

XXIX Encontro Anual da ANPOCS

25 a 29 de outubro de 2005

GT: Pensamento Social Brasileiro

Cinelândia: colunas de cinema de O cruzeiro e o moderno (1928-1929)

Joëlle Rouchou (Fundação Casa de Rui Barbosa)

***Cinelândia*: colunas de cinema de *O cruzeiro* e o moderno (1928-1929)**

Luzes, máquinas que voam, que falam, prédios altos numa metrópole do futuro desenhando o que seria o ano de 2026. O emblema do filme *Metropolis* (1926), do cineasta alemão Fritz Lang, é a modernidade no cinema. O cartaz com tipologia futurista apontando com setas em todas as direções dá o tom daquele que tornou-se o filme fundador do gênero de ficção: cada vez mais máquinas, mais sofisticadas, mais modernas. É Futura, o robô-mulher, clone da personagem Maria, que vai salvar os oprimidos de uma sociedade dividida entre os ricos – que moram na cidade alta, rica e branca – e a massa de operários, que esconde-se nos subterrâneos da cidade baixa onde ficam as máquinas que geram a energia para os mais abastados.

O cinema, a representação da realidade com imagens em movimento, é uma das criações mais instigantes da virada do século XIX para o século XX. Ao chegar ao Brasil o omniógrafo vai assustar a população, provocar reações adversas até que – aos poucos – vai sendo domado, acalentado e mitificado pelos espectadores. A nova arte ganha status, eleva-se dentro da indústria cultural e divide com os impressos novos modos de comunicação. São as engenhocas do filme, os prédios como torres de babel, e os tons prateados que dão o tom de virada nas mentalidades do início do século.

Apesar do filme, na verdade, alertar para os perigos dessas máquinas e dos avanços tecnológicos, apresentando homens amarrados a máquinas e a perda do controle dos homens sobre suas criações tecnológicas e prever a questão da inteligência artificial, Futura, o robô-mulher, ainda faz parte de um cinema mudo, que já começa a falar nos EUA exatamente no ano de lançamento de *Metropolis*, a cidade-mãe. Este texto busca entender a relação entre o conceito de moderno no final dos anos 20, como o cinema pode representar essa modernidade em colunas de revista e de que formas as colunas de cinema alimentam essa cultura de “ponta” adotada pela sociedade carioca. Mais especificamente, as colunas sobre cinema da revista *O Cruzeiro*, intituladas *Cinelândia*, que traziam notas sobre a indústria cinematográfica americana, algumas raras opiniões sobre filmes brasileiros e

americanos. Analisando as colunas pode-se perceber uma discussão “moderna” sobre a técnica do cinema: a passagem do cinema mudo para o cinema falado. Das 52 colunas pesquisadas, 11 tratavam do assunto ora como debate entre produtores americanos, ora como nota, sempre animando a polêmica da colocação da voz nas fitas.

Ao ser lançada dia 10 de novembro de 1928, a revista *Cruzeiro* – de Assis Chateaubriand - anunciava no editorial seu projeto de vocação nacional, com campanha publicitária intensa, seguindo relato de Accioly Netto, que foi redator-chefe da revista em 1931:

O lançamento do primeiro número de *O Cruzeiro* foi minuciosamente planejado, coisa inédita no país naquela época. Na tarde quente do dia 5 de dezembro de 1928, à hora em que as repartições públicas enceravam o expediente e pouco antes de o comércio fechar as portas, a Avenida Rio Branco foi inundada por uma chuva de papel picado. Parecia que de repente, por um espantoso milagre meteorológico, estava nevando na mais importante via pública da Cidade Maravilhosa, com 40 graus à sombra.(...) E milhares de transeuntes, surpresos, começaram a apanhar no ar, (...) pequenos folhetos impressos, atirados dos andares mais altos dos edifícios, e que diziam: *Compre amanhã O Cruzeiro, em todas as bancas, a revista contemporânea dos arranha-céus*”.¹

A efervescência dos anos 20 ainda vigorava naquele momento, uma necessidade de estar aliado ao progresso se fazia presente. A vida urbana em si era uma novidade para a população carioca. Muitas informações chegavam ao mesmo tempo sob forma de obras nas ruas, máquinas, música, moda e notícias de outros países. No editorial de 10 de novembro de 1928, o editor Carlos Malheiro Dias – escritor português exilado político no Brasil – seguindo as diretrizes de seu patrão, Assis Chateaubriand, estampava na página 2:

Depomos nas mãos do leitor a mais moderna revista brasileira. (...) *Cruzeiro* encontra já, ao nascer, o arranha-céu, a radiotelephonia e o correio aéreo: o esboço de um mundo novo no Novo Mundo. (...). A revista circula desde o Amazonas ao Rio Grande do Sul, infiltra-se por todos os municípios, utiliza na sua expansão todos os meios de condução terrestre, marítima, fluvial e aérea; entra e permanece nos lares; é a leitura da família e da vizinhança.(...)Porque é a mais nova, *Cruzeiro* é a mais moderna das revistas.”²

Este editorial quase ufanista parece fazer parte de uma estratégia de venda do produto revista dentro do império que Chateaubriand constrói naquele momento. O capitão da indústria da notícia aposta suas fichas no crescimento do país num momento de virada e

¹ Netto, Accioly *O império de papel – os bastidores de O Cruzeiro*. Porto Alegre: Sulina, 1998. p 36

² *O Cruzeiro* editorial, pág 2 10 de novembro de 1928.

de aparente otimismo. O cinema e a cultura cinematográfica que vão desenvolver – como as obras, as novas profissões: técnicos, roteiristas, montadores, críticos – uma nova arte, uma nova linguagem, estão num lugar certo: páginas impressas, ainda o melhor veículo de divulgação do novo. Um novo que está sendo construído, como o robô de *Metropolis*, um formato de clone humano feito de lata. A representação dos homens no cinema também passa por essa clonagem se pensarmos que a novidade cinema aparecia como um espelho: um local onde o homem poderia ver-se. Clone de celulóide.

A chegada do cinematógrafo desperta sentimentos diferentes nos cronistas cariocas. O estudo de Flora Süssekind, *Cinematógrafo de letras*,³ dedica um capítulo às novas técnicas de reproduções audiovisuais e o espanto ou o temor no meio literário. Flora aponta a transição entre a novidade da técnica que vai divertir os novos espectadores e as letras, nos primeiros anos do cinema no Brasil.

Ela faz uma comparação entre os textos de Olavo Bilac, João do Rio e Paulo Barreto. O primeiro reclama das novas engenhocas, barulhentas, atrapalhando o ritmo habitual do centro da cidade. Enquanto os dois outros cronistas abrem seus horizontes para um futuro que já se delineaia.

“(…) no caso de Olavo Bilac se delineaia situação bem mais contraditória. Colaborador, durante cerca de trinta anos, de um grande número de jornais e revistas – como *Gazeta Acadêmica*, *Cidade do Rio*, *Correio do Povo*, *Gazeta de Notícias*, *Correio Mercantil*, *Correio Paulistano*, *O Estado de S. Paulo*, *República*, *A Notícia*, *Rio Nu*, *Mercúrio A*, *Cigarra*, *A Bruxa*, *Kosmos* - , o escritor parecia, no entanto, desprezar o próprio ofício de cronista, assim como público leitor de jornais. Palavras suas em *A Notícia*, em 1893: “ Afinal, que somos, nós todos jornalistas e cronistas, senão profanadores de arte e ganhadores das letras ? A arte pura é o ninho de escol, que raros paladares podem apreciar. Mas a humanidade não é um viveiro de almas superiores” Desprezo que por vezes se estendia dos jornais a outras técnicas de difusão coletiva.”⁴

As revistas e os jornais saúdam a novidade e as colunas tratam da arte cinematográfica, da indústria cinematográfica, da chegada do som aos filmes – até então – mudos. Os anos 20 encontram o cinema como uma diversão nacional, integrada aos modos

³ Süssekind, Flora *Cinematógrafo de letras* São Paulo, Companhia das Letras, 1987

⁴ Apud Süssekind op cit. P 19

dos brasileiros. Daí sua importância ganha nas colunas de revistas como *Fon Fon*, *O malho*, *Careta*.

“A imprensa ilustrada oferece um registro particularmente rico da fixação da cultura nos ataques sensoriais da modernidade. Revistas cômicas e jornais sensacionalistas observaram de perto o caos do ambiente moderno com um alarmismodistópico que, em graus variáveis, caracterizou muito do discurso do período sobre a vida moderna.”⁵

Metrópolis condensa a tensão em que a sociedade vivia, desde a Europa, Estados Unidos e o Brasil. O futuro técnico e o medo do moderno tomaram conta das letras e os cronistas souberam articular seus sentimentos. Foi em 1896 que o cinema chegou ao Brasil – um ano após ter sido inventado na França pelos irmãos Lumière - e em 1898 Alfonso Segretto faz a primeira filmagem brasileira. A máquina se reproduz com facilidade tanto as máquinas, projetores, filmadoras como as salas e os novos adeptos daquela que seria chamada sétima arte. É no centro da cidade, agora com uma recém-construída Avenida Central, que a boa nova vai se espalhando nos cafés, bulevares, livrarias e nos escritórios

O cinema foi tornando-se um registro de seu tempo. Registro duplo desde a obra de arte a ser entendida e estudada teoricamente quanto o registro em película e em textos sobre o cinema. Christian Metz faz um comentário sagaz sobre a crítica cinematográfica:

“Na época em que o cinema era algo de novo e desconcertante, onde sua existência era em si um problema, a literatura cinematográfica tomava um rumo teórico e fundamental. Era o tempo de os Delluc, Epstein, Balázs, Eisenstein... Todo crítico de cinema era um pouco um teórico, um pouco ‘filmólogo’ também. (...) Certamente a crítica dos filmes (...) representa um empreendimento capital: são os cineastas que fazem cinema, é através da reflexão sobre os filmes que amamos (...) que chegam algumas verdades sobre a arte do filme em geral. (...)”⁶

Em seu livro *Modernismo: guia geral 1890-1930*, os autores Malcom Bradbury e James McFarlane defendem que “o modernismo é a arte da modernização”. Para eles, um marco do modernismo é o ano de 1890 – cinco anos do surgimento do cinema – quando Strindberg se interessa pela alquimia, pela fusão entre razão e irrazão, ciência e magia e citam ainda a cosmologia evolucionária de Yeats, buscando unidade entre o tempo e o

⁵ SINGER, B *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*. In CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*, São Paulo: Cosac e Naify, 2001

⁶ METZ, Christian *Essais sur la signification au cinema*, Paris, Éditions Klincksieck, 1978

intemporal, o dançarino e a dança. A virada do século XIX para o século XX com produções culturais, com a fé no progresso, no trabalho, na efervescência das artes apontava para um sentido de futuro moderno. Eles preferem definir o modernismo com o um estilo:

O modernismo, evidentemente, é mais do que acontecimento estético. (...) Mas traz em si uma reação altamente estética, fundada numa profunda e incessante viagem pelos meios e pela integridade da arte. Nesse sentido, o modernismo não é tanto um estilo, mas uma busca de estilo num sentido altamente individualista (...).⁷

Mônica Pimenta Velloso em *Modernismo no Rio de Janeiro*⁸ aponta as diversas reações às inovações da virada do século. Além da perplexidade com todas as máquinas que faziam barulhos estranhos, projetavam imagens e dependiam de botões para funcionarem, o humor serviu de escudo para apaziguar o temor do novo. Era um desafio para os cidadãos lidar com essa modernidade que se apresentava agora no cotidiano.

“É latente a crítica da visão científico-tecnológica que concebe a máquina como solução para a problemática humana. (...) a banalização do moderno faz rir, aliviando as tensões sociais ante um universo em constante processo de mutação.”⁹

Mônica data o fim da guerra do Paraguai como um “divisor simbólico entre os tempos antigos e modernos” e chama atenção para o conceito do moderno que pode ser adaptado para a cultura brasileira naquele momento, o que ela define de “cultura do modernismo.”¹⁰

Essa cultura do modernismo vai dar-se essencialmente nas cidades. É uma cultura urbana que vai definir essa modernidade. As capitais eram o centro difusor desse novo modo de compreender o mundo. As cidades como Berlim, Viena, São Petersburgo, Paris, Londres eram o que Malcolm Bradbury chama de “capitais culturais”¹¹. Ele analisa essas cidades como pontos de encontro e plataforma de cruzamento de novas artes “pontos centrais da comunidade intelectual, e mesmo de conflito e tensão intelectual.”

⁷ BRADBURY, M. e McFarlane, J orgs *Modernismo: guia geral 1890-1930*. São Paulo, Cia das Letras 1989 p21

⁸ Velloso, M. P. *Modernismo no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, ed Fundação Getúlio Vargas, 1996, p 21

⁹ Velloso, M. P op cit.

¹⁰ Velloso, M. P op cit. P 22

¹¹ Bradbury, Malcolm As cidades do modernismo in Bradbury e McFarlane, op cit, p 76

A cidade, o novo burgo com regras de sociabilidade e civilidade expandidas, exerciam um poder ora de fascinação ora de repulsa para escritores do período. Era o lugar onde se vivia a experiência do moderno, do novidadeiro. Seguindo a pista aberta por Bradbury, para quem “em muitas obras modernistas ela [a cidade] é o ambiente da consciência pessoal, das impressões fugidias e Baudelaire”¹² a cidade é o espaço que favorece uma profissão que vai explodir em todo seu esplendor a partir do desejo do novo: o jornalista, em busca de novidades urbanas para reproduzir no jornal ou revista.

Marcar uma data para o início da modernidade mereceu um estudo de Hans Jauss, que faz um levantamento historiográfico do termo. Uma das análises que talvez nos permita avançar no conceito da modernidade nas três primeiras décadas do século XX seja a de pensar o moderno em seu avesso. Em sua reflexão sobre o surgimento e na história da palavra “moderno”, Jauss busca entender como “se manifesta a consciência de uma passagem do antigo ao novo, e como se pode apreender, através dos contrastes da experiência da modernidade que se renova sem cessar, a autoconsciência de uma época”. Em sua análise, remonta à última década do século V, quando a palavra *modernus* é documentada pela primeira vez, sustentando que é uma época de transição da Antigüidade romana ao mundo novo da cristandade.¹³

“(…) a melhor maneira de se captar o sentido de *moderno* é a partir de seus contrários. *Moderno* marca a fronteira entre o que é de hoje e o que é de ontem, entre o novo e o antigo; em termos mais preciso e explicando pelo fenômeno tão revelador da moda: a fronteira entre as novas produções e aquelas que se tornam obsoletas – entre o que ainda ontem era atual e o que hoje está envelhecido. (...)”¹⁴

Outro autor alemão, Hans Ulrich Gumbrecht prefere apontar o conceito de moderno como cascatas de modernidade, exatamente por existir uma apropriação do termo diferente em cada época de um novo conceito de moderno que vai se acrescentando a outros conceitos em momentos diferentes.

“Quem opera com problemas e conceitos como os de modernidade e modernização, períodos e transições de período, progresso e estagnação (...) não pode deixar de confrontar-se com o fato de uma sobreposição ‘desordenada’ entre uma série de conceitos diferentes e modernização. Como cascatas, esses conceitos diferentes de modernidade parecem seguir um ao outro numa seqüência extremamente veloz.(...)”¹⁵

¹² Idem p21

¹³ JAUSS, HANS R. Tradição literária e consciência atual da modernidade, in OLINTO, Heidrun K. *Histórias de literatura*. São Paulo, Editora Ática, 1996. págs 47 a 100. (p. 51)

¹⁴ Idem

¹⁵ GUMBRECHT, Hans Ulrich *Cascatas de modernidade* in *Modernização dos sentidos*, Editora 34, São Paulo, 1998

Gumbrecht ainda repensa a rigidez da marcação do tempo na história, lembrando que “aquilo que chamamos de ‘tempo histórico’ é ele mesmo um cronótopo bastante recente”¹⁶ e garante que somente no século XIX o tempo passou a ter uma função de “agente absoluto de mudança”.

As cascatas do moderno, a medição do tempo chegaram com as máquinas do início do século XX. Se as imagens em movimento projetada em telas em salas escuras assustaram, há registros em jornais, revistas, documentos.”

Transferindo essa questão para estudos de cinema, Marc Ferro é bastante enfático em defender uma posição que engloba o imaginário do historiador:

“O historiador tem por função primeira restituir à sociedade a História da qual os aparelhos institucionais a despossuíram. Interrogar a sociedade, por-se à sua escuta, esse, em minha opinião, o primeiro dever do historiador. Em lugar de se contentar com a utilização de arquivos, ele deveria antes de tudo criá-los e contribuir para sua constituição: filmar, interrogar aqueles que jamais têm direito à fala, que não podem dar seu testemunho(...)”¹⁷

Enquanto a utilização das novas técnicas de reprodução, de convivência e as máquinas utilizadas no cenário urbano eram preocupações desde o final do século XIX para pensadores alemães como Georg Simmel, Walter Benjamin, Kracauer, as revistas brasileiras não pareciam ter uma atitude pessimista em relação ao novo universo da tecnologia que chegava ao Brasil.¹⁸ Ao contrário de Gorki que escreveu:

“Diga o que disser, mas isso [o cinematógrafo] é uma tensão para os nervos...Nossos nervos estão ficando cada vez mais fracos, estão ficando cada vez mais debilitados, estão reagindo cada vez com menos energia a simples ‘impressões da vida diária’ e anseiam cada vez mais avidamente por impressões novas, fortes, inusitadas, ardentes e estranhas. O cinematógrafo lhes dá isso – e os nervos serão cultivados de um lado e embrutecidos de outro! O desejo por essas impressões estranhas e fantásticas ficará cada vez maior, e ficaremos cada vez menos capazes e menos desejosos de compreender as impressões diárias da vida ordinária. A sede pelo estranho e pelo novo pode nos levar longe, muito longe.”¹⁹

¹⁶ idem p 15

¹⁷ FERRO, Marc *Cinema e história*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992 p71

¹⁸ SINGER, Bem Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In CHARNEY, Leo e SCHWARTZ Vanessa R *O cinema e a invenção da vida moderna*, São Paulo: Cosac e Naify, 2001 p 123

¹⁹ Apud SINGER, Bem Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In CHARNEY, Leo e SCHWARTZ Vanessa R *O cinema e a invenção da vida moderna*, São Paulo: Cosac e Naify, 2001 *Gorky on the films, 1896, em New York Theatre and Film, 1934 to 1937: An anthology, org Herbert Kline, Nova Iorque: Hartcourt Brace Jovanovic, 985, p 227-33*

Se as revistas - e particularmente as notícias sobre cinema - apontavam para um mundo feérico de estrelas superlativas, alguns escritores no Rio de Janeiro assistiam com alguma reserva o endeusamento das máquinas, do progresso e da indústria. Num fino artigo²⁰, Vera Lins destaca uma diferença entre o modernismo carioca e o modernismo paulista: uma certa melancolia, o *spleen* de Baudelaire. Ela se utiliza dos textos poeta cronista e jornalista Alvaro Moreyra para reexaminar o pensamento de parte dos intelectuais cariocas que não viam esses novos tempos das máquinas, do moderno e das fábricas com o entusiasmo cego dos intelectuais paulistas.

“A modernidade deixa os homens mais pobres pela modalidade de experiências que propicia, configuradas primordialmente pela ciência e pela técnica. As explicações míticas e religiosas perderam terreno, num mundo, cujos mistérios uma razão pragmática pretende esclarecer e extirpar. Em nome do progresso e da modernização, de um `espírito novo, prega-se a remodelação das consciências, o que deixa o homem deste século, abandonado ao individualismo e à razão instrumental, em posição ambivalente.”²¹

O cinema e todo seu entorno começavam a ganhar terreno nesses veículos. Nas colunas Cinelândia da revista *O Cruzeiro* qualquer referência ao cinema desde moda, *potins*, perfil de artistas, filmes, técnicas garantiam espaço nas colunas com cabeçalho que reproduzia uma fachada de cinema. A coluna tem uma fotografia no alto da página com mulheres elegantes de casacos de pele num primeiro plano conversando como se comentassem o filme. Elas estão na rua à frente de uma entrada de cinema que leva o título da coluna “Cinelândia”. Muitas pessoas atrás delas, um carro parado e à frente delas uma fotógrafa registrando as duas espectadoras-celebridades. Três números depois no lugar da fotógrafa entra um cinegrafista atrás de uma câmara registrando a entrada do cinema.

No seu primeiro número (10/11/1928) a revista justifica a seção *Cinelândia*, exaltando o cinema e a necessidade para manter-se *moderna* no Rio de Janeiro. Reafirma a importância do cinema para a humanidade, como registro histórico, como arquivo. Nas colunas analisadas do primeiro ano da revista percebe-se que a maioria delas é composta por notícias do cinema americano, mitificando atrizes de Hollywood e a moda americana.

²⁰ LINS, Vera *Nos rastros de um modernismo carioca* Rio de Janeiro: CIEC/UFRJ - Papéis Avulsos nº 47

²¹ LINS, Vera op. Cit. Pág 3

“O cinema não é mais mero divertimento, a função de espetáculo ramificou-se, antes apenas ma lanterna mágica ”hoje” janelas que se pode contemplar o mundo e a humanidade, espaço fulgaz que traz o mundo. (...) O historiador não será mais obrigado a reconstituir conjecturalmente uma época, a imagem do homem eterniza-se na sua sombra.”²²

A análise, que cobre o primeiro ano da revista *O Cruzeiro*, detém-se ao tipo de informação veiculada sobre o cinema naquele ano pré-Estado Novo. O cinema brasileiro conhecia desde 1925 um impulso artístico. Os primeiros anos do século XX foram marcados por uma produção dispersa em todo o país. Vários centros de produção se formaram – segundo Georges Sadoul²³ – como Recife, Porto Alegre, Salvador, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo. Francisco Serrador já havia construído, desde 1910, mais de 150 salas de exibição. O cinema já havia chegado ao Brasil em 1896, um ano após a celebrada exibição do cinematógrafo dos irmãos Lumière, no Grand café, em Paris, com o filme *A chegada do trem à estação*. Dois anos depois, Alfonso Segreto realiza a primeira filmagem brasileira “Multiplicam-se então os cinematógrafos e os cinegrafistas. Importam-se milhares de filmes das mais variadas nacionalidades, que, de sopetão, colocam o espectador carioca em contato com o mundo distante.”, segundo Alex Vianny²⁴.

As revistas e os jornais saúdam a novidade e as colunas tratam da arte cinematográfica, da indústria cinematográfica, da chegada do som aos filmes – até então – mudos. Os anos 20 encontram o cinema como uma diversão nacional, integrada aos modos dos brasileiros. Daí sua importância ganha nas colunas de revistas como *Fon Fon*, *O malho*, *Careta*.

“A imprensa ilustrada oferece um registro particularmente rico da fixação da cultura nos ataques sensoriais da modernidade. Revistas cômicas e jornais sensacionalistas observaram de perto o caos do ambiente moderno com um alarmismodistópico que, em graus variáveis, caracterizou muito do discurso do período sobre a vida moderna.”²⁵

No primeiro ano, as colunas de *O Cruzeiro*, não são assinadas. Não foi possível descobrir quem era o autor – ou autores – das colunas. A partir de 1930, o crítico que assina

²² *O cruzeiro* nº 1, 10/1/1928

²³ SADOUL, Georges *Histoire du Cinéma mondial*, Paris: Flammarion, 198 p 435

²⁴ ARAÚJO, Vicente de Paula *A bela época do cinema brasileiro*, São Paulo: Perspectiva, 1976 APUD SUSSEKIND, Flora *Cinematógrafo de letras* São Paulo, Companhia das Letras, 1987

o e o início do sensacionalismo popular. In CHARNEY, Leo e SCHWARTZ Vanessa R *O cinema e a invenção da vida moderna*, São Paulo: Cosac e Naify, 2001

as colunas é Pedro Lima. Algumas eram assinadas por artistas, mas o que é possível depreender era que havia redator – ou redatores – afinados com o cinema que traduziam colunas de cinema de revistas estrangeiras. A maioria das colunas trata de notícias sobre o cinema americano. Há poucos registros sobre cinema nacional. O conteúdo das colunas foi dividido nos temas mais presentes: *faits divers*, perfis de atores, notícias de Hollywood/fofocas. Neste texto teremos apenas as matérias sobre *faits divers* deixando os perfis de atores e as fofocas para outro artigo. Privilegiei o *faits divers* por ter uma visão mais panorâmica sobre discussões de cinema à época.

O cinema falado também não teve boa repercussão na imprensa. Mais uma técnica desse mundo moderno a absorver.

A partir do cinema falado, os atores teriam de ter uma boa voz, não bastaria apenas a imagem, teria de falar inglês sem sotaque para estrelar um filme americano. A questão da nova técnica vai suscitar um debate nas colunas refletindo as opiniões divergentes dos diretores, produtores e atores americanos. A fala introduzida no cinema é mais um dos efeitos do avanço das técnicas modernas. Mas essa novidade causa estranhamento. Até os atores extras causam um problema para a indústria:

“O cinema falado está determinando um tal transtorno nos studios, que é quase impossível prever-se os seus resultados, quando não os imediatos, pelo menos os mediatos.” Os extras não davam trabalho aos diretores, apenas apareciam. Agora ele teriam de ensaiar e mais tempo seria perdido no ensaio dos pontas nas cenas: “O cinema não é mais o teatro silencioso”²⁶

Em meio ao turbilhão de novas informações técnicas que tomavam conta da cidade, mais uma novidade estimulava os leitores e cidadãos: os diálogos, a fala nas telas. Era um teatro deslocado, agora, com os personagens projetados, falando.

“Esses teóricos [Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin] centraram-se no que podemos chamar de uma concepção *neurológica* da modernidade. Eles afirmavam que a modernidade também tem que ser entendida como um registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinto, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno. (...) A modernidade implicou em mundo fenomenal – especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana. (...) A modernidade, em resumo, foi concebida como um bombardeio de *estímulos*.”²⁷

²⁶ Idem p 39

²⁷ SINGER, Bem Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In CHARNEY, Leo e SCHWARTZ Vanessa R *O cinema e a invenção da vida moderna*, São Paulo: Cosac e Naify, 2001 p95

O cinema sonoro surpreende os leitores da coluna, tanto que o fato de uma atriz assobiar num filme vira notícia Uma extravagancia de Clara Bow. O artigo fala sobre a capacidade da atriz em assobiar como ninguém, causando inveja até mesmo em alguns pássaros.

O mesmo tema retorna dia 6 de abril, deslocando territorialmente a ação em Hollywood, sugerindo que o leitor que passar pelo bulevar de Hollywood poderá ver multidões acotoveladas na frente do Theatro Warner Bros, pois era a única sala que apresentava filmes falados. A novidade ainda era vista pela coluna com certo ceticismo, mas cita

“o film sincronizado *As luzes de Nova Iorque*, que é o primeiro ainda apresentado, reproduzindo vozes dos artistas desde a scena inicial até o seu desfecho. (...)Tudo leva a crer que o sucesso dessa pellicula emule com o de *Cantador de jazz*.”²⁸

Um dos temores do cinema falado era o fracasso de alguns atores que teriam mais rostos fotogênicos do que vozes agradáveis. Em maio do mesmo ano a discussão volta a ocupar a coluna com o título O cinema falado necessita mais de cerebros do que de caras bonitas discutindo a relação entre o bom ator – que conseguirá emprego e os atores menos dotados certamente não figurarão mais nas telas.

“Com o advento da pellicula falada o cinema entra em uma nova era, tanto do ponto de vista do espectáculo popular, tanto como de carreira artistica”.²⁹

Em julho, a questão ainda é importante e na matéria Os que sobem e os que descem com o cinema falado retoma-se a questão sobre quais atores serão aproveitados uma vez que noticia que a Fox Films não fará mais filmes mudos. A matéria mostra a inversão de valores que o cinema falado trouxe. Muitos atores antigos, já esquecidos, estão de volta com o cinema falado e que muitos dos novos parecem não ter um futuro promissor por causa de sua voz, caso de Gloria Swanson. Por outro lado garante que Charles Chaplin já declarou que “continuará escravo do cinema mudo” e o redator concorda com o ator por achar que este não tem uma boa voz “quando reproduzida pelos aparelhos” E ele faz um balanço:

²⁸ *O Cruzeiro* 30/03/29 p 36

²⁹ id 06/04/29

È o caso da atriz “(...)Madge Balany que se viu prejudicada. E isso não por que lhe faltasse experiência no palco, ou por que não estivesse em condições de dizer mas porque a voz não correspondia aquilo que a expectativa do público associara a sua personalidade.(...)Enquanto isso,Greta Garbo, que além de na saber falar inglês e nem quer falar quando representa, acaba de voltar a Metro com um contrato melhor que o antigo.”³⁰

Ao longo do ano o assunto não se esgotará, até que em setembro uma grande matéria A palavra dos magnatas da indústria sobre o cinema falado analisa as inovações trazidas pelo movietone e o vitaphone. Para J. L. Warner – diretor da Warner Brothers não admite qualquer retrocesso em relação à voz nas fitas, pois a empresa que apostou no cinema com falas reergueu-se e foi a primeira Companhia a fazer filmes falados.

O “Czar do cinema” Will H. Hays - então presidente da Associação de Produtores e Distribuidores Cinematográficos dos Estados Unidos apóia o cinema falado:

“No desenvolvimento das películas instructivas, o uso do som significa uma vantagem incalculável. Bernard Shaw fala na América, Mussolini fala em Roma, o príncipe de Galles em Londres e Afonso XIII em Madrid e a voz dessas grandes figuras da humanidade pode ser ouvida mais longínquas e humildes, no mesmo tempo que se observam as atitudes, numa aproximação real e parece metafísica.”³¹

Winfield Shcenhan, vice presidente da FoxFilm Corporation apóia o cinema falado, acreditando ter aberto um novo campo de trabalho para músicos, cantores , abrindo as perspectivas de um mercado cada vez mais amplo. W. Beftson faz um diagnóstico

“Em 1928 o cinema parecia ter atingido o seu máximo grau de popularidade e parecia não poder ir mais longe. Hoje em dia, as suas possibilidades aumentaram consideravelmente e uma avalanche de gente, que nunca havia se interessado pelas imagens que se movem na tela, aumentam de muitos milhões os espectadores de todo o mundo.”³²

Douglas Fairbanks, ator e presidente da Academia de Ciências e Artes Cinematográfica de Los Angeles também foi ouvido e vê o cinema sonoro como uma coisa inteiramente diferente do teatro e do cinema mudo, isto é uma terceira arte, com a sua técnica, as suas leis, e as suas características individuais.

³⁰ Id 13/7/29 p 30

³¹ Id setembro de 29

³² Idem p39

Irving Thalberg, vice presidente da Metro e marido de Norma Shearer apesar de não ser um entusiasta do cinema falado mantém uma atitude moderada achando que se devem editar filmes falados e também filmes mudos.³³

A matéria O que será o cinema dentro de dez anos projeta o futuro do cinema em 1939. Na verdade nenhuma reportagem é feita com atores ou diretores brasileiros, mas o texto é traduzido e emite a opinião de Cecil B. de Mille para quem “já se fez de tudo” e antecipa suas preocupações agora voltadas para a produção de seu primeiro filme falado. Até os estalos dos beijos fazem parte dessas colunas. A discussão é causada pela estranheza do público em relação ao som do beijo apaixonado das estrelas americanas. A platéia ri do som emitido pelos atores no som que sublinha as cenas, em vez de integrarem-se ao roteiro.

“Os beijos cinematographicos continuarão a ser mudos. Os beijos da tela continuarão a ser silenciosos nas pelliculas photographicas pelo menos enquanto não se consiga uma technica que permita a reprodução do beijo sonoro mais accitavel do que se tem logrado até hoje . Recentemente durante a exhibição de uma scena dramatica, em que os amantes deveriam trocar esse beijo, imprimindo-lhe toda uma apaixonada sonoridade cantante, os espectadores da pellicula sincronizada desataram a rir, achando-o ridiculo. Por isso os directores acham que o beijo silencioso é mais emocionante.”³⁴

Uma outra questão envolvendo o som entra em pauta: o sotaque dos atores. Nem todos eram americanos, pois havia alemães franceses e uma vez que o cinema teria som deveria contar com atores que falassem uma língua com som/sotaque padronizado. Questões de economia de mercado - o emprego dos atores que falavam mal inglês – passam a ter importância no cotidiano de Hollywood.

Os afilhados do microfone Uma pronuncia inglesa feita constitui o mais forte obstáculo á permanência de artistas estrangeiros no primeiro plano dos elencos americanos com a chegada do cinema falado. A matéria fala, novamente, dos atores que podem aproveitar as características do cinema falado. Mas nem tudo parece perdido para os atores, somente a Fox vai produzir exclusivamente filmes falados. As outras industrias continuarão a produzir os dois tipos de filmes.

Entre os afilhados do microfone, isto é, os artistas estrangeiros que trabalharão para o cinema sonoro: Olga Baclonowa, Maurice Chevallier, Paul Lukas e Robert Castle. A Paramount prepara para Baclonowa novos temas em que ela continue interpretando imigrantes até que o publico se

³³ Idem

³⁴ Revista *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro 16 de fevereiro de 1929. P.34 CINELANDIA

canse de vê-la neste papel ou que aprenda a falar inglês corretamente. Já Emil Jannings deixará de vez o cinema devido ao seu sotaque alemão.³⁵

Faits divers

Um dos pontos mais recorrentes nas colunas é o *fait divers*, na verdade, pautas, assuntos escolhidos sobre o mundo de Hollywood daquele período. O que se servia ao leitor ia desde a dieta, beleza, roupas e as cadeiras utilizadas pelos atores além de história do cinema e discussão sobre a transição para o cinema falado que causou inúmeras controvérsias na cena americana. Um dos primeiros assuntos a ser tratado foi uma matéria sobre as cadeiras dos diretores intitulada O throno dos poderosos. Nela aprende-se que as cadeiras dos estúdios são os símbolos da aristocracia de Hollywood. Somente os diretores, os assistentes principais, as grandes estrelas e os melhores astros desfrutam o orgulho de possuir uma cadeira particular com seus nomes.³⁶ A coluna é ilustrada com várias fotografias dos rostos dos atores citados, as mulheres em fotos mais sensuais e os homens sorrindo. Já começa a nascer uma dinastia de Hollywood alimentado o que existe nas revistas até hoje, que são os atores e a realeza. Os deuses do novo Olimpo – agora Hollywood – disputam espaço com as cabeças coroadas da Europa. Quando o príncipe Gustavo da Suécia visitou os ateliês da Metro Goldwyn com sua comitiva, foi convidado a sentar-se nestas singelas cadeiras de lona, enquanto assistiam a gravação de uma cena. A revista faz então a comparação: “Dentro dos studios de Hollywood, o assento de lona é tão satisfactorio para uma estrela como para uma testa coroada”³⁷.

Uma coluna dedicada a conselhos de beleza assinada – com autógrafo no final – por Dolores Del Rio, prevenia as leitoras sugerindo, ainda que bebessem muita água:

“nunca se deve comer em excesso. O melhor conselho nesse particular consiste em recomendar-se às mulheres que, ao se levantarem da mesa, ainda se achem com a disposição de comer algumas coisa (...).”³⁸

Um pouco de história também entra na coluna, como na coluna do dia 5 de janeiro de 29 quando há uma retrospectiva sobre a evolução do cinema. O enfoque privilegia as antigas formas de se fazer cinema usando luz do dia em lugar da luz artificial, na nota

³⁵ Revista *O cruzeiro*. Rio de Janeiro, 10/08/ 1929. P.42-3 CINELANDIA

³⁶ Revista *O cruzeiro* 17/11/28

³⁷ Idem

Filmar é progredir. Entram também técnicas de filmagem comparando as atuais bem mais avançadas do que no início da sua criação. A conclusão do redator é sintomática “Na verdade, não há como negar que nestes últimos dez anos tem havido muitas novidades no modo de preparar-se uma fita...”:

É um registro da atividade cinematográfica na América. Na verdade, acaba servindo como exemplo para a indústria cinematográfica brasileira, uma vez que o modelo a forma e as técnicas são aproveitadas no Brasil. Interessante como se sabe que as pessoas não iam muito ao cinema e a nova técnica, aos poucos, foi conquistando um público cada vez maior.

“A modernidade, como expressão de mudanças na chamada experiência subjetiva ou como uma fórmula abreviada para amplas transformações sociais, econômicas e culturais, tem sido em geral compreendida por meio da história de algumas inovações talismânicas: o telégrafo e o telefone, a estrada de ferro e o automóvel, a fotografia e o cinema. Desses emblemas da modernidade, nenhum personificou e ao mesmo tempo transcendeu esse período inicial com mais sucesso do que o cinema.”³⁹

Uma crítica aos desejos dos astros de cinema está presente na nota “As ambições dos artistas de cinema”. Os desejos exóticos dos atores suscita uma análise do redator da coluna que se surpreende com o desejo de Charles Chaplin de ter a “intenção de representar Hamlet, antes de se retirar do ‘écran’ se é que isto lhe possa acontecer algum dia. De certo, Charlie é bastante hábil para ser bem sucedido em qualquer papel que deseje desempenhar, mas o público desejaria vê-lo encarnando a figura de uma personagem do Hamlet?”

Aparentemente havia uma troca entre o redator e seus leitores, pois ele emite opiniões e levanta questões como se lhe fosse possível determinar qual papel um ator americano – no caso Chaplin! – não deveria fazer. Ele se coloca como um fã privilegiado que opina sobre a carreira e os destinos de Hollywood. No mesmo texto ele conta que Greta Garbo gostaria encarnar Salomé e discute essa possibilidade, acreditando que seria um problema para os produtores:

“O papel é tão pouco simpático, que permitir a Greta Garbo representa-lo importam em roubar-lhe toa a afeição do público. (...)Que as receitas sejam boas ou más, que o público esteja presente ou ausente, é para ella questão secundária. O papel de Salomé é essencialmente artístico e um dos que Greta Garbo, cedo ou tarde, representará.”⁴⁰

³⁸ Revista *O Cruzeiro*, 24/11/1928

³⁹ CHARNEY, Leo e SCHWARTZ Vanessa R Introdução *O cinema e a invenção da vida moderna*, São Paulo: Cosac e Naify, 2001

⁴⁰ *O Cruzeiro*, 13/01/29 p 38

Outro assunto que causa polêmica é a questão do trabalho da mulher. Na matéria Deve uma mulher consagrar-se inteiramente a vida do lar?⁴¹ As estrelas vão responder de diversas maneiras. Umas apóiam o trabalho fora de casa e outras preferem ficar em casa a arriscar desagradar seus maridos.

“Não absolutamente” declara Billie Dove estrela da Metro. “Acho que a felicidade conjugal é a primeira coisa na vida a merecer a atenção de qualquer esposa. Entretanto, a mulher moderna, com o seu espírito activo, verdadeiramente integrada na vida do século, não pode restringir-se a querer ser boa *ménagère*”

Já Phylis Haver relata “eu amava muito meu trabalho mas, desde que encontrei o meu marido, toda a perspectiva da minha vida se transformou por completo” depois de muito pensar confessa: “Afim, resolvi em favor do casamento”.⁴²

Em 9 de novembro de 1929 um artigo assinado por Douglas Fairbanks e Mary Pickford, (especial para “O Cruzeiro” da Anglo American N.S.) discutem os rumos do cinema. O cinema entra como parte da economia e da política para os dois e traz uma discussão para a coluna que não aparece para ser cotejada com profissionais brasileiros. A engrenagem do moderno parece ser da metrópole fora do Brasil e não no Rio de Janeiro e São Paulo, Por exemplo.

“O certo é porém, que o cinema é a arte do futuro. Constatamos que as tendências modernas são democráticas, tanto na política como em economia. As artes para isso também caminham e o cinema é, dentre todas as artes, a mais democrática. (...) Chegamos à primeira revolução do cinema falado. É incontestável a importância desse descobrimento, mas por enquanto, não se pode emitir sobre elle opinião definitiva. Não podemos ainda dizer se o film falado dominará no futuro. Contudo, não olvidemos as experiencias em curso, por exemplo – os films coloridos. Há até sábios e technicos que já cogitam de ensaiar films em relevo, procurando dar á visão cinematographica um cunho stereoscopico.”⁴³

A nota -A psicologia dos vestidos – revela ao público brasileiro o que algumas atrizes acham das suas roupas e que importância elas têm em sua vida. A preferida do redator – ao longo desse ano estudado – parece ser Clara Bow que é sempre citada em matérias que falam das atozes, de beleza e de competência. Esther Ralston é de opinião que o vestuário só serve de ornamento, enquanto Evelyn Brent proclama que tanto o vestido como o chapéu devem demonstrar um certo bom gosto. Florence Vidor, que é

⁴¹ Idem 30/11/29 pag 35

⁴² id

conhecida em Hollywood pela atriz que melhor se veste, disse que para passeios não ha nada melhor que um vestido *tailleur*. E finalmente Clara Bow é a única que não quer saber de modas. Ela disse que se veste com o que mais lhe agrada. Gosta de cores vivas e não segue as cores da moda. Seus vestidos são a sua moda.⁴⁴

O que chama atenção nessa observação das colunas de cinema é que o cinema nacional não faz parte do noticiário. De fato, o cinema brasileiro demorou mais de duas décadas depois de sua invenção para construir-se. Segundo o professor e pesquisador do MAM, Hernani Heffner, “ não havia identidade para a expressão cinema brasileiro, em seu início. A maioria dos filmes não tinham preocupação com a cultura brasileira. Fazer filme era apenas abordar expressões artísticas, principalmente do teatro. Não havia preocupação em imprimir uma cor local às fitas.”⁴⁵

As colunas contam histórias de vida dos atores de Hollywood mesmo que não sejam de primeira grandeza. É um alimento que envolve o leitor como um cúmplice para as histórias dos deuses do Olimpo, os mitos de cinema, que se mantêm na atualidade. A questão da técnica mais discutida nas colunas é a introdução do cinema falado. Passou a ser um ponto dessa modernidade como impulso e estímulo para uma nova visão de reconhecimento da arte cinematográfica. Pode ser também uma visão mais completa da representação dos indivíduos. O cinema e a revista, com possibilidades de serem difundidas de forma móvel, abrem um novo discurso para pensar a modernidade. O filme e os textos sobre cinema podem servir de ferramenta para acessar um pouco mais a história da cultura brasileira. Uma das pistas que aparece é a força da indústria e das produtoras americanas em busca de formação de público no Brasil. É interessante perceber, nesse momento do início do cinema, como se dá a repercussão na imprensa, a maneira pela qual é construído o discurso para notícias de cinema. A imprensa vai introduzir essa questão no panorama intelectual e cultural da cidade. Essas colunas vão preparar um campo fértil de criação de mitos que se replicam. Nelas poderá se ver os atores em fotografias, há textos resumindo os filmes e notícias sobre bastidores das produções cinematográficas.

Barbero cita a importância do “cinema no processo de modernização e urbanização do espetáculo popular(...) É nos Estados Unidos, porém, que o cinema deixa de arruinar

⁴³ Idem 9/11/29

⁴⁴ O Cruzeiro 23/03/29

empresários e se destaca do espaço teatral para desenvolver sua própria linguagem. Passará então a dispor de um maquinário muito bem azeitado para comunicar o produtor com o público, por intermédio de distribuidores e exibidores. As decisões de produção apontarão, assim, para um forte sistema de intervenções, numa trama de interesses coligados.”⁴⁶

A cumplicidade do cinema – uma sala escura e seu espectador - ganha as páginas das revistas para acirrar esse segredo entre os dois, servindo como elemento que alimenta a sede de público de um e a curiosidade do outro. O movimento na tela seduziu as novas platéias, fabricou sonhos e introduziu o que Edgar Morin chamou de “semideuses, as estrelas do cinema”.⁴⁷ Esses mitos, esse culto às estrelas, ao Olimpo hollywoodiano, foram acompanhados, registrados pelas colunas de cinema, uma imprensa que se especializou em abastecer o leitor ávido por informações que dêem conta dos passos dos astros das telas. Todo e qualquer movimento, desde namoros, casamentos, novos filmes, atitudes, opiniões sobre qualquer assunto, são retratados nessas colunas. As estrelas dos primeiros anos de cinema são Mary Pickford, Clara Bow, Douglas Fairbanks, Rodolfo Valentino. Todas têm suas vidas expostas nas colunas. Opiniões sobre vestuário ou qual a melhor dieta para manter um corpo saudável e bonito, passam a ser material tratado pelos colunistas.

Barbero aponta para essa hipótese ao comentar a mediação entre o espectador e o mito: se o público mergulhava na tela não fazendo mais distinção entre ator e personagem, estava estabelecida a mediação entre espectador e mito, principalmente com o recurso do primeiro plano, que aproximava o ator do espectador. “Fora da tela, essa mediação contava com a imprensa enquanto dispositivo muito eficaz de referenciação e tradução do mito em valores e pautas do comportamento cotidianos.”⁴⁸

O tema da modernidade, da construção de uma identidade nacional, perpassa os textos dessas colunas. A divulgação do cinema começa com notas e coberturas de produções francesas, a Pathé, seguida dos estúdios americanos Paramount, United Artist e Metro Goldwyn-Mayer que vão dominar o mercado nacional. Conhecer os redatores ou publicistas dessas produtoras pode constituir-se em ferramenta para entender as relações entre a indústria cinematográfica nascente, o espectador e a imprensa. Nessa discussão

⁴⁵ Heffner, Hernani apontamentos do curso *História do cinema Brasileiro*, MAM/Cinema Odeon, Rio de Janeiro 2005

⁴⁶ idem pág. 206

⁴⁷ MORIN, Edgar *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. Introdução.

⁴⁸ MARTIN-BARBERO, Jesus *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Ed UFRJ, 2001

deve-se incluir a importância do cinema como veículo de divulgação de notícias, como sublinha Rosenfeld⁴⁹. Ao longo dos 30 primeiros anos do século XX assistiu-se ao novo modelo de convivibilidade urbano na sociedade carioca. O Rio de Janeiro passava por um período de reformas urbanas, a cidade “civilizava-se”: “O descompasso entre uma cultura da máquina e uma sociedade ainda tolhida por processos arcaicos de funcionamento, somente seria suplantado na década de 1920, no Rio de Janeiro, pelo sistema cultural criado pela Corte Imperial e ampliado pela capital federal, vendo-se ombreado pela vanguarda modernista paulistana, fordista na indústria e desvairada na cultura”, segundo José Ignácio Melo Souza⁵⁰ que desenvolve pesquisa sobre a época do cinema mudo, buscando refletir o momento histórico e político da sociedade brasileira.

A partir dos anos 20, o livro do americano Thomas Schatz, *O Gênio do Sistema*⁵¹ faz um estudo dos produtores de Hollywood desde sua criação. A análise é de fundamental importância para estabelecer um diálogo entre a indústria americana e as escolhas dos editores e redatores brasileiros. Essa interlocução com a história e a história do cinema oferece a dimensão dos debates intelectuais dos primeiros anos do século. Nos Estados Unidos o cinema transforma-se rapidamente em indústria ao contrário do Brasil. Talvez seja possível pensar essas colunas como uma tentativa de transformar o leitor em espectador das produções americanas, a formação de uma platéia para os filmes, seduzindo mais especificamente mulheres – eram elas que freqüentavam as salas nas sessões da tarde. O cinema americano apresentou o modelo de filmes em que a mocinha sempre encontra seu par e a trama garante um final feliz. Isso não ocorria no cinema europeu em que muitas vezes a mocinha morria. Sedução nas telas e junto ao público. A exemplo do filme *A rosa púrpura do Cairo* (EUA, 1985), de Woody Allen, em que Cecília – vivida pela atriz Mia Farrow - mergulha na fita para encontrar-se com os atores e viver um grande amor, com certeza de uma solução feliz.

Esse fascínio pelo cinema americano contaminou a maioria dos críticos brasileiros dos primeiros anos do século. As notas, as matérias, as reportagens, as edições das colunas, raramente tratavam da produção nacional. Enquanto Major Luis Reis – cinegrafista

⁴⁹ ROSENFELD, Anatol *Cinema: arte e indústria*. São Paulo: Perspectiva 2002. p. 33

⁵⁰ MELO SOUZA, José Inácio *Imagens do passado. São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema. São Paulo, Senac, 2003* p. 17

⁵¹ SCHATZ, Thomas, *O gênio do sistema*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

diletante - acompanhou a missão Rondon e registrou esplendidamente os índios bororos e nambiquaras numa tentativa de apresentar um Brasil multirracional, os críticos de cinema preferiam não mostrar ao público que havia esse tipo de trabalho sendo realizado no Brasil. A ação dos cavadores – cinegrafistas que ofereciam seu trabalho para filmar festas de famílias, documentários em fábricas patrocinados por empresários – mostrava uma tendência maior à não-ficção. A indústria cinematográfica foi ignorada pelo Estado até o final da República Velha. Getúlio Vargas vai enxergar a relevância do cinema para seu projeto político.

O cinema brasileiro era desprezado pelos colonistas. Em *O Cruzeiro*, uma grande matéria sobre cinema nacional chama especialmente atenção pelo espaço concedido – uma página e meia, na edição de 25 de maio de 1929, com crítica sobre o filme e fotos dos atores Gracia Morena, Carlos Modesto Lolita Rosa e Eva Schnoor Octavio Gabun Mendes escreve um artigo sobre o cinema brasileiro e sobre filme *Barro humano*, de São Paulo, manifestando sua desilusão e frustração sobre a precariedade do cinema nacional comparado ao norte-americano. Porém desejoso de que produção nacional possa firmar-se como indústria.

“Eu sonhava com Cinema Brasileiro. Mas não com Cinema de films científicos-immoraes nem Cinema de Sertões de Avandava e nem de films naturaes. Absolutamente, sonhava com o único e verdadeiro Cinema: o Cinema de films de enredo, honesto patenteador do progresso e da eficiencia intellectual de um país. Mas quasi sempre, o meu despertar desse sonho era cruel...”⁵²

Mendes voltava de uma temporada no Rio de Janeiro onde pode assistir a algumas produções friccionais brasileiras e encantou-se com *Barro humano*. Dá uma receita de como se faz um bom filme que reproduz:

Para fazer cinema perfeito, são necessárias duas cousas: fugir à technica europea de scenarios; aproveitar a technica européa de machina. Agora, estas duas cousas, temperadas com as lições magnificas do Cinema norte-americano. E *Barro Humano* foi feito assim. Filmavam, quando muito, duas vezes por semana(...) No entanto, com esse pequenino tempo desprovidos de todo o real conforto de um studio moderno, estiveram, no entanto, produzindo cousa digna de ser vista e que não será motivo para escarneo e sim para elogios e certeza de futuro sucesso. Pois bem assisti ao film. Se não está perfeito, prodcto de pouco tempo para ensaiar as scenas e, se não são magnificos pode-se afirmar, no entanto, que são equiparáveis a qualquer film de linha norte-americano. Com a vantagem sublime da originalidade do thema, da beleza de certos detalhes, da mocidade brasileirissima dos artistas.⁵³

⁵² Revista *O cruzeiro*, nº 29, 25 de maio de 1929. Rio de Janeiro pág 32

⁵³ idem pág.33

O crítico aparece nessa coluna como um defensor da produção nacional

(...) ainda não consegui compreender a cataracta que toma os olhos de nossos governantes. Será possível que não vejam qual o lucro fabuloso que o film dá aos Estados Unidos? Não quererão incentivar um producto que garantirá o conhecimento exterior do que nós somos? Uma industria que dará lucros certos? Um producto que fará com que nunca mais pensem que somos um país de negros e de selvagens? Não preferem, em suma, auxiliar um film de enredo honesto, a estar dando mão a filmagem de cavação, coisas insípidas, mal feitas, horríveis para serem exhibidas? E acham que é mostrar progresso estar exhibindo films de sertões com feras negros e choupanas.”⁵⁴

De fato, é uma exceção no material apurado neste primeiro ano da revista. Enquanto Mendes busca - quase torcendo - por uma produção nacional, as demais colunas desprezam o cinema nacional, não dando conta das realizações no meio cinematográfico. O filme de Luís de Barros ganha um destaque inédito nesse momento na revista. Dois críticos brasileiros, Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, vão lançar, entre os anos 24 e 30, uma campanha em defesa de um cinema nacional, especialmente nas revistas onde escrevem: *Para Todos, Selecta e Cinearte*:

Acompanhando e discutindo intensamente a produção brasileira daquele momento, eles compreenderam que muitas vezes os filmes não conseguiam chegar às salas, pois os exibidores, devido à sua aliança comercial com os distribuidores estrangeiros, tinham grande resistência em passar o produto nacional. Como solução para esse impasse, os críticos cariocas propuseram uma lei que obrigasse os cinemas a exibirem filmes nacionais. Mas a influência ideológica da dupla não se restringiu a isso. Propuseram ainda: a concentração de esforços em torno da realização de "posados", a criação de uma distribuidora única de "posados" nacionais; a isenção da taxa alfandegária cobrada pelo governo na importação de filme virgem, pois esta taxa era vista como um dos maiores fatores de atrasamento no desenvolvimento de uma possível indústria cinematográfica brasileira; um modelo de industrialização calcado, sobretudo, em Hollywood, ou seja, com o esquema de produção baseado no estúdio e na política do *star system*; e um modelo artístico fortemente inspirado pelo cinema americano dos anos 20.⁵⁵

O moderno de *Metropolis* ainda não passava de técnica cinematográfica no cinema nacional dos anos 20. A tensão que aparece no filme entre as camadas mais abastadas e a massa tem uma solução conciliatória, uma compreensão entre as

⁵⁴ idem pág 32

⁵⁵ AUTRAN, Arthur *A questão da indústria cinematográfica brasileira na primeira metade do século* <http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiartextos/arturBras.htm>

classes. Tensão que vai permanecer no âmbito do público entre o cinema nacional e o americano. A modernidade não parece ter conseguido trazer o verde e amarelo para as telas.

Bibliografia

- ARAÚJO, Vicente de Paula *A bela época do cinema brasileiro*, São Paulo: Perspectiva, 1976
- BURCKHARDT, Jacob *A cultura do Renascimento na Itália* São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- FERRO, Marc *Cinema e história*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992 p71
- GUMBRECHT, Hans Ulrich *Cascatas de modernidade in Modernização dos sentidos*: Editora 34, São Paulo, 1998
- JAUSS, HANS R. Tradição literária e consciência atual da modernidade, in OLINTO, Heidrun K. *Histórias de literatura*. São Paulo: Editora Ática, 1996. págs 47 a 100.
- LINS, Vera *Nos rastros de um modernismo carioca* Rio de Janeiro: CIEC/UFRJ, papéis avulsos nº47, 1994
- MARTIN-BARBERO, Jesus *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Ed UFRJ, 2001
- MELO SOUZA, José Inácio *Imagens do passado. São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Senac, 2003 .
- METZ, Christian *Essais sur la signification au cinema*, Paris, Éditions Klincksieck, 1978
- MORIN, Edgar *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989
- NETTO, Accioly *O império de papel – os bastidores de O Cruzeiro*. Porto Alegre: Sulina, 1998.
- ROSENFELD, Anatol *Cinema: arte e indústria*. São Paulo: Perspectiva 2002.
- SADOUL, Georges *Histoire du Cinéma mondial*, Paris: Flammarion, 198
- SCHATZ, Thomas *O Gênio do Sistema*. São Paulo: Cia das Letras 1991.
- SINGER, Bem Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In CHARNEY, Leo e SCHWARTZ Vanessa R *O cinema e a invenção da vida moderna*, São Paulo: Cosac e Naify, 2001 p 123
- SÜSSEKIND, Flora *Cinematógrafo de Letras* São Paulo: Cia das Letras, 1987
- VELLOSO, M. P. *Modernismo no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, ed Fundação Getúlio Vargas, 1996, p 21

Revista *O cruzeiro* edições de novembro de 1928 a dezembro de 1929

AUTRAN, Arthur *A questão da indústria cinematográfica brasileira na primeira metade do século* <http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/arturBras.htm>