era yo*” é que perdurou junto à fotografia de apresentação ao autor. Mas ao contrário daquele jovem de 16 anos com semblante mais esperançoso, a foto que consta da apresentação de orelha é a de um Ramón cujo olhar incisivo em direção à objetiva revela-se em consonância ao seu mais autoral perfil, aquele a quem a modéstia é sintoma de mediocridade. É o contraponto do apresentado pelas imagens no datiloscrito original e a forma com a qual o octogenário havia se mostrado na sua maturidade. No entanto, paradoxalmente, a fotografia de um Ramón mais impávido para ilustrar o livro em catalão encontra eco justamente nas palavras do próprio *cameraman*.

Em relação à validação dos escritos autobiográficos, por vezes lidos como uma história verdadeira, que relata o transcorrido “fato por fato”, há elementos que apontam que tal leitura pode ser contestada. Um consenso de que a escrita autobiográfica é uma construção – tanto narrativa, quanto de articulação de memória – é salientada por Sylvia Moloy como encadeamento das lembranças e não necessariamente dos fatos vividos:

A autobiografia é sempre uma representação, ou seja, um tornar a contar; pois a vida a que supostamente se refere é, por si mesma, uma construção narrativa. A vida é sempre, necessariamente, uma história; história que contamos a nós mesmos como sujeitos através da rememoração; ouvimos sua narração ou a lemos quando a vida não é nossa. Portanto, dizer que a autobiografia é o mais referencial dos gêneros – entendendo por referência o remeter ingênua a uma “realidade” e a fatos concretos, verificáveis – é, em certo sentido, pôr a questão de maneira falsa. A autobiografia não depende de acontecimentos, mas da articulação desses eventos armazenados na memória e reproduzidos através da rememoração e verbalização.⁵⁹

⁵⁹ MOLOY, 2003, p. 19.

Voltemos um pouco ao prólogo de Porter i Moix à edição catalã, onde o que se destaca não é a validade biográfica, mas sim, os fragmentos de memória ali reunidos e descritos, bem como suas qualidades estilísticas, literárias, digamos:

*Les notes que segueixen, doncs, no insistiran en la vàlua biogràfica, sinó en aspectes concrets d'aquests trossos de memòries que, tant per l'estil com pel contingut, depassen sobradament l'interès que puguin tenir per a un especialista, i se situen en un terreny que pot delectar i instruir qualsevol lector, afeccionat o no al cinema, sabedor o no d'allò que la cinematografia va significar per a una generació de pioners – creadors, tècnics i públic – que visqueren il·lusionats amb aquella maquineta de las “imatges en moviment”.*⁶⁰

Há, ainda, o distanciamento temporal que interfere na busca das lembranças do próprio autor-personagem destes escritos, visto que, segundo o próprio Ramón, sem o auxílio de vasta documentação epistolar não lhe teria sido possível rememorar minuciosamente feitos acontecidos ao longo de quase um século de vida. Além de um inerente acerto de contas com as próprias recordações, toma-se, de antemão, que toda história é também cúmplice de um relato acerca de si, conforme destaca Miranda em “Corpos Escritos”:

Interessa averiguar desde já se o que limita ou define um texto autobiográfico depende da vida concreta do autor ou da própria estrutura textual. (...) Na verdade o objeto profundo da autobiografia é o nome próprio (...), afirmação da identidade

⁶⁰ BAÑOS, 1991, p. 7. “As notas que seguem, então, não insistiram na validade biográfica, senão em aspectos concretos desses pedaços de memórias que, tanto pelo estilo como pelo conteúdo, ultrapassam excessivamente o interesse que podem ter para um especialista, e se situam em um terreno que pode deleitar e instruir qualquer leitor, aficcionado ou não ao cinema, sabedor ou não daquilo que a cinematografia significou para uma geração de pioneiros – criadores, técnicos e público – que ficaram esperançosos com aquela máquina de ‘imagens em movimento’.

autor-narrador-personagem, remetendo em última instância ao *nome* do autor na capa do livro.⁶¹

Além da forma como se pode articular e descrever a memória, Miranda destaca o quanto escritos autobiográficos e ficcionais, aparentemente em oposição, podem estar interligados.

A autobiografia, mesmo se limitada a uma pura narração, é sempre uma auto-interpretação, sendo o estilo o índice não só da relação entre aquele que escreve e seu próprio passado, mas também o do projeto de uma maneira de dar-se a conhecer ao outro, o que não impede o risco permanente de deslizamento da autobiografia para o campo ficcional, o seu revestir-se da mais livre invenção. Apesar do aval de sinceridade, o conteúdo da narração autobiográfica pode perder-se na ficção, sem que nenhuma marca decisiva revele, de modo absoluto, essa passagem, porquanto a qualidade original do estilo, ao privilegiar o ato de escrever, parece favorecer mais o caráter arbitrário da narração que a fidelidade estrita à reminiscência ou o caráter documental do narrado (...) Isso evidencia o paradoxo da autobiografia literária, a qual pretende ser simultaneamente um discurso verídico e uma forma de arte, situando-se no centro da tensão entre a transparência referencial e a pesquisa estética e estabelecendo uma gradação entre textos que vão da insipidez do *curriculum vitae* à complexa elaboração formal da pura poesia.⁶²

A promessa de fidelidade às recordações é uma constante que também pode ser observada nos escritos de Ramón de Baños, a quem a distinção entre Autobiografia e Memória é bastante tênue. Se a capa traz como título o termo Memórias, refere-se a seus escritos como Autobiografia no final do Epílogo. Cabe aqui um destaque ao adjetivo empregado por Ramón em “*un ligero extrato de los hechos más*

⁶¹ MIRANDA, 1992, p. 29.

⁶² MIRANDA, 1992, p. 30. A necessária análise da escrita de Ramón, do ponto de vista estilístico, e que permitirá avançar nas reflexões propostas por Wander Melo Miranda, será desenvolvida na próxima etapa da pesquisa, através das comparações dos distintos textos já mencionados.

importantes”, visto que a palavra em espanhol suscita automaticamente duas interpretações: o ligeiro, rápido, e também o leve ou *liviano* para usar um sinônimo no idioma original. Lembrando que no início de seus escritos já havia referido a escrita de suas memórias como uma “*ligera autobiografia*”, ao qualificar como seu texto como *ligero*, dá uma ideia de que a vida vivida foi maior do que o escrito desta mesma vida.

*Esta autobiografía es un ligero extrato de los hechos mas importantes que me acaecieron en el transcurso de los mejores años de mi vida cinematográfica. Son miles y miles de recuerdos que acuden el tropel a mi mente, cuyas vivencias tratar e de describir sin florilegios literários lo mas fielmente posible, ya que muchos de ellos son ya historia para la Cinematografía Española.*⁶³

Um destaque à parte em um trecho no qual o autor vem associar o porquê de seu escrito mais a questões pessoais do que à memória histórica: a satisfação pessoal estaria acima da sua contribuição à história do cinema, fosse ele espanhol ou catalão, quando, na verdade, já pôde ser observado que não. Pura “modéstia afetada”, já que, apesar de antagônico, Ramón de Baños sempre deixou explícito ao longo de seus escritos o quanto gostaria de aportar à história da cinematografia.

*Al escribir estas Memorias no es mi intento hacerlo con determinado fin: en primer lugar, porque no creo puedan interesar a nadie, excepto algún curioso amigo sabedor de su existencia y luego porque tampoco pienso darlas a la publicidad ni aun fragmentariamente. Lo hago simplemente porque hay en mí algo de “grafómano” y también por pura satisfacción personal, ya que al hilvanar cronológicamente estas páginas he de revivir forzosamente diversas épocas de mi vida cinematográfica. Y esto de bucear entre las reconditeces de los recuerdos tiene, al menos para mí, un encanto inefable.*⁶⁴

⁶³ BAÑOS, 1970, Epílogo.

⁶⁴ BAÑOS, 1970, p. 6.

Em relação ao uso que Ramón faz dos termos “memória” e “autobiografia”, observa-se que Lejeune vai levantar a questão da diferença semântica embutida na autobiografia (individual) e na memória (coletiva), sem deixar de questionar a suposta verdade contida nos escritos autobiográficos.

A autobiografia é concebida como uma variante das memórias: uma narrativa referencial, que se quer verídica, escrita pela própria pessoa e centrada (em contraposição às Memórias) mais na vida individual do que na história coletiva. A autobiografia, nesse sentido estrito, pressupõe um compromisso explícito do autor, um “pacto” de veracidade proposto ao leitor, na maior parte das vezes em um texto liminar. Como nos tribunais, jura-se dizer a verdade. Nada mais que a verdade. Não forçosamente toda a verdade, pode-se circunscrever o campo da narrativa. E sabemos muito bem que essa verdade será apenas a verdade do autobiógrafo, mas, pelo menos, será dita com a maior sinceridade possível.⁶⁵

Ainda que tais termos encontrem-se entrelaçados, observar as diferenças entre as denominações Autobiografia e Memória permite observar que, desde o princípio, Ramón de Baños revelava a pretensão de falar tanto de si como de discorrer sobre a história do cinema.

Conforme Lejeune, pacto implica em reciprocidade. “(...) um ato em que duas partes se comprometem mutuamente a fazer alguma coisa”⁶⁶. Alguém escreve para ser lido. Isso vale para as intenções do autor em relação às notas íntimas que nomeiam seu datiloscrito? Vale mesmo quando as memórias jamais foram publicadas? Nesse sentido, não haveria diferença entre o texto inédito em espanhol e a publicação catalã, visto que, de acordo com o pensamento de Lejeune, a partir do momento em que se exercita a escrita autobiográfica, firma-se também um “contrato de leitura”. E, como já observado anteriormente, Ramón havia destacado a esperança de que houvesse um leitor interessado no que ele tinha a dizer.

Ora, no pacto autobiográfico, como, aliás, em qualquer “contrato de leitura”, há uma simples proposta que só envolve o autor: o leitor fica livre

⁶⁵ LEJEUNE, 2008, p. 223.

⁶⁶ LEJEUNE, 2008, p.73.

para ler ou não e, sobretudo, para ler como quiser. Isso é verdade. Mas se decidir ler, deverá levar em conta essa proposta, mesmo que seja para negligenciá-la ou contestá-la, pois entrou em um campo magnético cujas linhas de força vão orientar sua reação. Quando você lê uma autobiografia, não se deixa simplesmente levar pelo texto como no caso de um contrato de ficção ou de uma leitura simplesmente documentária, você se envolve no processo: alguém pede para ser amado, para ser julgado, e é você quem deverá fazê-lo. De outro lado, ao se comprometer a dizer a verdade sobre si mesmo, o autor o obriga a pensar na hipótese de uma reciprocidade: você estaria pronto a fazer a mesma coisa? E essa simples idéia incomoda. À diferença de outros contratos de leitura, o pacto autobiográfico é contagioso⁶⁷.

Lejeune, ao “dissecar tão longamente esses problemas de vocabulário”⁶⁸, traz à tona justamente uma questão que se desdobra como complemento deste projeto. Estaria Ramón disposto a tornar pública sua primeira versão das “Memórias íntimas”? Nesse caso, seria na intimidade que se pode referenciar ao escrito de um diário íntimo, ou mesmo da intimidade das cartas nas quais as memórias foram embasadas? A busca futura pela pesquisa junto à vasta correspondência que o cineasta enviou do Brasil e que seriam o suporte das memórias redigidas traz esse questionamento. Observar a diferença entre carta, diário, livro de memórias e a relação com seus possíveis destinatários (públicos ou privados) torna-se um exercício constante.

Coincidentemente, o pensamento elaborado por Lejeune traz como analogia o cinema. Assim como o escrito biográfico se vende como o ‘contar de uma verdade’, o exercício laboral de Ramón era o de se propor a fazer, especialmente, películas de atualidades em Belém, ‘retratar’ a sociedade com seus cine-jornais, assim como também ambicionava fazer do gênero documentário a sua produção no interior da Amazônia (seus vínculos com produções ficcionais no cinema são em sua totalidade espanholas).

⁶⁷ LEJEUNE, 2008, p. 73-74

⁶⁸ LEJEUNE, 2008, p. 224.

Vamos à distinção de fato: se entendermos por “autobiografia” um texto regido por um compromisso de veracidade, o texto pode ter funções (ligadas à situação de escrita e à destinação) e formas muito diferentes. Íntimo por seu conteúdo e privado por sua destinação é a carta. Íntimo por seu conteúdo e por sua destinação é o diário (que reflete sucessivamente o presente). É certo que essas situações de base podem ser desviadas (a “carta aberta”, em que se torna público como testemunha de uma missiva presumidamente privada; o diário publicado pelo próprio autor...) ou combinadas (a autobiografia ou crônica elaboradas a partir de uma montagem de diários). No cinema, a separação entre privado e público funcionaria da mesma maneira? (Pode-se fazer um filme com a idéia de não mostrá-lo a ninguém? Ou, o que dá no mesmo, desconsiderando as reações do público?). A distinção entre narrativa retrospectiva e narrativa contemporânea não correria o risco de assumir uma importância decisiva?⁶⁹

A escrita autobiográfica não dispensa as interferências provocadas por contextos outros, sejam eles geográficos, culturais ou mesmo temporais, pois cabe ao autor selecionar o que será contido naquelas narrativas, que podem sofrer nova intervenção e direcionamento ao serem reeditadas por outrem, conforme já observado na interferência da edição que caracteriza a publicação catalã :

Os livros de viagem não constituem uma exceção, os relatos de diversos tipos em primeira pessoa, os testemunhos, os diários, as autobiografias, todos modos híbridos de representação que querem fazer crer ao leitor que ele está diante de relatos diretos, não mediados, da vida real, narrados por indivíduos reais. Estas formas de organizar a realidade pela escrita, que pretendem não obedecer a estruturas pré-concebidas, também dependem de uma pré-figuração textual (mesmo quando não escrita). Dependência, nesse caso, não significa uma estrita observância do modelo ou uma forma servil de *imitatio*, mas referência a uma combinação, às

⁶⁹ LEJEUNE, 2008, p. 224.

vezes incongruente, de textos possíveis, que servem ao escritor como impulso literário, permitindo, assim, projetar-se no vazio da escrita, mesmo quando esta escrita concerne diretamente ao eu. Se a biblioteca é a metáfora organizadora da literatura (...), o autobiógrafo é, então um de seus numerosos bibliotecários, que vive no livro que escreve e se refere incansavelmente a outros livros. Lendo antes de ser e sendo aquilo que lê (ou aquele que lê com desvio), o autobiógrafo também se deixa levar pelo livro”.⁷⁰

⁷⁰ MOLLOY, 2003, p. 31-32.

4. 'ANTE MÍ TENIA AMÉRICA'

4.1 A URBE

O *El Dorado* sempre contrapôs a fantasia entre o mundo selvagem e o enriquecimento, que funcionava como imã para a presença de estrangeiros. A partir de meados do século XIX, a borracha brasileira converte-se em ouro líquido que brota da seiva dos seringais e a primeira década do século XX continua retratando a busca pelo El Dorado na Amazônia, região que em plena *belle époque* seguia atraindo viajantes europeus como outrora. Ramón chegou a Belém do Pará a tempo de pegar o fim do auge da *belle époque*. O jovem *cameraman* catalão vinha à Amazônia contratado para registrar a pujança que o látex trazia àquelas terras. E também para enriquecer no rastro do outrora vigoroso Ciclo da Borracha:

À atracção que sentia pelo Novo Mundo, que se lhe apresentava com umas possibilidades económicas sem limites, acrescentou-se a ideia de “descobrir” um fascinante mundo amazónico que continuava rodeado pelo halo do mistério, pela possibilidade de encontrar o mito do El Dorado, embora na viragem do século XIX para o XX já não fosse um lugar repleto de ouro mas um mundo que servia de centro exportador de borracha natural que, em muito pouco tempo, tinha gerado uma riqueza sem precedentes.⁷¹

A contextualização da *Belle époque* amazônica é importante para a compreensão do significado da chegada do *cameraman* catalão a Belém do Pará e de como a modernização técnica se fez presente também naquelas latitudes equatoriais.

Se (...) por *belle époque* forem considerados apenas os quadros históricos da Belém *fin de siècle*, com as formas de sua sociabilidade urbana e com os ritmos de seu consumismo, perde-se de vista o complexo de transformações que a Amazônia começou a sofrer finda a primeira metade do século

⁷¹ PEINADO, 2013, p. 277.

XIX. Bens de consumo e bens culturais de Paris já estavam presentes no cotidiano de Belém.⁷²

As duas principais capitais amazônidas, Manaus e Belém, desenvolveram-se sob essa acentuada influência, por mais que houvesse ali terreno fértil para uma busca por uma referência de cunho mais autóctone, justamente aquela que povoava o imaginário europeu. Ainda que o dinheiro da borracha já não fosse da mesma abundância a partir dos anos 1910, imperavam ali os mesmos costumes de ‘modernização’ e ‘higienização’ pelos quais já havia passado a cidade do Rio de Janeiro.

O crescimento das duas capitais é sem dúvida emblemático do progresso e da ação controladora do empreendimento civilizador sobre a floresta (...) nada houve comparável à efervescência social, à excitação, que a economia da borracha promoveu, expondo de forma inédita, nacional e internacionalmente, as sociedades amazônicas.⁷³

Era um momento no qual a incipiente República de 1889 ainda ecoava dentre as transformações que viriam a caracterizar a transição dos séculos XIX e XX, em um Brasil que insistia em buscar uma identidade própria sempre à sombra do modelo europeu. Tanto na então Capital Federal, Rio de Janeiro, como em pleno coração da selva amazônica, alguns ecos da transformação social, econômica e, sobretudo, técnica faziam consonância.

A nova filosofia financeira nascida com a República reclamava a remodelação dos hábitos sociais e dos cuidados pessoais. Era preciso ajustar a ampliação local dos recursos pecuniários com a expansão geral do comércio europeu, sintonizando o tradicional descompasso entre essas sociedades em conformidade com a rapidez dos mais modernos transatlânticos.⁷⁴

Mesmo que já houvessem transcorrido duas décadas desde a proclamação da República no Brasil, tal clima de ruptura social advinda

⁷² COELHO, 2011, 146.

⁷³ DAOU, 2004, pág. 39.

⁷⁴ SEVCENKO, 2003, p. 30.

da política chegou a ser testemunhada por Ramon de Baños em 1912, quando presencia a chegada a Belém de um cruzeiro de guerra português chamado justamente “República”. O catalão relembra que “(...) *la colonia portuguesa estaba loca de contento por tal visita. Cerraron sus puertas muchos comercios y hasta hubo tiros entre monárquicos y republicanos*”.⁷⁵

Ainda nesse período, os reflexos da Segunda Revolução Industrial que já vinha ocorrendo na Europa desde meados do século XIX ecoou de forma veemente neste novo continente; segundo Nicolau Sevcenko. “A América Latina, nesse período, vive uma ‘ocidentalização’ de grande brutalidade como em nenhum outro lugar do mundo”⁷⁶. Em relação à economia brasileira, extremamente calcada na borracha no Norte e nas monoculturas de café e cacau, continuava-se a busca por uma nova ordenação das cidades⁷⁷ e por “capitais para instalação de infraestrutura em regiões remotas, (...) os transportes fáceis e o crescimento econômico propiciaram uma avalanche de colonos europeus no Brasil”⁷⁸.

Uma fúria transformadora de tal intensidade e proporções supunha, é claro, uma sobrecarga de energia que extrapolava as raízes nacionais. Nem as mudanças sociais derivadas do novo regime traziam como lastro tais reservas de ânimo. Se quisermos portanto compreender a contento o grau, a natureza e o sentido dessas transformações, é preciso que nos voltemos para o espaço das relações intersociais. O fato que primeiro nos despertou a atenção aí foi sem dúvida a frequência com que elas ocorreram nesse mesmo período, por toda a parte ao longo do globo terrestre. Um foco de vigorosas mudanças e uma atividade econômica febril, centrados numa cidade e irradiados por todo seu *Hinterland*, num único movimento convulsivo e irresistível, por exemplo, em Paris ou em Buenos Aires, Nápoles, Belo Horizonte, Manaus ou Belém⁷⁹.

⁷⁵ BAÑOS, 1970, p. 73.

⁷⁶ SEVCENKO, 2003, p. 62.

⁷⁷ “*Dentro de ese cauce del saber, gracias a él, surgirán esas ciudades ideales de la inmensa extensión americana. Las regirá una razón ordenadora que se revela en un orden social jerárquico transpuesto a un orden distributivo geométrico*” (RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*, 2004, p. 38).

⁷⁸ SEVCENKO, 2003, p. 63.

⁷⁹ SEVCENKO, 2003, p. 59.

Foi nesse cenário que Ramón de Baños atracou em Belém, em setembro de 1911, aportando consigo o advento do ‘fazer’ cinema. Vinha da efervescente Barcelona, que experimentava um momento de tensão entre o arcaico e o contemporâneo, quando os resquícios arquitetônicos da Idade Média eram paulatinamente redimensionados à arquitetura moderna de Antoni Gaudí e à nova concepção que as artes plásticas traziam consigo. Transformações não só tecnológicas, mas também estéticas. O jovem cinematografista encontrou na Amazônia uma urbe de 150 mil habitantes⁸⁰. “No fim de 1894, o Pará (leia-se Belém) era uma cidade com área igual a Madrid, cortada por amplas avenidas e grandes estradas direcionadas para os novos bairros que recebiam as famílias em processo de elevação social”⁸¹. Tal período ficara conhecido, segundo expressão da época, devidamente em francês, como as “*folies du látex*”⁸². Geraldo Coelho descreve com acuidade esse processo:

À medida que a borracha subia de importância e de cotação no mercado internacional, mais a Amazônia se integrava, pelas vias das relações de dependência, aos centros hegemônicos do capitalismo industrial e financeiro. E as vias de circulação do capital seriam as mesmas de circulação do capital simbólico, vale dizer, da cultura burguesa em acelerado e amplo processo de mundialização. (...) Nesse sentido, já a Belém de 1850 acusava, nos panoramas da cultura e da sociabilidade urbana, que elementos e valores das formas antigas da cultura lusitana, tratando-se de uma representação de suas elites comerciais, começavam a desmanchar. Como foi salientado anteriormente, segmentos da sociedade local vestiam-se, divertiam-se e comportavam-se à francesa...⁸³

Ramón de Baños acompanhou o nascimento de diversos espaços destinados às artes cênicas e cinematográficas de Belém naqueles idos.

⁸⁰ PETIT, 2011, p.2.

⁸¹DAOU, 2004, p. 29)

⁸²COELHO, 2011, P. 153.

⁸³COELHO, 2011, P. 148.

Registrou em suas memórias os principais teatros e cinemas (locações que, por vezes, se confundiam) que nasceram e morreram na capital paraense, como o Theatro da Paz, o salão Rio Branco e o Cine Odeon, incluindo o Cine Olympia, que acabara por converter-se, ao longo do século XX, no mais antigo cinema em funcionamento contínuo no Brasil.

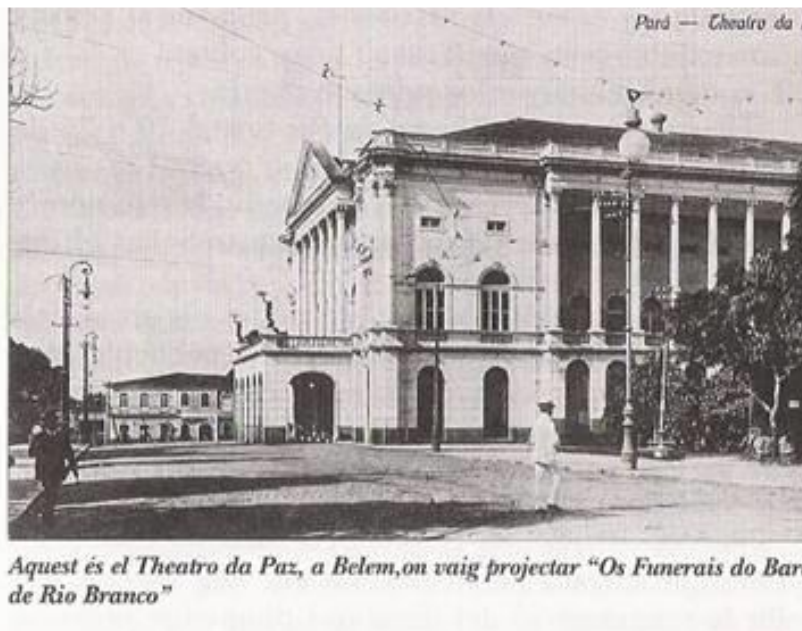


Imagem 10: O Theatro da Paz foi palco de diversas projeções de Ramón de Baños e também da exposição do artista plástico catalão Lluís Graner. ⁸⁴

Apesar das diversas referências à cultura europeia, houve um elemento que se destacou diante do olhar do estrangeiro. Sua narrativa e seu reconhecimento de chegada ao continente americano frizam constantemente os corpos dos nativos e sua vasta gama de cores que, segundo o próprio Ramón, *“lo había de toda classe y color, desde el blanco al negro passando por el moreno aceitunado de los nativos brasileños”*⁸⁵.

⁸⁴ BAÑOS, 1991, p.75 . “Esse é o Theatro da Paz, em Belém, onde projetei “Os Funerais do Barão do Rio Branco”.

⁸⁵ BAÑOS, 1970, p. 128.

*El sol tropical, entre tanto, apretaba de lo lindo. Desde lo alto de la cubierta contemplé con curiosidad la serie de nativos que había acudido a presenciar nuestro desembarque. Su gama de color era completa: iba desde el blanco, pasando por el aceituna, al negro intenso. Su indumentaria era tambien muy pintoresca y el abigarramiento, completo. Allí se veían hombres vestidos de punta en blanco con sombreros de paja europeos y descalzos. A mujeres negras con vestidos de colores chillones. A negrazos desnudos de cintura para arriba exhibiendo magnífico torso. A gente, en fin, muy bien vestida a europea.*⁸⁶

Na descrição que o cameraman faz de sua chegada à cidade de Belém, as contradições da miscelânea étnico-cultural que lhe saltam aos olhos: de homens nus à gente bem vestida, frisa-se “à europeia”, elegantemente vestidos, porém descalços. A vasta gama cromática embute as distintas camadas sociais com as quais a sociedade brasileira se apresentava aos seus olhos. Não só pela referência à variada tonalidade de peles, mas o fato de os trabalhadores do setor da borracha terem hábitos mais despojados em relação à vestimenta também causou-lhe espécie, especialmente pelo efeito plástico das imagens dos torsos nus a serem apreendidas pela câmera cinematográfica:

*El tragín de todos aquellos hombres desnudos de cintura para arriba, com la piel del torso satinada y sudorosa, brillante por el sol que lucía esplendoroso, hacía ressaltar sus músculos membrudos y poderosos, ofreciendo una bela estampa digna de ser cinematografiada (...).*⁸⁷

Ao observar a forma como Ramón descreve a multidão no cais do porto, à qual ele se referia como *gentada*, e a insistente referência à já citada gama de cores dos nativos, que poderiam render boas e belas imagens cinematográficas, encontramos em Antonio Negrí um contraponto que traduz o significado implícito na forma como a sociedade

⁸⁶ BAÑOS, 1970, p. 41.

⁸⁷ BAÑOS, 1970, p. 82.

brasileira vê os corpos e suas funções sociais através, entre outras coisas, da sua aparência:

Ali onde se fala de multidão como conceito de classe e, conseqüentemente, da multidão como sujeito de produção e objeto de exploração – torna-se então possível introduzir a dimensão corporal, pois fica evidente que na produção, nos movimentos, nos trabalhos e nas migrações, são os corpos que estão em jogo. Em todas as suas dimensões, e em todas as suas determinações vitais. Na produção, a atividade dos corpos é sempre força produtiva e geralmente matéria-prima. E por outro lado, não há discurso possível sobre a exploração – quer trate-se da produção de mercadorias ou, principalmente, da reprodução da vida – que não se refira diretamente aos corpos.⁸⁸

Saindo do olhar genérico com que Ramón via a multidão, observemos também a representação individual que este estrangeiro tece dos nativos brasileiros, evidenciada na descrição que fez Ramón, por exemplo, do homem que o acompanhou nas primeiras filmagens nos seringais. Citado apenas como “senhor Silva”, a quem o catalão considerava um brasileiro típico, uma linha tênue separa o que seria o fenótipo e o estereótipo, destacando-se, mais uma vez, os pés descalços:

*El señor da Silva era un hombre no muy alto y de subido color moreno, un tipo genuinamente brasileño y que se me hizo simpático desde el primer momento. Me presentó a su esposa y a sus nueve hijos, cinco varones y cuatro hembras, todos los cuales iban bastante ligeros de ropa y descalzos.*⁸⁹

Voltando à expressiva presença de estrangeiros na Amazônia naquele período, ainda em relação à diferença de nível socioeconômico que caracterizava a relação colonizador – colonizado, e cujos efeitos perdurariam no Brasil atual, nota-se a posição diferenciada aos europeus retratados com nome, sobrenome e ofício no livro de Ramón (aviadores, comerciantes, artistas plásticos renomados), em detrimento de uma massa

⁸⁸ NEGRI, 2004, p. 21.

⁸⁹ BAÑOS, 1970, p. 148.

de nativos que era reiteradamente retratada como ‘uma gente de toda a gama de cores’. Uma relação de posições de poder que perdura por séculos, conforme constatado por Benedict Anderson em “Comunidades imaginadas”.

En general, se reconoce que las intelligentsias eran fundamentales para el surgimiento del nacionalismo en los territorios coloniales, no sólo porque el colonialismo aseguraba que los terratenientes, los grandes comerciantes, los empresarios industriales, e incluso una gran clase profesional, fuesen cosas un tanto raras entre los nativos. Casi en todas partes, el poder económico estaba monopolizado por los propios colonialistas (...)⁹⁰.

O retrato dos estrangeiros nos escritos de Ramón revela uma cumplicidade mais ‘palpável’. É o caso do empresário da borracha Joaquim Llopi, natural de Alicante e quem, conforme já vimos, financiou a vinda de Baños à América. A aviação – grande novidade do momento – também chegava à efervescente Belém do Pará e o italiano Gino Sanfelice se torna personagem de uma das películas elaboradas por Ramón em fevereiro de 1912, após a realização de um voo demonstrativo no Sport Club Pará. Outro viajante europeu que Ramón fez questão de incluir em suas filmagens foi o reconhecido artista plástico Lluís Graner, que vinha de um ‘giro’ pelo novo continente. Graner estava em viagem pela América Latina, passou por Cuba, Argentina, Chile e, no Brasil, realizou duas exposições, uma no Rio de Janeiro e outra em Belém do Pará.

4.2 THE PARÁ FILMS

O encontro de Ramón com Graner deu-se em meio à consolidação do primeiro cine-jornal de que se tem notícia na Região Norte do Brasil, produzido pela *The Pará Films*. O “The Pará Films Jornal” foi o considerado o precursor dos ‘noticiários cinematográficos’

⁹⁰ ANDERSON, 2000, p. 165.

produzidos na Amazônia. A exposição do artista plástico catalão constou da segunda edição do cine jornal ⁹¹.

*El día 8 de agosto de 1912, con gran afluência de público, fue presentada en el cine Salão do Rio Branco de Belém, el primer noticiero cinematográfico producido en la Región Norte, Pará Films Jornal, inspirada en la Revista Pathé, que era producida semanalmente en Francia desde 1908. (...) Según el historiador del cine Joan Francesc de Lasa, antes de la Guerra Civil española (1936-1939) nunca existió en Barcelona algo parecido a Pará Films Jornal. Ramón de Baños fue el primer catalán que dirigió un noticiero cinematográfico y no en España, sino en la América brasileña, creando así un espacio próprio en donde las imágenes ganaban el espacio del imaginário en la difusión del cine como forma de lenguaje universal.*⁹²

A primeira produtora cinematográfica de que se tem notícia na região data de dezembro de 1912. A “The Pará Films” consagrou-se como provedora de *películas de actualidad* na capital, Belém:

Lembrando que as máquinas dos Lumière podiam filmar e também projetar, Pedro Veriano avalia que talvez fosse Nicola Parente o responsável pelas primeiras filmagens no Pará, “mas não deixou provas concretas do trabalho”⁹³ Contudo, ninguém discute que antes de Ramon de Baños assumir as filmagens da empresa de Llopis, The Pará Films,

⁹¹ Aqui há um desencontro de datas pois enquanto a exposição de Graner está registrada tanto no Rio de Janeiro quanto em Belém do Pará no ano de 1913, a Filmografia de Ramón de Baños no Brasil registra a data do cine-jornal como agosto de 1912. LUIZ Graner (1913 : Belém, PA). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento617379/luiz-graner-1913-belem-pa>>. Acesso em: 16 de Jul. 2017.

⁹² PEINADO, PETIT, 2011, p. 119-120.

⁹³ VERIANO, Pedro. “Cinema no Tucupi”. Belém: Secult, 1999, p. 13-14, apud PETIT, 2011, p. 5.

nunca existiu em Belém uma casa produtora de películas⁹⁴.



Imagem 11: Baños fundou a primeira empresa de cinematografia de Belém, a The Pará Films.

Cerca de um ano antes da implantação da The Pará Films, Ramón já havia realizado seu primeiro filme 100% *made in Brasil*. Trazia consigo uma máquina de filmar e projetar, conforme descreve o capítulo da edição catalã intitulado “Começando uma empresa cinematográfica no Brasil”, comprada na casa *Prevost*, de Paris, “uma filmadora completa que era igual em tudo à câmera *Pathé*”⁹⁵. Em setembro de 1911, dirigiu “*Embarque do iminente Dr. Lauro Sodré*”, “que representaba, para la cinematografia amazónica, la primera película que se comenzaba y se acababa en ‘aquellas regiones apartadas’”.⁹⁶ Suas filmagens permitiram àquele público ver-se pela primeira vez na grande tela através dos cine-documentários. A novidade refletida na *tela* mágica que Baños trazia ao Brasil se dava não só produzindo filmes, mas também projetando-os, permitindo às pessoas, de forma inédita, verem-se a si mesmas em ‘outra dimensão’:

El día 10 de noviembre de 1911, algunas personalidades y periodistas de Belém fueron

⁹⁴ PETIT, 2011, p. 5.

⁹⁵ (...) un equip filmador complet, igual em tot a la câmera *Pathé*. (BAÑOS, 1991, p. 42).

⁹⁶ PEINADO, PETIT, 2011, p. 114.

*convidados a assistir en el Teatro Odeón, que funcionaba en el pátio de la casa de Llopis, a la exhibición de los três primeros documentales de Baños filmados en la Amazónia: Embarque do eminente Dr. Lauro Sodré, O Cyrio y Dia dos Finados em Santa Izabel. Hubo gran interés por estos documentales, inclusive por la curiosidade de verse en ellos, o de familiares y amigos, reproducidas por la primera vez en la pantalla de un cine. Tal vez por eso, al día siguiente se proyectaron seis sesiones al público en general y, al próximo suceso fue aun más espectacular (...).*⁹⁷

Aqui um aparte, uma mostra de como se imbricam os temas que abordam a relação de Ramón com a imprensa e também com a política. A primeira montagem feita com o intuito de manter uma cumplicidade com o público local foi utilizando um político da região e o jornal que o apoiava. Logo no primeiro documentário, Ramón usou um truque, ou um “efeito especial”, que consistia em encaixar um retrato do político Lauro Sodré, através de uma fenda, na capa do jornal impresso local *A Folha do Norte*. Seria a primeira de suas montagens com figuras políticas no cinema.

*El reportaje del “Embarque do eminente Dr. Lauro Sodré” no era muy extenso y por ello pensé alargarlo unos metros mas. Para ello pedí a don Joaquín que me facilitase un retrato del doctor y un ejemplar de de “La Folha do Norte”, periódico de su partido político y muy popular. Mi idea era hacer aparecer al final del reportaje una reproducción de la primera plana del periódico el cual, roto por el centro, dejaba ver en el fondo la fotografía del ilustre patricio*⁹⁸.

E de fato, reiteradamente, Ramón relembra a emoção dos moradores de Belém ao se verem pela primeira vez na tela grande e o quanto o reconhecimento público o deleitava. Como já vimos, o primeiro filme rodado por Ramón de Baños na América foi o “*Embarque do eminente Dr. Lauro Sodré*”, produzido já no mesmo mês em que aportou em Belém, setembro de 1911. Na sequência, em outubro, filmou “O

⁹⁷ PEINADO, PETIT, 2011, p. 117.

⁹⁸ BAÑOS, 1970, p.56.

Cyrio, 1911”, maior festejo religioso da capital paraense. “*Tal procesión o romería era algo extraordinario, sin par en el mundo y n la que se ponía de manifiesto con toda su fuerza el fanatismo religioso del pueblo paraense*”⁹⁹. No mês seguinte, novembro, outro registro de festa popular, “O Día de Finados em Santa Izabel”. Convenientemente, esses dois últimos títulos foram projetados juntos, fazendo com que o público lotasse a sala de cinema.

*Después se proyectó “O Cyrio” y luego “O Día de Finados em Santa Izabel”, que causaron enorme sensación por reconocerse en ellas a infinidad de personajes de Belém. (...) En cuanto a mí, al oír aquellas ovaciones y las muestras de agrado conque eran recibidas las películas, se me erizaban los cabellos a cada momento de la alegría que me embargaba y, - por qué no decirlo? - de íntimo y legítimo orgullo. Como “cameraman” había triunfado!*¹⁰⁰

Ao longo de seus escritos, Ramón relembra constantemente o quanto dava sessões repetidas a pedido do público. Por ser o cinema, para ele, negócio voltado ao lucro, a reprodutibilidade já se fazia presente como condição de trabalho. Benjamin aponta justamente essa questão, a da reprodutibilidade que o cinema permite, algo que vai além da *manufactura* da película, mas que se engrena à medida que, uma vez realizada, é passada e repassada quantas vezes forem permitidas.

Com efeito, assim como na pré-história a preponderância absoluta de valor de culto conferido à obra levou-a a ser concebida em primeiro lugar como instrumento mágico, e só mais tarde como obra de arte, do mesmo modo a preponderância absoluta conferida hoje a seu valor de exposição atribui-lhe funções inteiramente novas, entre as quais a “artística”, a única de que temos consciência, talvez se revele mais tarde como secundária. Uma coisa é certa: o cinema nos oferece a base mais útil para examinar essa questão¹⁰¹.

⁹⁹ BAÑOS, 1970, p. 46.

¹⁰⁰ BAÑOS, 1970, p. 59.

¹⁰¹ BENJAMIN, 1986, p. 173.

Além do inegável impacto visual que proporcionava, o cinema mudo ainda envolvia um outro conjunto de sentidos. Música ao vivo e aromatizadores de ambientes completavam a onda de sensações que abarcava, além da visão, audição e olfato. O obstáculo do idioma, ou melhor, a “delimitação pelas barreiras linguísticas”¹⁰² não se fazia presente. Sem contar o imediatismo que sua produção proporcionava na época - gravar e algumas semanas depois exibir.

De fato, segundo o próprio Ramón, o que mais gerou impacto na sociedade belemense foi o efeito de se ver retratada na tela. As pessoas lotavam as salas de cinema à medida em que se embeveciam de sua própria imagem - desde a anônima multidão, que seguia festejos religiosos como o Círio de Nazaré e a Festa de Finados, como já citado, até a alta burguesia política da capital paraense.

*La película base del programa fué la que yo hize del Concurso Hípico que atrajo mucho público el primer jueves, muchísimo mas el sábado y llenazo imponente el domingo en el que tuve que dar tres o cuatro sesiones contínuas. El éxito de la película fué debido a los planos que capté de la gente, cosa que hize con el fin de que acudiera a verse en la pantalla. La repetición de la película se hacía siempre figurando como “a pedido” en los programas. Lo que disfrutaba la gente al verse reproducidos con sus gestos y movimientos tales como eran, resultaba siempre de gran efecto.*¹⁰³

Em um momento no qual a imagem principia a ser quantificável, mensurável, suas intenções já revelavam ser mais financeiras que supostamente artísticas. O contrato de vinda às Américas previa uma remuneração mínima que lhe renderiam “300 pesetas mensais de salário fixo”.¹⁰⁴ Para poder mensurar o salto que teve o soldo de Ramón em apenas um ano, quando projetou um de seus filmes próprios, o “Gran Concurso Hípico”, dentre outros títulos europeus, o *cameraman* ganhou, em uma noite de trabalho, o dobro de sua remuneração de um mês quando assinara contrato para vir ao Brasil: “*Las películas tuvieron mucho éxito y el público salió muy satisfecho. Dí hasta tres sesiones completas. De la recaudación obtenida, me correspondieron unas seiscientas pesetas*

¹⁰² BENJAMIN, 1986, p. 172

¹⁰³ BAÑOS, 1970, p. 74.

¹⁰⁴ 300 pesetas mensuales de sou fix. (BAÑOS, 1991, p. 41).

aproximadamente, cosa que me satisfizo mucho en aquel tiempo”. Refletindo com Benjamin, este é um exemplo de que, ali, a obra de arte estava longe de ter seu “valor de culto da obra, mas, sim, (...) valor de exposição”¹⁰⁵. Em termos comparativos, o salto quantitativo na remuneração de Ramón seguia a capacidade de ‘reprodutibilidade técnica’ que seu ofício lhe conferia. Mas um aumento de 100% no valor que ganhava em um mês por apenas um dia de trabalho não seria nada quando comparado à arrecadação de cinco mil pesetas que geraria em uma única noite com as primeiras projeções “*de las películas verdes*” - como no idioma espanhol são chamados os filmes pornô - que também haviam sido trazidos na bagagem.

4.3 ULTRA AEQUINOTIALEM NON PECCAVI ¹⁰⁶

Se, como visto, o objetivo era ganhar dinheiro, afinal, “uma sala vazia é inconcebível no cinema”¹⁰⁷, o grande êxito foi logrado com a reprodução de filmes pornográficos trazidos do estrangeiro. Sob o financiamento de Llopis e tendo Baños como projetor, umas das primeiras sessões abertas ao público assim que o catalão chegou aos trópicos foram as dos filmes pornográficos, realizados pelo irmão Ricard de quem pretendia distanciar-se, e que haviam sido trazidos ao Brasil ilegalmente. “Seguramente foi em Belém, em Dezembro de 1911, que se exibiram publicamente os primeiros filmes erótico-pornográficos no continente americano”¹⁰⁸. As fitas passaram incógnitas pelas alfândegas de Barcelona, Lisboa e Belém. “Os rolos do filme intitulado “*Las desgracias de una madre*”, levavam na realidade o filme “*Las viudas calientes*”. E a caixa em que estava escrito “*Cacerías africanas*” levava cinco ou seis filmes “*de pronóstico reservado*.” ¹⁰⁹.

Para tanto, o primeiro passo foi saber operar a divulgação publicamente, porém de modo convenientemente reservado àquelas projeções apropriadas somente a uma camada da sociedade. Para isso, Ramón faz uso da propaganda.

Sobre a propaganda, ou sobre o reclame, como se usava dizer até meados do século XX, Flora Süssekind observa que “Os primeiros passos

¹⁰⁵ BENJAMIN, 1986, p. 173.

¹⁰⁶ Gaspar Barléu (1584-1648).

¹⁰⁷ BENJAMIN, 1986, p. 185.

¹⁰⁸ PEINADO, PETIT, 2011, p. 118.

¹⁰⁹ LASA, Joan Francesc de. Op. cit. , p. 26 - 27 . PEINADO, p. 284.

da indústria do reclame”¹¹⁰ acontecem justamente na virada do século. Sobre a presença dos anúncios na imprensa, Süsskind destaca que, inicialmente de cunho particular, são as divulgações impessoais que começavam a se instalar no final do século XIX. O espaço publicitário (no sentido de publicizado) para mandar recados de quermesse ao compadre agora ganhavam tons de público-alvo¹¹¹, porém amplo. Destacam-se recursos de linguajar moderno e nova roupagem graças também às técnicas de impressão. É o que se pode ver, por exemplo, no reclame dos filmes pornô em Belém, com a diferença de não ser publicado nos jornais e revistas ilustradas, mas, sim, em forma de convite-privado. Público-alvo objetivamente definido, seguindo a hierarquização da sociedade daquela época: homens, maiores de idade, que pudessem pagar a quantia estipulada. Frases curtas, efeitos atrativos. A linguagem escrita começa a ganhar o formato conciso de redação publicitária. “Há uma intimidade que parece indicar da parte do anunciante ser ele capaz de delimitar com alguma precisão aqueles com quem falaria no seu aviso”.¹¹² Em uma folha de papel dobrada em quatro partes, onde se encontrava escrito “Reservado. Queira ler e guardar sigilo”, um convite para as “Sessões livres só para Homens”, com argumentos disparados a todas as classes de estado civil possíveis e imagináveis:

*Theatro Odéon (Praça Justo Chermont), Instituto de Artes Novas. Sessões Livres só para homens maiores de 20 anos. Espetáculos sicalypticos. Dão vigor aos fracos. Deleitam os solteiros. Educam aos tímidos. Extasiam os casados. Neurasthenisam os viúvos. Viva o amor!...Viva...a...a...a....A última palavra em cinematographia. — ESTREIA — Quinta-feira, às 8 horas da noite. Todas as Quintas-feiras, Sabbados e Domingos. Sempre novidades! Sempre fitas novas! Instructivas e deleitantes! AVISO É expressamente proibida a entrada a mulheres e menores*¹¹³.
(...)

¹¹⁰ SÜSSEKIND, 1987, p. 61.

¹¹¹ “Chapéus, esteiras, sapatos, *croisés*, sofás, cristais, espelhos, escravos, gravuras, escarradeiras, pianos, pentes, rapé, fumo, ungüentos, livros, colégios: era diretamente para a Corte e para as residências das camadas endinheiradas que se dirigiam os anúncios”. (SÜSSEKIND, 1987, p. 60-61).

¹¹² SÜSSEKIND, 1987, p. 61.

¹¹³ BAÑOS, 1991, p. 68.

Llegó el día fijado para el estreno y llenóse el local da gente. Entraron mas de novecientas parsonas del sexo feo, atraídas por la novedad del espectáculo y que, a razón de tres mil reis la entrada, se recaudaron unas cinco mil pesetas. (...) Resultaba altamente curioso ver detenerse ante la puerta del "Theatro Odeon" a coches y autos y descender a los caballeros com cistera y traje de etiqueta como si se tratara do asistir a um acto oficial. Tuve que dar hasta cuatro sesiones para complacer a tantísima gente. (...) A pesar de todo hubo bastante orden y se qanó mucho dinero, que era lo que interesaba.¹¹⁴



Imagem 12: Os filmes pornográficos foram garantia de sessão lotada. ¹¹⁵

Além da capacidade de projetar os rolos de *película verde* por até quatro sessões seguidas, a viabilidade das projeções contou com um

¹¹⁴ BAÑOS, 1970, p.77. O sublinhado é nosso.

¹¹⁵ Fonte/ foto: Francesc Llasa, “Els germans Baños”, 1975, p. 221. “Uma típica (e tòpica) cena pornográfica, que leva o selo indiscutível de Ricard de Baños, especialista na matèria”. Reprodução: Raquel Eltermann, 2008.

aparato não necessariamente técnico, mas igualmente imperativo para que a empreitada fosse bem sucedida: a propina.

*Un periódico de la localidad "A Provincia do Pará", habló muy mal de nuestros espetáculos por inmorales y llamaba la atención de la policía para que fueran prohibidos. Lo que no sabía el periódico era que la policía estaba interesada "metalicamente" em aquel assunto, y que había dado amplias facilidades para hacerlo.*¹¹⁶

Por fim, devido à pressão moral imposta pela imprensa e alguns setores da sociedade, tal ideia foi abandonada e os filmes de prognóstico reservados jamais voltariam a ser exibidos.

4.4 A SELVA: PRODIGIOSA *HILAEA*?

"A Amazônia selvagem sempre teve o dom de impressionar a civilização distante"¹¹⁷.

Os mais remotos relatos sobre a floresta, desde Francisco de Orellana, embriagam o imaginário na mente dos viajantes. O inventário de expedições de (re)conhecimento da Amazônia tem vasta inscrição estrangeira¹¹⁸. A *Hilaea* prodigiosa de Humboldt permaneceria, no entanto, como mata virgem, inexplorada aos olhos brasileiros praticamente até a publicação, em 1909, de "*À margem da história*", de Euclides da Cunha.

O estrangeiro, no entanto, seguia vendo a Amazônia com fascinação naquela primeira década do século XX. O cinegrafista catalão trazia consigo o imaginário que lhe fôra transmitido a partir de relatos históricos. "Nesse sentido, os mitos que os europeus transportavam para

¹¹⁶ BAÑOS, 1970, p.77.

¹¹⁷ CUNHA, 1995, p. 256.

¹¹⁸ "De Humboldt, a Em. Goeldi – do alvorecer do século passado aos nossos dias, perquirem-na, ansiosos, todos os eleitos. Pois bem, lêde-os. Vereis que nenhum deixou a calha principal do grande vale; e que ali mesmo cada um se acolheu, deslumbrado, no recanto de uma especialidade. Wallace, Mawe, W.Edwards, d'Orbigny, Martius, Bates, Agassiz, para citar os que me acodem na primeira linha, reduziram-se a geniais escrevedores de monografias" (CUNHA, 1995, p.250).

a América forjaram-se com uma força inusitada. O universo mental europeu sobre o Novo Mundo aparece como um papel em branco em que se pode escrever uma nova história”.¹¹⁹ Nas palavras do próprio cameraman espanhol, “*decir Manaos o Belem era decir caucho, pues tal era la riqueza forestal de aquellas regiones cuyos árboles que destilaban oro, era inmensa e inesgotable*”.¹²⁰

A vinda a Belém permitiu-lhe também algumas incursões floresta adentro: Xingu, Tapajós, Marajó e Alto Acre foram algumas das locações de suas filmagens, algumas a serviço do então Ministério de Agricultura, Indústria e Comércio através da Superintendência de Defesa da Borracha. Ramón cita o envio de negativos para serem exibidos à época na Capital Federal (o que permite uma possibilidade de que possa haver filmagens suas incógnitas nos atuais arquivos estatais): “*traté de hacerle comprender lo que yo me proponía realizar, o sea, para que viesen en Rio de Janeiro todo lo que era la recolección del caucho en su punto de origen hasta su embarque para Europa*”.¹²¹

Seus relatos também trazem uma percepção do quanto as imensas proporções amazônidas o impressionaram. Traduziu em números a imensidão do que via, fazendo uso de alguns elementos que se perpetuam nas descrições de viagem quase que como fórmulas para a escrita: “Ressurgem então alguns *topoi* da literatura de viagem: como as tempestades, as cenas de chegada a lugares desconhecidos, as descrições de paisagens e tipos exóticos, os difíceis percursos por terra ou por mar (...).”¹²²

*El serpenteo del imponente Xingú, desgajado en mil brazos, por entre la espesura de la arboleda inexplorable de la selva, era sencillamente fascinante. Pude ver en algunas orillas del río algunos yacarés tomando el sol con las fauces abiertas. Bandadas de aves y pájaros multicoloridos revoloteaban incansables merodeando la arboleda. Aquello me pareció un verdadero panorama tropical, pues nunca había visto hasta entonces cosa semejante.*¹²³

¹¹⁹ PEINADO, PETIT, 2010, p. 104.

¹²⁰ BAÑOS, 1970, p. 157.

¹²¹ BAÑOS, 1970, p. 136.

¹²² SÜSSEKIND, 1990, p. 58.

¹²³ BAÑOS, 1970, p. 127-128.

Na Amazônia, geografia e utopia se mesclam. A troca da paisagem urbana pela imponência da mítica floresta o fez adjetivar ainda mais os relatos. Designações como beleza, imensidão e luz vão tomando parte na narrativa autobiográfica.

*A mi, el que més m'agradava del viatge era contemplar l'espectacle crematístic dels capvespres a l'Amazones, plens de llums i colors canviants, sempre diferents i renovats, els celatges dels quals, amb els seus núvols petits suspesos a l'espai, semblaven làmines d'or. Allò em delectava, i passava llargues estones admirant tota aquella bellesa.*¹²⁴

No caminho das águas, é o rio que estabelece o traçado dessas narrativas amazônicas.

Em termos físicos, o protagonismo das águas na representação paisagística em relatos de viagens pela Amazônia é uma constante. Afinal, é nesse espaço, o da descrição geográfica, que se complementa a narrativa tornando-a 'especialmente' inteligível para quem está a ler. "Trata-se aí de primeiro empreender uma viagem sentimental à paisagem", disse Araújo Porto-Alegre já em 1851 em sua "A estátua amazônica".¹²⁵

¹²⁴ BAÑOS, 1991, p. 201. "O que mais me agradava na viagem era contemplar o espetáculo de cores dos entardeceres no Amazonas, cheios de luz e cores alternadas, sempre diferentes e renovadas, com pequenas nuvens suspensas no ar que lembravam lâminas de ouro. Aquilo me deleitava e eu passava longo momentos admirando toda aquela beleza".

¹²⁵ SUSSEKIND, 1990, p.58.



Imagem 13: Paisagens fluviais ganham absoluto protagonismo nos relatos referentes à Amazônia. ¹²⁶

Na Amazônia, enquanto o viajante desloca-se pelas vias fluviais, as paisagens parecem ser sempre as mesmas. Mas basta que o observador permaneça imóvel para ver a transitoriedade daquelas águas e terras através da variação do rio. Em relação à constância daquelas paisagens, Baños descreve a mesmice panorâmica a partir da visão que se tem do rio em direção às suas margens

*Durante el viaje que duro unos dos días, la vida a bordo, las operaciones de carga e descarga de mercancías destinadas a diversos poblados, el cambio de pasajeros y otras menudencias, fueron mas o menos las mismas que las del principio y el paisaje poco había variado a no ser que em algunos el cauce del rio se había estrechado y se veían a ambos lados, aunque muy lejos, emerger la arboleda del agua pareciendo que el barco navegaba por una gran vía practicada entre um tupido y frondoso bosque de sorprendente e insólita beleza.*¹²⁷

As características da paisagem ainda podem ganhar uma dimensão capaz de influir em sentimentos. Nostalgia e isolamento, medo e insegurança são algumas das sensações despertadas pela paisagem

¹²⁶ BAÑOS, 1991, p. 145.

¹²⁷ BAÑOS, 1970, p. 128.

monótona, que, nas palavras de Baños, impõem ao pensamento uma “solidão reinante”.

Por outra parte, aquellos caminos no eran muy alegres, pues además de la soledad reinante, turbada a veces por el estridente xhillido de algun ave, se veían algunas osamentas de animales cuyos esqueletos blanqueados por el tempo, yacían tombados por allí.¹²⁸

Cenários que criam expectativas e receios que se mesclam numa dubiedade de sensações provocadas pela natureza (física e antropológica). Um exemplo está na decisão de que não fará a expedição ao desconhecido Xingu, conforme explicitado em seus argumentos, pelo receio de ir a locais despovoados, ou habitados por inimigos imaginários e cheio de perigos iminentes. Logo ele se convence a encarar (e descrever) novas e ao mesmo tempo repetitivas paisagens rio adentro. Ali também a observação da geografia social através dos casebres sobre palafitas (substantivo esse que não constava de seu dicionário), uma singularidade vernacular que se impõem como necessidade para a sobrevivência em meio à agigantada variação do rio.

No tardé en enterarme de que habíamos llegado al primeir poblado o municipio que se extendía a mano izquierda del rio Xingú, gran afluente del Amazonas. Cerca de la orilla se veían algunas cabanas montadas sobre estacas a certa altura del nivel del agua, al estilo de los antiguos pueblos lacustres, debido seguramente a que em determinadas ocasiones las aguas del rio debían inundar aquellos parajes.¹²⁹

Fins contemplativos em meio a paisagens brutas, inóspitas no sentido da rudeza da vida, onde as águas, do rio, da chuva, igualmente se manifestam. E eis que dentro dessa paisagem refletida pelo espaço físico revela-se um outro espaço, bem mais sutil mas não menos perceptível: a heterotopia.

Foucault exemplifica uma heterotopia muito peculiar dos tempos coloniais. Suas palavras referentes às sociedades jesuíticas do século

¹²⁸ BAÑOS, 1970, p. 131.

¹²⁹ BAÑOS, 1970, p. 127.

XVIII podem ser aqui transpostas para a existência da vida do seringueiro: “Temos aí o exemplo de uma sociedade inteiramente fechada em si mesma, sem laço algum que a ligasse ao resto do mundo, salvo o comércio (...)”¹³⁰. Em “À margem da história”, Euclides da Cunha assim descreve o que pode ser visto como tal modelo de heterotopia: o ser humano fadado ao ciclo infundável do trabalho na coleta da borracha no coração da floresta - “É a conservação sistemática do deserto, e a prisão celular do homem na amplitude desafogada da terra”.¹³¹

Ramón não chega a observar a vida nos seringais do mesmo ponto de vista, ou seja, considerando a condição social daquele trabalhador, assim como não o fizera ao mencionar os corpos dos estivadores em Belém. Porém, suas descrições dos contratempos técnicos para filmar a coleta do látex dão uma dimensão das dificuldades encontradas na rotina laboral dessa invisível classe de trabalhadores.

*Nos dirigimos a caballo a um seringal situado em pleno bosque, cuyos gigantescos árboles muchos de los cuales sobrepasaban los cien metros y era tan espesa la arboleda que difícilmente se filtraba la luz solar. Me percaté en seguida de lo difícil que sería poder impresionar la película correctamente al señalarme el seringueiro algunos troncos donde estaban incrustadas algunas tigelas (pequeños recipientes de hojalata) destinadas a recibir el látex. Aquella especie de verdosa penumbra me alarmó (...) ya que la espesura del ramaje tamizaba mucho la luz y me impediría hacer una buena fotografía (...).*¹³²

Em outra ocasião, a caminho do povoado de Toayá, ainda para filmar a coleta da borracha, uma mescla de deslumbramento e cansaço:

Todos empezamos a andar y pronto enfilamos un sendero en la espesura del bosque en el que las palmeras y cocoteros, manglares y otros árboles ondulaban sus copas al ritmo de la brisa, mientras el sol lucía con todo su esplendor filtrándose entre el ramaje con la intensidad de sus rayos en la

¹³⁰ FOUCAULT, 2013, p. 29.

¹³¹ CUNHA, 1995, p. 279.

¹³² BAÑOS, 1970, p. 136.

*grandiosidade de la vegetación tropical. Muchísimas aves multicolores amenizaban com sus trinos y chillidos nuestra marcha a passo índio, silenciosa y pausada. Hacía unas três horas que caminábamos, cuando el calor, a pesar de ser relativamente temprano, tan cargado de humedad, empezaba a dejarse sentir por la agobiante y alta temperatura que hacía brotar de mis poros abundante sudor.*¹³³

Apesar das dificuldades relatadas, revelou-se esperançoso em pensar como seria visto o seu trabalho de filmar a coleta do látex. A seu ver, mesmo transcorridos 70 anos desde aquela incursão na floresta rumo a Belo Monte, “*el documental en sí fué mi obra maestra de aquella época dados los medios deficientes de que disponía*”.¹³⁴

*Poco pude dormir tambien aquella noche, pues acudía a mi mente todo lo que había hecho durante el día y pensando en la importancia que aquel producto que hombres de muy lejanas tierras, del mundo civilizado, descubrieran de improviso lo que les era tan necesario, casi imprescindible, la blanca sangre coagulada, la savia endurecida de aquellos altos y lisos arboles, los "hevea brasiliensis", que tan solo se encontraban allí, en aquella inmensa extensión de las selvas amazónicas y pensando, pensando, me dormí...*¹³⁵

Como técnico, chegou às suas mãos uma série de negativos feitos por um cinegrafista estadounidense morto na selva. Ramón apenas revela que seu ajudante os trouxe a Belém em busca de salvar os negativos que haviam sido realizados na expedição de construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré. Negativos aos quais Ramón de Baños refere-se como “*una película de alto valor documental, fiel testimonio de los trabajos realizados por la firma constructora “May Jekyll & Randolph”, de Norteamérica, en aquellas inhóspitas y apartadas regiones*”¹³⁶. Apesar do encantamento de Ramón, do ponto de vista técnico, com a grandeza do registro histórico proporcionado pelo documentário, o catalão faz

¹³³ BAÑOS, 1970, p. 158-159.

¹³⁴ BAÑOS, 1970, p. 149.

¹³⁵ BAÑOS, 1970, p. 140.

¹³⁶ BAÑOS, 1970, p.63.

questão de revelar a história que costuma ser omitida por tais documentos institucionais, como as vidas ceifadas (estimam-se dez mil mortos) diante de tal desafio. E segue a história oral que o registro gráfico ajuda a perpetuar:

*Lo que no se veía en ella, desde luego, es el alto precio de vidas humanas que costó el tendido de aquella línea férrea durante los cuatro años que duro su construcción, pues según me contó el señor d'Almeida, las fiebres malignas, la malária, los accidentes de trabajo y otras diversas causas, hicieron muchísimas víctimas. Pero eso queda pra la historia...*¹³⁷

As expedições o expuseram aos perigos da floresta, mas foi a malária que mais lhe custou a viagem. O ápice de uma aventura interrompida graças à presença de um mosquito. Por conta da doença, Ramón de Baños toma nova consciência de si a partir do momento em que se depara com a morte e a sensação de querer morrer, e ao mesmo tempo permanecer vivo.

*No podia incorporarme, pues todo daba vueltas a mi alrededor cuando lo intentaba. Mi lengua estaba saburrosa y seca, mi piel ardía... Alargué la mano paa coger un espejito que tenía encima de una silla y me miré en él y vi que mis dientes se ennegrecían y que mis ojos, aunque brillantes, estaban hundidos. Luego se fué apoderando de mi una semiinconciencia y un renunciamento a todo: ya no me importaba morir, al contrario, quería que sucediera cuanto antes... Mi inmovilidad era completa y sentíame por momentos transportado a otras regiones mejores, como si mi cuerpo flotase en el vacío. Pasé unos momentos horribles pensando el haber enfermado allí, tan lejos de los míos y sucumbir solo, en un país extraño y que mi vida se extinguía por momentos, lentamente... Verdaderamente me sentía morir...*¹³⁸

Lembranças que resistem. Reconhecer-se diante da situação limite - a do não reconhecimento do próprio corpo - algo que faz a

¹³⁷ BAÑOS, 1970, p.67.

¹³⁸ BAÑOS, 1970, p. 147.

memória insistir em recordar: “*Uno ya no se reconoce: pero ‘reconocer’ no tiene ahora sentido*”.¹³⁹

Tomado por absoluta necessidade de sobrevivência, retorna ao clima temperado de Barcelona. A vida desperta-lhe de golpe. A sobrevivência... Sobreviver à travessia do oceano rumo ao inóspito, à selva, ao clima equatorial, à malária, à morte solitária; estaria na tentativa essa de superar a morte com a escrita de suas memórias? “¿Qué significa ‘sobrevivir’? (...) ¿Por qué la duración de una vida es un bien?”¹⁴⁰ (...) “¿Qué vida prolongar, con qué finalidad? Diferir la muerte es también exhibirla, subrayarla”.¹⁴¹

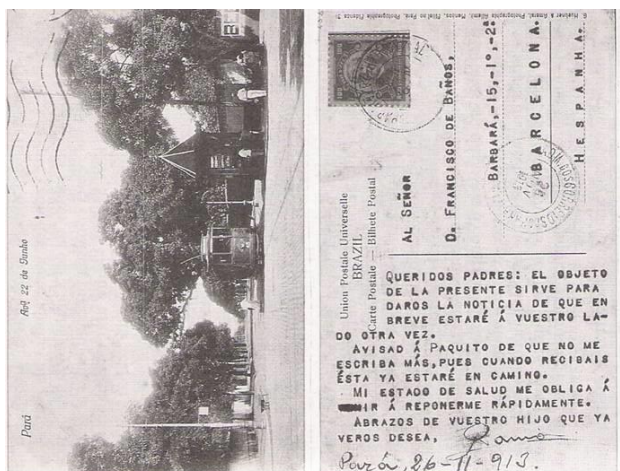


Imagem 14: Postal enviado à família para anunciar o retorno a Barcelona.¹⁴²

¹³⁹ NANCY, 2006, p. 39.

¹⁴⁰ NANCY, 2006, p. 22.

¹⁴¹ NANCY, 2006, p. 25.

¹⁴² BAÑOS, 1991.

5. IMAGENS IMAGINADAS

“*El cine té vuitant cinc anys. Jo tinc vuitanta*”¹⁴³. Essa é a frase inicial do documentário realizado por Frances Lasa em 1970, quando da escrita das ‘memórias de cameraman espanhol’ que Ramón tecia naquele momento. Uma forma de salientar o quão contemporâneos são ambos e, assim, construir sua imagem identitária. O cine criado na França em 1895 teve como uma das primeiras fronteiras rompidas a chegada, pela proximidade geográfica, a Barcelona. A rapidez, para a época, com que a nova técnica atravessou o Atlântico denota sua pronta aceitação: “Datam de 1896 as primeiras projeções cinematográficas no Brasil”¹⁴⁴.

Ainda no documentário *L’últim peoner*, narrado em primeira pessoa tanto quanto os escritos, assim como destaca sua contemporaneidade com o cine, Ramón revela também uma relação de proximidade, quase cumplicidade, que teve com as máquinas, companheiras laborais por toda a vida.

*El cine em vaig a donar tot que tinc i per a la meva part jo em vaig treballar continuament per a ell, i, a la vegada, amb il·lusió. I segueix treballant (...) La meva vida (...), que es també el meu refugi, fàbrica i laboratori, tot en una peça. Aquí hi han las meas maquinas fotogràfiques, las meas ampliadoras, els meus trucatjes, i sobretot aquí hi han las meas càmeras qui tantas coses se me em van ensenyar i qui sense ellas jo no seria rés. Perquè tot que soc, soc amb la càmera i dic que em orgull.*¹⁴⁵

¹⁴³ Documentário “*L’Últim Peoner*” de Juan Francisco de Lasa (Barcelona, 1970, 1’45’’). “O cinema tem oitenta e cinco anos, eu tenho oitenta”.

¹⁴⁴ SÜSSEKIND, 1987, p. 26.

¹⁴⁵ Documentário “*L’Últim Peoner*” de Juan Francisco de Lasa (Barcelona, 1970, 1’56’’). “O cinema me deu tudo o que eu tenho e da minha parte trabalhei continuamente por ele e, às vezes, com esperança. E sigo trabalhando (...). A minha vida(...), que é também meu refúgio, fábrica e laboratório, tudo em uma peça. Aqui há as minhas máquinas fotográficas, os meus ampliadores, os meus truques, e sobretudo aqui há as minhas câmeras que tantas coisas me ensinaram e que sem elas eu não seria nada. Porque tudo o que sou, sou com a câmera e digo o quanto me orgulho.” (transcrição e tradução Raquel Eltermann).

Ramón de Baños chegou ao Brasil 15 anos depois de o cinema ter atravessado o oceano. No entanto, do ‘alto’ de seus 21 anos de idade na época, em 1911, já dominava a técnica de captação e reprodução das imagens em movimento como poucos profissionais o faziam por aqui. Desde que iniciara na fotografia em 1896, Ramón integrava o grupo de trabalhadores “cujo trabalho se realiza pêlo a pêlo com a técnica”.¹⁴⁶

*También me cupo el honor de haber introducido en Barcelona el primer laboratorio mecánico para el revelado, tintado y secado continuo de las películas, desterrando para siempre las operaciones que se hacían a mano (...).*¹⁴⁷

Na Espanha, sua inclinação à área técnica era o que o tornava coadjuvante, e esse foi um dos seus diferenciais ao encampar sozinho a empreitada de filmar na Amazônia. Corte, montagem, trucagem, colagem, luz, revelação. Uma das características do relato de Ramón de Baños é o quanto ele explica, passo a passo, suas trucagens, como ele se referia à técnica atualmete conhecida como ‘efeitos especiais’. Como já destacado no prólogo à edição catalã, seu livro pode ser lido também como um manual prático de fazer cinema naqueles tempos pré-digitais, desde a inserção de caracteres, a edição de imagens, até a adaptação de uma luz de estúdio.

Poucas coisas, no entanto, refletem tão bem o fazer cinematográfico quanto a montagem: edição, refilmagem, encenação. Assim como a ficção, o cine documental também engloba a montagem desde a sua pré-produção até o produto final: “O filme acabado não é produzido de um só jato, e sim montado a partir de inúmeras montagens isoladas e de seqüências de imagens entre as quais o montador exerce seu direito de escolha - imagens, aliás, que poderiam, desde o início da filmagem ter sido corrigidas, sem qualquer restrição”¹⁴⁸.

Em duas passagens distintas, Ramón deixa explícita a indução para que a cena resulte na qualidade técnica esperada:

(...) com que el meu interès principal era filmar la sortida del Sr. Governador i el seu sèquit, em vaig instal.lar en un lloc conveniente. Em vaig adonar que el cotxe tenia la capota posada i això em

¹⁴⁶ SÜSSEKIND, 1987, p. 12.

¹⁴⁷ BAÑOS, 1970, p. 7.

¹⁴⁸ BENJAMIN, 1986, p. 175.

privaria, possiblement, de poder fotografiar com cal l'il.lustre personatge; vaig dir-ho al senyor Joaquim i aquest, sense pensar-s'ho dues vegades, va anar a parlar amb um doctor – allà es 'doctor' qualsevol persona que tingui carrera - , que immediatament va anar a demanar permís al Sr. Governador per abaixar la capota. Li ho va concedir i els cotxers abaixarem la capota, per la qual cosa el cotxe va quedar bé de llum per fer una bona fotografia.¹⁴⁹

O cineasta converte o político registrado em um “intérprete do filme (que) não representa diante de um público, mas de um aparelho”¹⁵⁰, assim como o povo que faz a figuração, transformados em atores da cena que, depois, iriam ao cinema para vislumbrar a imagem de si próprios, configurando-se claramente, mesmo no gênero documentário, seu caráter ficcional: “A natureza ilusionística do cinema é de segunda ordem e está no resultado da montagem”.¹⁵¹

Certament, era una llástima el fet de no haver pogut filmar aquells moments tan interessants, però ho vaig rumiar i vaig gosar dir-le que, si estava disposat a repetir l'escena, podríem aconseguir el que es desitjava d'aquest moment tan important. Li vaig explicar que jo podria filmar en primer pla des de baix, com si l'escena fos vista pel públic, el moment de la seva al.locució; que després em trasladaria al balcó on ell seria i des d'allí filmaria, també en primer pla, la gent que l'escoltava; i que tota allò era qüestió de saber-ho combinar en el moment del muntatge de la pel.lícula, perquè l'escena tingués un efect real.

¹⁴⁹ BAÑOS, 1991, p. 68-69. “(...) Como meu interesse era filmar a saída do governador em seu carro e do séquito, coloquei-me em um lugar conveniente. Ao perceber que o carro do governador estava com a capota erguida e isso me privaria, possivelmente, de poder filmar devidamente a esse ilustre personagem, comentei esse problema com o senhor Llopis, que foi falar com certo doutor (lá é “doutor” toda pessoa graduada) que imediatamente solicitou permissão ao governador para baixar a capota, deixando o carro bem iluminado para fazer uma boa filmagem”.

¹⁵⁰ BENJAMIN, 1986, p. 179.

¹⁵¹ BENJAMIN, 1986, p. 186.

El Dr. Mendonça va comprendre de seguida la meua idea i es prestà perquè jo realitzès el truc. Ordenà a uns homes que simulassin ser els esvalotadors que l'escoltaven – cosa que no va ser gens difícil, ja que hi havia a dins i a fora gent suficient per formar un bon grup -; vaig captar el moment que sortia al balcó i pronunciava unes paraules, vaig fotografiar-lo des de baix mentre s'adreçava al públic, cosa que sortí eestupendament, ja que el bon home tenia uns dots d'actor excel·lents. Amb dues escenes van resultar molt aconseguides, especialment la del poble enfurismat que gesticulava i proferia crits sense parar.¹⁵²

Sobre o impacto que o cinema proporcionou na virada do século XIX para o XX, ressalta-se que a literatura da época se apropriou dessas novidades, e registros de crônicas brasileiras datadas da primeira década do século XX teciam críticas à modernidade que se agigantava pelas metrópoles brasileiras. No Rio de Janeiro, João do Rio é um expoente e seu livro “Crônicas cariocas”, de 1909, não poupa a ironia em sua observação sobre a função social do cinema. No prefácio, intitulado justamente de “Cinematographo”, o escritor carioca destaca a invenção como “documento excelente com a excelente qualidade a mais de não obrigar a pensar, senão quando o cavalheiro teima mesmo em querer ter

¹⁵² BAÑOS, 1991, p. 119-120. “Certamente, era uma lástima não ter filmado esses momentos tão importantes, mas pensei e me atrevi a perguntar se ele queria reconstruir a cena, assim poderíamos filmar tão extraordinário ato. Expliquei que eu poderia filmar seu discurso, em primeiro plano de baixo, como se fosse a cena vista pelo público que o escutava; logo iria para a sacada onde ele estaria para filmar, também em primeiro plano, as pessoas que o estariam escutando. Assim, toda a cena pareceria ser real e depois seria questão de saber combiná-las quando eu fizesse a montagem do filme. O Dr. Virgílio Mendonça compreendeu prontamente minha ideia e concordou em realizar o truque. Ordenou a uns homens que simulassem os revoltosos que o escutavam, o que não foi difícil conseguir, pois havia dentro e fora gente suficiente para reunir um bom grupo. // Logo depois o intendente saiu à sacada e pronunciou umas palavras, momento que eu captei com minha câmera, que estava convenientemente situada; depois fui para rua e filmei o Dr. Mendonça dirigindo a palavra ao público, algo que saiu muito bem, já que o bom senhor tinha excelentes dotes de ator. As duas cenas foram muito celebradas, especialmente a do povo enfurecido que gesticulava e gritava sem parar”. (grifos acrescentados nesta dissertação).

idéas”.¹⁵³ Eis um ponto em comum entre a crônica de João do Rio e a teoria de Roland Barthes: o cinema não permite o pensar. “Não houve tempo de reler para notar defeitos – mesmo porque não ha tempo para nada”¹⁵⁴, dizia o cronista. As palavras de João do Rio sobre a repetição de imagens que não concede tempo ao pensamento encontrarão em Barthes sua correlação teórica ao constatar que o cinema não permite o ‘punctum’.

Será que no cinema acrescento à imagem? – Acho que não; não tenho tempo: diante da tela não estou livre para fechar os olhos; senão, ao reabri-los, não reencontraria a mesma imagem: estou submetido a uma voracidade contínua; muitas outras qualidades, mas não *pensatividade*; donde o interesse, para mim, do fotograma¹⁵⁵.

Velocidade de imagens sequenciais que não permite o piscar diante da tela, são efeitos também detectados por Ramós de Baños ao resumir o final de uma sessão de trinta filmes no cine Napoleón de Barcelona: “*Con las citas en movimiento, se alternaban vistas fijas*”.¹⁵⁶ Justamente aí reside diferença entre cinema e foto: “Imóvel, a Fotografia refluí da apresentação para a retenção”¹⁵⁷

O que funda a natureza da fotografia é a pose. (...) Reporto a imobilidade da foto presente à tomada passada, e é essa interrupção que constitui a pose. Isso explica que o noema da Fotografia se altere quando essa Fotografia se anima e se torna cinema: na Foto, alguma coisa se *pôs* diante do pequeno orifício e aí permaneceu para sempre (está aí meu sentimento); mas no cinema alguma coisa *passou* diante desse mesmo pequeno orifício: a pose é levada e negada pela sequência contínua das imagens: trata-se de uma outra fenomenologia e, portanto, de uma outra arte que começa, embora derivada da primeira.¹⁵⁸

¹⁵³ RIO, 1909, p.5.

¹⁵⁴ RIO, 1909, p.7.

¹⁵⁵ BARTHES, 2015, p. 52.

¹⁵⁶ BAÑOS, 1970, p.9.

¹⁵⁷ BARTHES, 2015, p. 77.

¹⁵⁸ BARTHES, 2015, p. 68-69

Essa efemeridade do cinema, que passa ligeiro sem permitir ao espectador aprofundar-se em uma cena, a ausência do *punctum* que Barthes credita ao instantâneo da fotografia, mas que se faz incapaz no cinema, foi pensada por João do Rio como um reprodutor de imagens cotidianas e de pessoas “que apenas deixa indicados os gestos e passa leve sem deixar marca, passa sem se deixar penetrar...”¹⁵⁹

Sobre a ilusão da veracidade, João do Rio enfatiza que

Um rolo de cem metros na caixa de um cinematographista vale cem mil vezes mais que um volume de historia – mesmo porque não tem commentarios philosophicos. E isso, porque no fundo o cinematographo é uma serie de novellas e de impressões pessoas do operador á procura do “bom momento”, é a nota do seu temperamento a escolher o assumpto já feito, e a procurar as posições para tomar a fita ¹⁶⁰

Voltando à materialidade das filmagens de Baños no Brasil, ainda é desconhecido o paradeiro dos 27 filmes que Ramón de Baños afirma ter feito na Amazônia. O que restou foi o fato de não terem perdurado. Sua cinematografia documental no coração da floresta e na Belém da *belle époque* amazônica sobreviveu apenas na narrativa de seu autor. Em 1911, assim que chegou à América, Ramón filmou, como já citado, o “Embarque do eminente Dr. Lauro Sodré”, em setembro de 1911, “O Cyrio” e “O Día de Finados em Santa Izabel”. Além disso, fez a montagem técnica do logo da “The Pará Films”. Em novembro, ainda faria o “XXI Aniversário da República Brasileira” e o “Gran Concurso Hípico organizado pelo Sport Club do Pará”, suas *películas de actualidad*, que consagrariam a cine-produtora que fundou em Belém. Nesse período de setembro a novembro de 1911 contabilizou 2.900 metros de película negatizada, incluindo a montagem da já citada “Madeira-Mamoré Railway”.

O ano de 1912 foi de profícua produção para a “The Pará Films”, com 18 títulos registrados. O mais longo deles foi o primeiro que Ramón de Baños começou a filmar desde a sua saída da Europa. Intitulado “Viagem de Lisboa ao Pará”, com 1.300 metros de película, conta justamente a vinda do cameraman à América, incluindo o itinerário desde

¹⁵⁹ RIO, 1909, p.

¹⁶⁰ RIO, 1909, p. 7.

que o vapor Rio Negro saía de Lisboa, passando por Funchal, na Ilha da Madeira, até a chegada ao Pará. Dentre as produções tidas como documentários estão: “Festas do Carnaval de Pará”, “Os funerais do Barão do Rio Branco”, “O Aviador Gino Sanfelice”, “Festival de natação e remo” e “Os sucesos de Maio”, onde foi feita já citada ‘encenação’ do público. Nesse ano de 1912 também foi montada a primeira edição do “The Pará Films Journal”, no qual estavam inseridos os filmes feitos por encomenda e que constavam como peças publicitárias intercaladas com notícias breves. “A Moda de Chapeus na Casa Africana”, a pedido do Magazine Casa Africana, e a “Inauguração da Linha Belém-Mosqueiro”, e pedido da empresa de navegação, assim como a “Inauguração do tramvia de Mosqueiro a Chapeu Virado”, a pedido da prefeitura. Assim como havia feito com muito sucesso o “Embarque do eminente Dr. Lauro Sodré”, realizou em julho do ano seguinte o retorno do político da então Capital Federal: “Chegada a Belém do Dr. Lauro Sodré” também registrou as manifestações de entusiasmo popular.

No ano de 1913 saiu a montagem final da “Recole  o da borracha no Estado de Pará”, com 1.500 metros de película que Ramón vinha filmando desde o ano anterior. O filme foi feito sob encomenda, a pedido da Superintendência da Defesa da Borracha do Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio. Tal título foi continuado ao “Transbordo e carga da borracha” que o *cameraman* havia feito em janeiro de 1912. Também a pedido do Ministério fez a expedição ao Marajó que resultou em “Fitas Marajoaras”. Por fim, apenas pôde dar início às filmagens de “Expedição Científica ao Alto Acre”, do qual Ba os afirma ter feito pelo menos 700 metros de negativos, mas que, após a morte súbita por infarto do naturalista inglês Sir James O’Neill, chefe da expedição, teve de ser interrompido.

Destaca-se que aqui há uma impossibilidade de se saber, até hoje, qual o destino dos negativos. Há relatos de que poderiam haver sido levados por Ramón de Ba os a Barcelona e que teriam tido como destino a destruição sob os bombardeios da Guerra Civil espanhola; ou de que as películas desenvolvidas a encargo do então Ministério da Indústria e Comércio pudessem estar arquivadas, incógnitas, sem catalogação, na cidade do Rio de Janeiro¹⁶¹.

¹⁶¹ Pesquisas próprias realizadas junto ao Arquivo Nacional, Biblioteca Nacional e Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro entre 2011 e 2013. Na BN, foram feitas buscas junto ao jornal Folha do Norte, edições de 1911 a 1913, tendo sido as mesmas infrutíferas em virtude do precário estado de conservação do acervo.

Dos mais de 30 filmes que rodou no Brasil, não temos constância de que exista nenhum, resta apenas o registro de algumas imagens fotográficas e a informação que sobreviveu por estar impressa, a par das magníficas memórias de Ramón de Baños. Imagens que não perduraram mas que serviram para criar um novo imaginário a partir do cinema realizado na Amazônia brasileira.¹⁶²

Para além da capacidade de ser reproduzida, existe a própria materialidade da obra em questão – o original que não perdurou no tempo converte-se em fantasma, apenas um indício de que já houvera. Sem materialidade, até que ponto há duração histórica? Se observado sob o prisma de Benjamin, que diz: “A autenticidade é a quintessência de tudo que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até seu testemunho histórico”¹⁶³, pode-se pressupor que as imagens fantasmas perduram no registro narrativo do autor, forma de testemunho que culmina, também, na necessidade de confirmação de autoria daquilo que um dia já houve. No entanto, como não perduraram em meio físico, as filmagens produzidas na Amazônia ficaram relegadas ao esquecimento também junto à memória documental de Ramón arquivada na Filmoteca da Catalunya. Além do registro das memórias, nada consta relacionado ao período brasileiro, tampouco na Biblioteca Digital da Espanha, a despeito da importância dada a esse período pelo próprio narrador.

Cabe lembrar que nem todas as imagens produzidas por Ramón nos idos do cinema-mudo permanecem invisíveis, ‘caladas’ em seus movimentos, eternizadas apenas estaticamente por meio de fotos ou palavras escritas. Somente as realizadas no Brasil. Sua cinematografia material da Amazônia iniciou e findou-se ali mesmo, escondida sob um dossel na floresta. O registro das memórias emandas dessas imagens que já não mais existem é que perdurou com o tempo.

Algumas raridades feitas na Espanha podem ser acessadas até mesmo por canais de redes sociais na internet (youtube). É o caso de “*Don Juan Tenório*” (1908), dirigido por Ricard de Baños e Albert Marro, quando Ramón era ainda assistente de câmera, e também da já citada co-produção franco-catalã “*Vida de Cristóbal Colón y su*

¹⁶² PEINADO, PETIT, 2011, p. 119.

¹⁶³ BENJAMIN, 1986, p. 168.

descubrimiento de América” (1916)¹⁶⁴, além do clássico “Tranvía en Barcelona” (1908), em parceria com Ricard de Baños, todos com visualização disponível por internet.

¹⁶⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Oz-Z1tt22Fg>. Acessado em 27 de julho de 2017.

6. CONCLUSÃO

Ramón escreve memórias que não podem ser lidas ou confundidas com a História, embora tenha presenciado um período que pode ser lido como um *punto de inflexión* no desenvolvimento da Amazônia. O alvorecer do século XX, a *belle époque* amazônica e todo o conceito que a palavra Moderno trouxe consigo naquele momento.

“Como definir uma obra entre os milhões de vestígios deixados por alguém depois da morte?”¹⁶⁵, questiona Foucault. Tomando-se como ponto de partida o pensamento do filósofo francês, empreende-se uma correlação para ‘ler’ também os demais escritos de Ramón de Baños. “A palavra “obra” e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas como a individualidade do autor”¹⁶⁶(p. 39).

Os discursos “literários” já não podem ser recebidos se não forem dotados da função autor: perguntar-se-á a qualquer texto de poesia ou de ficção de onde é que veio, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto. O sentido que lhe conferimos, o estatuto ou o valor que lhe reconhecermos dependem da forma como respondemos a essas questões. (p. 49).

Ao discorrer sobre o autor e sua função, Foucault destaca uma certa construção embutida não só no ato da escrita, mas também na ação de interpretá-la, relê-la e analisá-la; algo bastante presente (e ciente) neste trabalho ao avaliar o quando ela, a função do autor descrita por Foucault,

(...) não se forma espontaneamente como a atribuição de um discurso a um indivíduo. É antes o resultado de uma operação complexa que constrói um certo ser racional a que chamamos o autor. Provavelmente, tenta-se dar a este ser racional um estatuto realista: seria no indivíduo uma instância “profunda”, um poder “criador”, um “projecto”, o lugar originário da escrita. Mas, de facto, o que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz do indivíduo um autor) é apenas a projecção, em termos mais ou menos psicologizantes, do tratamento a que submetemos os textos, as aproximações que operamos, os traços que

¹⁶⁵ FOUCALT, 1992, p. 38.

¹⁶⁶ FOUCALT, 1992, p. 39.

estabelecemos como pertinentes, as continuidades que admitimos ou as exclusões que efectuamos¹⁶⁷.

A leitura das memórias de Ramón de Baños não se esgota nem com o datiloscrito, tampouco com a sua tradução publicada em catalão. Convém observar a narrativa ora analisada como discurso construído, mas não menos vivido. “Na literatura, diferentemente do que se passa na história, algo pode ao mesmo tempo ser e não ser.”¹⁶⁸

E é justamente na investigação que ainda há de ser feita nos diversos fragmentos deixados por Ramón, ao menos os encontrados até o momento, que se pode aprofundar um pouco mais a compreensão desses escritos. Conforme apontou Foucault:

Em suma, o autor é uma espécie de foco de expressão, que, sob formas mais ou menos acabadas, se manifesta da mesma maneira, e com o mesmo valor, nas obras, nos rascunhos, nas cartas, nos fragmentos, etc”.¹⁶⁹

Dentre as ‘demais formas de expressão’ apontadas por Foucault, destacam-se as cartas enviadas do Brasil a Rosita Argentó. Tais cartas que teriam embasado as lembranças redigidas seguem sendo fonte de investigação pois, conforme explicitou o próprio Ramón, e como frisado desde o início dessa dissertação, seguem sendo observadas como fonte de rememoração do período em que Baños esteve na América. Além disso, conforme já mencionado, durante o processo de investigação dos possíveis rastros que podem ser encontrados sobre Ramón de Baños, a localização do acervo indicando a existência de mais de uma centena de contos e crônicas elencados por Ramón de Baños como “*Cronología en Verso y Prosa*” propicia novas leituras sobre as memórias até aqui apuradas, visto que parte desse material coincide com a vinda do *cameraman* ao Brasil.

¹⁶⁷ FOUCAULT, 1992, p. 50-51.

¹⁶⁸ RIAUDEL, p 164.

¹⁶⁹ FOUCAULT, 1992, p. 54.

BIBLIOGRAFIA

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993.

ANTELO, Raúl. “Como explorar um arquivo”. **Boletim de Pesquisa Nelic**, v. 16, nº 25, Florianópolis, 2016. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2016v16n25p3/32862>. Acessado em 4 de agosto de 2017.

BAÑOS, Ramón de. **Memòries de Ramón de Baños: Un pioner del cinema català a l'Amazònia**. Barcelona: Íxia Libres, 1991.

_____. **Notas íntimas de un cameraman español**. (Datiloscrito original arquivado na Biblioteca da Filmoteca de Catalunya). Barcelona, 1970.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BUADES, Josep. “La cuestión nacional en España. Notas históricas y escenarios de futuro”. **Revista do Núcleo de Estudos Multidisciplinar em Relações Internacionais – FESP**. São Paulo, abril de 2016. Disponível em: <https://nemrisp.wordpress.com/2016/04/05/a-questao-nacional-da-espanha-notas-historicas-e-projecoes-de-futuro/>. Acessado em 25 de outubro de 2017.

CAMPOS, Maria Consuelo C. “Identidade e Representação (do outro Lado da Fronteira)”. In: ANTELO, Raúl (org). **Identidade e representação**. Florianópolis: UFSC, 1991.

COELHO, Geraldo Mártires. “Na Belém da *belle époque* da borracha (1890-1910): dirigindo os olhares”. Escritos, revista da Fundação Casa de Rui Barbosa, ano 5, nº 5, 2011. Disponível em http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero05/FCRB_Escritos_5_8_Geraldo_Martires_Coelho.pdf. Acessado em 23 de janeiro de 2017.

CUNHA, Euclides da. À Margem da História. **Euclides da Cunha, Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1995.

DAOU, Ana Maria. **A belle époque amazônica**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

FOUCAULT, Michel. **O Pensamento do Exterior. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

_____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Trad. Salma Tannus Muchail. – 8ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1999.

- _____. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: n-1 edições, 2013.
- _____. “A escrita de si”. **O que é um autor?** Trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega-Passagens, 1992.
- GONZÁLES LÓPEZ, Palmira. “Ramón de Baños en Belén do Pará”. *D’Art – Revista del Departament d’Història de l’Art*. Universitat de Barcelona. Barcelona, nº 12, 1986, pp. 211-222. Disponível em <http://www.raco.cat/index.php/Dart/article/view/100148/150888>, acessado em 25 de julho de 2016.
- HARDMAN, Francisco Foot. **A vingança da Hileia: Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- HATOUM, Milton. “Expatriados em sua própria pátria”. *Cadernos de Literatura Brasileira – Euclides da Cunha*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002, pp. 318-337.
- LASA, Juan Francisco de . **Los hermanos Baños**. Madrid: Filmoteca Nacional de España, 1975.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Trad. Jovita Maria Gerheim, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LEITE, Ilka Boaventura. “As fronteiras do exótico: O antropólogo e o viajante”. In: ANTELO, Raúl (org). **Identidade e representação**. Florianópolis: UFSC, 1991.
- MAN, Paul de. **Autobiografia como Des-figuração**. Sopro, nº 71, Maio de 2012. Originalmente publicado em *Modern Language Notes*, 94 (1979), 919-930; republicado em *The rhetoric of romanticism*. Nova York: Columbia University Press, 1984, pp. 67-81. Tradução de Joca Wolff. Revisão de Idelber Avelar. Disponível em http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#.WVpHsOlv_IU, acessado em 3 de julho de 2017.
- MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Editora UFMG, 1992.
- MOLLOY, Silvyva. **Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América hispânica**. Chapecó: Argus, 2003.
- NANCY, Jean-Luc. **El intruso**. Trad. Margarita Martínez. Buenos Aires: Amorrurtu, 2006.
- NEGRI, Antonio. “Para uma definição ontológica da multidão”. *Lugar Comum*, nº 19-20, p. 15-26, Rio de Janeiro, 2004.
- PETIT, Pere. “Filmes, Cinemas e Documentários no fim da Belle Époque no Pará (1911-1914)”. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*

ANPUH • São Paulo, julho 2011. Disponível em http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300848024_ARQUIVO_PEREPESTIT-

Filmes,CinemaseDocumentaisnofimdaBelleEpoquenoPara(1911-1914).pdf. Acessado em 15 de setembro de 2016.

PETIT, Pere & RUIZ-PEINADO, José Luis. “O imaginário em imagens: Ramón de Baños, pioneiro do cinema mudo na Amazônia”. In: ***Atlántico imaginado: fronteras, migraciones y encuentros***. Madrid: Ministerio de Trabajo e Inmigración, 2011.

RAMA, Ángel. ***La ciudad letrada***. Santiago: Tajamar Editores, 2004.

RUIZ-PEINADO, José Luis “Ramon de Baños, o início do cinema na Amazônia”, ***De colonos a imigrantes. I(E)migração portuguesa para o Brasil***, p. 277-289. São Paulo: Alameda, 2013.

SEVCENKO, Nicolau. ***Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República***. 2ª ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

SPERBER, Suzi Frankl. “Identidade e Representação”, in ANTELO, Raúl (org). ***Identidade e representação***. Florianópolis: UFSC, 1991.

SÜSSEKIND, Flora. ***Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil***. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

_____. ***O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem***. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

ANEXO 1 - FILMOGRAFIA RAMÓN DE BAÑOS NO BRASIL

Embarque do eminente Dr. Lauro Sodré

Produção: *The Pará Films*

Diretor e Operador de Câmera: *R. de B.*

Metragem: 450 m.

Período: *setembro de 1911*

Narra a saída do barco que levou o político ao Rio de Janeiro para uma missão oficial como representante do Estado do Pará. Despedida do povo e das autoridades. Nas filmagens do documentário, Ramón utilizou uma trucagem que consistia em um retrato do político, que aparecia ao centro de um jornal impresso (“A Folha do Norte”) através de uma fenda.

O Cyrio, 1911

Produção: *The Pará Films*

Diretor e Operador de Câmera: *R. de B.*

Metragem: 450 m.

Período: *outubro de 1911*

Fala sobre a festa que o bairro de Nazaré promovia em homenagem à Nossa Senhora, com a procissão e detalhes tomados diretamente nas ruas (documentário sem roteiro).

The Pará Films

Produção: *The Pará Films*

Diretor e Operador de Câmera: *R. de B.*

Metragem: *desconhecida*

Período: *outubro de 1911*

Revela os truques manuais para a criação do logotipo da produtora fundada por Ramón de Baños no Brasil. A montagem consistia em cercar o escudo que representa o governo do Pará com letras em porcelana branca, formando a inscrição Pará Films. O logo era projetado sempre ao final das películas.

O Dia de Finados em Santa Izabel

Produção: *The Pará Films*

Diretor e Operador de Câmera: *R. de B.*

Metragem: 600 m.

Período: *novembro de 1911*

Descrição detalhada de um Dia de Finados (2 de novembro) com todo o “colorido” de uma autêntica festa popular onde a tradição cristã é misturada aos costumes indígenas.

Madera-Mamoré Railway

Produção: *The Pará Films para a May, Jeckoll and Randolph (EUA)*

Diretor e Operador de Câmera: *James Stewart, auxiliado por João de Almeida*

Montagem, laboratório e legendas: *R. de B.*

Metragem: 1.500 m.

Período: *novembro de 1911*

Detalhes da construção da linha ferroviária entre Porto Velho e Boca do Ahuná, com detalhes importantes de engenharia e da geografia local. O diretor James Stewart morreu durante as filmagens.

XXII Aniversário da República Brasileira

Produção: *The Pará Films*

Diretor e Operador de Câmera: *R. de B.*

Metragem: 400 m.

Período: *novembro de 1911*

Descrição das festas cívicas e atos comemorativos da fundação da República, com a presença de autoridades locais e convidados.

Grande Concurso Hípico do Sport Clube do Pará

Produção: *The Pará Films para o Sport Clube do Pará*

Diretor e Operador de Câmera: *R. de B.*

Metragem: 400 m.

Período: *novembro de 1911*

Descrição dos preparativos da pista de corrida, detalhes dos trabalhos dos assistentes da hípica e cenas da própria corrida e outros momentos do dia na hípica.

Transbordo e Carga da Borracha

Produção: *The Pará Films*

Diretor e Operador de Câmera: *R. de B.*

Metragem: 600 m.

Período: *janeiro de 1912*

Operações de desembarque da borracha, seu traslado ao barco Paes de Carvalho, que a levaria ao barco de carga Anselmo, de onde seria transportada.

Fim de Sessão

Produção: *The Pará Films para o Cine Pinheirense de Raimundo Carmo*

Idéia: *Raimundo Carmo*

Realização, Câmera e Trucagem

Metragem: *desconhecida*

Período: *janeiro de 1912*

Contém um pequeno truque de animação onde um homem atira moedas de prata que se transformam no letreiro que anuncia o final da sessão cinematográfica.

Manufatura de couro e madeira de Martins, Jorge e Cia, Pará

Produção: *The Pará Films*

Realização e Câmera: *R. de B.*

Metragem: *desconhecida*

Período: *janeiro de 1912*

Descrição dos trabalhos de manufatura dos produtos a partir do látex e em serrarias, e exposição dos mesmos.

Festas do Carnaval do Pará

Produção: *The Pará Films*

Realização e Câmera: *R. de B.*

Metragem: *desconhecida*

Período: *fevereiro de 1912*

Descrição do Carnaval com curiosos costumes locais.

Os Funerais do Barão do Rio Branco

Produção: *The Pará Films*

Direção e Câmera: *R. de B.*

Metragem: *350 m.*

Período: *fevereiro de 1912*

Diversos ângulos do grande movimento popular surgido no Pará em decorrência da morte de um homem que, em vida, foi muito apreciado.

Viagem de Lisboa ao Pará

Produção: *The Pará Films*

Realização e Câmera: *R. de B.*

Metragem: *1.300 m.*

Período: *fevereiro de 1912*

Imagens de Lisboa, Madeira (Funchal), a chegada ao Pará, aspectos de Belém, os trabalhadores do Porto, a chegada de um transatlântico ao Porto e outros materiais reunidos por Ramón de Baños desde a sua saída de Lisboa até o início de 1912.

O aviador Gino Sanfelice

Produção: *The Pará Films*

Realização e Câmera: *R. de B.*

Metragem: *desconhecida*

Período: *fevereiro-março de 1912*

Narra as peripécias de um vôo feito em Belém por um aviador italiano Gino Sanfelice. Detalhe: dias antes, Ramón de Banos filmava um outro aviador italiano, Ângelo Bigiani, amigo de Sanfelice, que morreu diante dos olhos de Ramón de Baños, sem que este tivesse conseguido filmar o acidente.

Os Sucessos de Maio

Produção: *The Pará Films*

Direção e Câmera: *R. de B.*

Metragem: *600 m.*

Período: *maio de 1912*

Conta os resultados dos desastres produzidos pela revolta de maio, com uma reconstrução sobre os locais e com participação arranjada (presença de roteiro nos documentários) do que havia acontecido.

Festival de Natação e Remo

Produção: *The Pará Films*

Direção e Câmera: *R. de B.*

Metragem: *desconhecida*

Período: *julho de 1912*

Concurso organizado pelos comerciantes de Belém nas águas do Porto.

Batalha de Flores

Produção: *The Pará Films para a Magazine Casa Africana*

Realização e Câmera: *R. de B.*

Metragem: *desconhecida*

Período: *julho de 1912*

Conta curiosos detalhes sobre as festas feitas em Belém para celebrar a emancipação dos negros.

Moda de Chapéus na Casa Africana

Produção: *The Pará Films para a Magazine Casa Africana*

Realização e Câmera: *R. de B.*

Metragem: *desconhecida*

Período: *julho de 1912*

Contém detalhes dos chapéus femininos para a temporada que haviam chegado à loja. As modelos eram artistas do “Moulin Rouge” de Belém.

Inauguração de Linha Belém-Mosqueiro

Produção: *The Pará Films para a Empresa Naviliera*

Direção e Câmera: *R. de B.*

Metragem: *desconhecida*

Período: *julho de 1912*

Viagem inaugural e atos oficiais na chegada do primeiro vapor vindo da praia de Mosqueiro para a capital.

Inauguração Tranvia de Mosqueiro a Chapéu Virado

Produção: *The Pará Films para a Prefeitura de Mosqueiro*

Direção e Câmera: *R. de B.*

Metragem: *desconhecida*

Período: *julho de 1912*

Trajetos do tranvia (trem elétrico) de Mosqueiro ao povoadop costaneiro de Chapéu Virado, local de férias da população de Belém.

Pará Films Jornal número 1

Produção: *The Pará Films para a Prefeitura de Mosqueiro*

Direção e Câmera: *R. de B.*

Metragem: *350 m.*

Período: *julho de 1912*

Combinação de notícias breves da vida em Belém, com anúncios publicitários das principais casas comerciais da Capital.

Chegada a Belém do Dr. Lauro Sodré

Produção: *The Pará Films*

Direção e Câmera: *R. de B.*

Metragem: *desconhecida*

Período: *julho de 1912*

Retorno a Belém do senador Lauro Sodré depois da sua missão no Rio de Janeiro, com manifestações de entusiasmo popular.

Pará Films Jornal número 2

Produção: *The Pará Films para a Prefeitura de Mosqueiro*

Direção e Câmera: *R. de B.*

Metragem: *350m.*

Período: *agosto de 1912*

Contém, entre outros assuntos, trabalhos de Luís Graner e a sua exposição de pintura em Belém

Os Acontecimentos de 29 de Agosto

Produção: *The Pará Films para a Prefeitura de Mosqueiro*

Direção e Câmera: *R. de B.*

Metragem: *desconhecida*

Período: *agosto de 1912*

Contém os resultados dos desastres causados por uma aglomeração popular, assim como a conseqüente repressão e conflitos, reproduzidos habilmente graças à colaboração dos poderes públicos.

Entre os meses de setembro e dezembro foram feitos diversos números do Pará Films Jornal. Nos produzidos em dezembro, encontram-se diversas cenas dos presépios montados nas casas particulares e nos clubes sociais.

Outras edições do cine jornal foram produzidas entre janeiro e julho de 1913.

Recoleção da Borracha no Estado do Pará

Produção: *Superintendência da Defesa da Borracha do Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio*

Direção e Câmera: *R. de B.*

Metragem: *1.500m, divididos em três períodos: viagem ao Xingu, viagem a Santarém e viagem à Ilha de Marajó*

Período: *1913*

Detalhada descrição da coleta, transporte e transformação do látex, com imagens desde o interior da selva às margens dos rios Xingu e Tapajós, assim como da Ilha de Marajó e da população de Cachoeira

Fitas Marajoaras

Produção: *Superintendência do Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio*

Direção e Câmera: *R. de B.*

Metragem: *desconhecida*

Período: *1913*

Instalações agropecuárias na Ilha de Marajó e a população de Cachoeira, com visita ao Rio Arary e imagens da vida cotidiana na Ilha.

Expedição Científica ao Alto Acre, 1913

Apesar de iniciado o roteiro da viagem, a expedição foi interrompida devido à morte súbita do capitão da expedição. Ramón de Baños afirmou ter feito mais de 700 metros de película e milhares de fotografias desde a saída de Belém até o momento da morte de Lord O'Neill.