

# O CINEMA SE ALASTRA PELA AMÉRICA LATINA: REPERCUSSÕES DO NOVO ESPETÁCULO

THE CINEMA SPREADS THROUGH LATIN AMERICA:  
IMPLICATIONS OF THE NEW SHOW

**Miriam V. Garate**

Instituto de Estudos da Linguagem/Unicamp

**Correspondência:**

Departamento de Teoria Literária-IEL/Unicamp

Rua Sergio Buarque de Holanda 571 - Campinas, SP - CEP 13083-859

E-mail: [miriam\\_garate@yahoo.com.br](mailto:miriam_garate@yahoo.com.br)

**Resumo**

O desenvolvimento e expansão do espetáculo cinematográfico na América Latina reacendem pleitos com uma longa trajetória em nossa cultura. A eficácia da representação fílmica e a “facilidade” com a qual promove a identificação projetiva do espectador (variante subjetiva e interiorizada da *imitatio*) faz com que o cinema seja visto alternativamente como escola do crime, da sedução, do descontentamento, como dispositivo escolar, como paliativo imaginário perante as insatisfações da vida ou como agente de sua transformação. O artigo examina diversas crônicas de inícios do século XX que testemunham esses pleitos.

**Palavras-chave:** crônica, cinema, força mimética.

**Abstract**

The progress and expansion of filmic spectacle in Latin America relight debates through a long path in the scope of our culture. The efficiency of filmic representation and the “facility” in which promotes the projective spectator recognition (subjective and internalized variation of *imitatio*) makes the cinema to be seen alternatively as a crime school, seduction, frustration, as an educational dispositive, as an ephemeral imaginary before life dissatisfactions or generator of its transformation. This paper investigates a plenty of chronicles in the prime of twentieth century which testify these discussions.

**Keywords:** chronicle, cinema, mimetic force.

O presente artigo objetiva examinar o olhar lançado por diversos escritores-cronistas e/ou críticos latino-americanos de inícios do século XX sobre o espetáculo cinematográfico e sobre os eventuais efeitos de sua “força mimética” no âmbito dos comportamentos individuais e coletivos.

A vastidão e complexidade de questões associadas à mimese exige que se delimitem os principais usos do termo para a abordagem aqui proposta. Por um lado, ele remete à “fidelidade” imitativa da imagem fílmica e seu hipotético caráter duplicador de uma realidade externa. Vale lembrar, no entanto, que o lastro referencial é apenas um dos traços da imagem registrada no celuloide e que diversas intervenções realizadas desde muito cedo se reverteram na constituição de uma linguagem cinematográfica particular, que tende a reforçar a impressão de comunicabilidade entre campo/fora de campo, bem como a camuflar a descontinuidade entre planos ou sequências - uma linguagem, em suma, orientada em invisibilizar e naturalizar seus artifícios, favorecendo dessa forma a integração do espectador na outra cena/realidade projetada na tela. Para a consecução de tal efeito, esses procedimentos vinculados a uma estética da *transparência*<sup>1</sup> associam-se às condições de percepção próprias da *situação cinema*, situação caracterizada pela co-presença de três fatores: isolamento do mundo exterior e de suas fontes de estímulo, alteração das sensações de tempo e de espaço e passividade física<sup>2</sup>. Passividade, isolamento e alteração espaço-temporal aliam-se à “presença” e à “veracidade” da imagem cinematográfica para propiciar uma experiência que se constitui como cancelamento provisório da realidade imediata e como deslocamento a uma realidade paralela, cuja ilusão é mais contundente que a proporcionada pelas representações teatral ou literária.

A crítica balbuciante exercida por diversos escritores da América Latina nas primeiras décadas do século XX atentou para o fenômeno e ensaiou algumas explicações, partindo da distinção das convenções teatrais ou do suposto aperfeiçoamento do imaginário romanesco no cinema<sup>3</sup>.

A eficácia da representação fílmica e a “facilidade” com a qual promove a identificação projetiva do espectador (variante subjetiva e interiorizada da *imitatio*) conduzem à outra grande questão implicada na mimese, a saber, sua função ou funções: experiência destinada a prover um sucedâneo imaginário e, com isso, um alívio emocional? Experiência que ao invés de apaziguar o espectador, o insta a imitar, na vida, aquilo que vê na tela? Ora uma coisa, ora a outra? Como se pode perceber, as inquietações suscitadas pelo novo espetáculo reenviam à longa problemática

---

<sup>1</sup> Cf. XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

<sup>2</sup> MAHUERHOFER, Hugo. A psicologia da experiência cinematográfica. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1986, p. 375-380.

<sup>3</sup> Sobre esta questão Cf. meus artigos: GARATE, Miriam. Tradição letrada e cinema mudo: em torno a algumas crônicas mexicanas de começos do século XX. *Revista Alea*, v. 10, n. 2, 2008, p. 197-211 e Viagens de ida e de volta ao mundo das sombras. Em torno a alguns textos de Carlos Noriega Hope. *Cadernos PROLAM*, n. 14, primeiro semestre 2009, p. 24-38.

das relações arte/vida e, em sentido mais amplo, das interações existentes entre práticas simbólicas/comportamento/mundo. O valor socialmente atribuído ao conteúdo da imitação “substitutiva” ou “indutora” do desejo mais uma vez resultará decisivo na hora de fazer pender o fiel da balança em uma ou em outra direção e de atribuir, por sua vez, um valor pernicioso ou benéfico à representação filmica.

### **Uma escola do crime? Cinema, gênero policial, polícia**

Em 7 de novembro de 1915 publica-se no periódico *El Herald* de Cuba *El cine y el delito*, do escritor mexicano Luis G. Urbina. A crônica retoma uma notícia recente – trata-se de uma petição feita pela polícia de Cienfuegos –, no intuito de avaliar a importância do cinema enquanto “escola do crime”, expressão-título de outra crônica posterior, na qual o autor comenta, por sua vez, o assassinato de um taxista (*Escuela normal del crimen, un discípulo aprovechado*, *El Universal*, 17/01/1926).

Transcrevo os parágrafos iniciais do texto de 1915:

A Delegacia de Cienfuegos, em Piedad, encaminhou ao senhor prefeito um memorial muito interessante. Nele pede às autoridades que proibam aos menores de idade a entrada nos cinematógrafos, quando os filmes exibidos sejam dramas policiais e passionais. Porque, segundo afirma essa instituição, surgem diariamente, e em toda a República, múltiplos casos de delinquência infantil.

Exagera-se um pouco, talvez, ao atribuir ao admirável aparelho da fotografia em movimento a responsabilidade absoluta no aumento da criminalidade dos meninos cubanos. Aqui, como em qualquer outro lugar, esse fenômeno revela um mórbido estado social, cujos núcleos devem combater-se no ambiente familiar. No mais profundo das agrupações civilizadas, movimentam-se correntes ocultas, ondas mortas, águas impuras do crime. Escondido em sua toca, à espreita, está o lobo humano. E ali estão também seus filhotes, prontos para a aprendizagem [...] Para além dos mistérios da herança, mas colaborando com suas leis fatais, o exemplo constante do mal vai pouco a pouco afeiçoando essas crianças desventuradas à preguiça [...] Desde cedo brincam de ladrão [...] imitam aos homens com perspicácia não isenta, às vezes, de candor [...]

Sim, a imitação é a sedução, é a preparação, é a educação. A casa é, em muitas ocasiões, a escola do crime. E da casa à rua há sucessivas estações de contágio. Uma delas é a que o boletim policial assinala: o cinematógrafo. Bernard Shaw considera que o cinema, regulamentado em todos os lugares, normatizou uma moral adaptável a todos os meios, obrigou todas as fábulas filmicas a apresentar a virtude triunfante e castigar o vício falseando, assim, a vida, e produzindo obras mentirosas. Eis o que me dizia um amigo, noites passadas.

Mas tal prejuízo, se é que ele existe – o qual seria discutível - é provavelmente menor que o assinalado pelo Memorial de Piedad. Com efeito: ao desenvolver-se a ação de um drama policial se trava o combate, a luta mortal entre Sherlock e Fantômas, entre o detetive e o bandido, entre a sociedade e o insociável, entre o Bem e o Mal.

As autoridades obrigam a que triunfe o Bem. Mas as peripécias, os incidentes, as aventuras, mostram, ensinam a audácia e o engenho com que o Mal se defende; ensinam os infernais projetos, as diabólicas combinações, os sutis enganões, as prodigiosas redes para caçar incautos, as incríveis artimanhas para ocultar infâmias, as mil e três maneiras de escamotear o delito e de ensaiar a prestidigitação do assassinato.

E se do policial passamos ao passional, a acusação se torna mais justificada ainda<sup>4</sup>.

Deixemos momentaneamente de lado a questão passional, já que ao tratar dessa variante do delito Urbina colocará outra faceta do problema, que exige por si uma análise minuciosa. Por ora, interessa sublinhar o gesto pelo qual se atribui preponderância causal e precedência cronológica ao “mórbido estado social” a ser combatido, mas a importância simultaneamente concedida às “estações de contágio”, enquanto instâncias retro-alimentadoras da situação. Em consonância com ideários da época, determinismo biológico e influência do meio se complementam: herança, família, brincadeira, cinema.

Assim, o efeito nocivo do novo espetáculo não é associado à origem, na qual o autor situa uma realidade por cuja existência não se lhe imputa a responsabilidade à arte e que o filme, como se verá de imediato, reiteradamente alega quando muito retratar, mas não criar. Tampouco é associado a um desenlace que a censura, metamorfoseada em convenção dominante de gênero, regulamenta na expectativa de “corrigir” a vida – ao preço de falseá-la, na opinião de Bernard Shaw, cujas palavras lembram a alegação de mais de um romancista interpelado por tribunais e autoridades ao longo do século XIX<sup>5</sup>. É na vivacidade das peripécias que mostram (ensinam) os meios e modos de delinquir que o “mal” se situa: “nos infernais projetos, nas diabólicas combinações, nos sutis enganões” que aguilhoam o desejo mimético, fechando um círculo interativo que reenvia do cinema à vida, e desta à notícia impressa, como se esclarece ainda mais na crônica redigida uma década depois. Nela, à descrição pormenorizada das maquinações que culminaram na morte de um taxista, iludido por um falso passageiro, se segue esta consideração:

O garoto confessou o crime, sem embaraço, clinicamente. Come bem, dorme bem e narra bem sua curta e aventureira existência. O juiz incumbiu-se de recolher dados, notícias e papéis, e de retificar ou ratificar a novela desse imaginoso delinquente. Fugindo da casa dos pais, em La Coruña, foi correr mundo e virou caloteiro, hóspe-

---

<sup>4</sup> El cine y el delito. In: MIQUEL, Ángel (Org.). *El nacimiento de una pasión: Luis G. Urbina, primer cronista mexicano de cine*. México: Universidad Pedagógica Nacional, 1996, p. 72-3. Tradução minha.

<sup>5</sup> Em relação às discussões sobre censura cinematográfica a princípios do século XX na América Latina, Cf. a documentação compilada no item Censuras de BONGERS, Wolfgang; TORREALBA, María José; VERGARA, Ximena. *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011, p. 55-99. Alguns dos textos serão examinados mais adiante.

de que ia embora sem pagar, vendedor-viajante de produtos inventados e talvez frequentador de vícios repugnantes e antinaturais. Um terrível degenerado, um precoce candidato ao presídio.

Mas, segundo se averiguou, a essa inapropriada floração do mal, em uma alma que não acabou ainda de sair da infância, a essa lesma do crime contida num caçulo ainda não aberto de todo, contribuiu, de maneira fundamental, uma cândida diversão moderna: o cinema. O moleque está apaixonado pela arte filmica. E sua afeição é tamanha que, de espectador assíduo, pretendeu passar a ator, a herói do filme<sup>6</sup>.

A matéria publicada na revista *La Película*, de Buenos Aires, que leva o título de *Moralidad, criminología... Lo de siempre. La Razón contra el cinematógrafo* (20/5/1919) complementa e elucida essa disputa, na qual as partes implicadas não deixam de se perguntar quem imita quem, negociando responsabilidades. Nela se transcreve um breve artigo publicado no jornal argentino *La Razón*. Seguindo a mesma linha de raciocínio do relatório policial comentado por Urbina, mas extremado-a, o jornal imputa uma boa dose de culpa ao cinema por dois assaltos recentes.

Afirma o artigo de *La Razón*:

Os dois fatos têm toda a aparência dos dramas policiais dos cinematógrafos. Todos os detalhes, sem omitir um só, parecem saídos da tela. A preparação do crime, a violência, o automóvel esperando [...] Todos os que leram o relato verídico do assalto concordam em sustentar que sua origem provém das arrepiantes cenas dos filmes norte-americanos, que aperfeiçoaram a representação do crime mudo e teatral.

A influência perniciosa dessas fitas se faz sentir em todos os profissionais do delito. Eles, com certeza, devem ir ao cinema para ter aula de como se mata e de como se assalta e de como se rouba e de como se foge. Seria bom que a polícia pensasse um pouco no assunto. Não acreditamos que a fita torne melhores ou piores os criminosos, mas sim acreditamos que lhes fornece lições e os prepara para o delito, dado que a exibição cinematográfica estimula e exalta a imaginação<sup>7</sup>.

Ocorre que *La película*, uma das primeiras revistas cinéfilas da Argentina<sup>8</sup>, é uma iniciativa de distribuidores e trabalhadores do setor cinematográfico, motivo

---

<sup>6</sup> Escuela normal del crimen, un discípulo aprovechado. In: MIQUEL, Ángel (Org.). *Op. cit.*, p. 78. Tradução minha.

<sup>7</sup> *Moralidad, criminología... Lo de siempre. La Razón contra el cinematógrafo. La Película*, 20/5/1919, p. 5. Tradução minha.

<sup>8</sup> Sobre as primeiras publicações especializadas na divulgação e crítica de cinema em Argentina Cf. Broitman, A BROITMAN, Adriana; SAMELA, Graciela. Del celuloide al papel. Las publicaciones cinéfilas en la Argentina. In: GONZÁLEZ, Horacio; RINESI, Eduardo. (Comps.). *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino*. Buenos Aires: Manuel Suárez editor, 2002, p. 34-41.

pelo qual a defesa diante das acusações feitas pelo *La Razón* se faz invertendo os termos da fórmula:

Embora se trate de uma questão sobre a qual é quase anacrônico falar... gostaríamos de lembrar algumas verdades. Em primeiro lugar, se existe tão eminente semelhança entre o crime da rua Newvery e as cenas dos filmes policiais, por que afirmar que aqueles são reprodução dos últimos e não o contrário? A essência da arte cinematográfica é reproduzir a realidade, a natureza e a vida tal como elas se apresentam e é claro que, ao filmar cenas criminais, os autores e diretores recorreram à realidade e encontraram essa realidade muito perto... na crônica policial dos jornais importantes, como *La Razón*. Suponhamos que no dia de amanhã uma empresa argentina pretenda filmar a cena de um assalto: que material melhor que a crônica que o ilustrado jornal vespertino faz do crime? [...] Além disso, as fitas policiais são produto direto dos romances policiais que tanta fama adquiriram na última metade do século passado. Os cineastas não fizeram outra coisa que acompanhar o gosto público: Sherlock Holmes, Arsenio Lupin, etc., passaram do folhetim dos grandes jornais para a tela de projeção. É essa a realidade das coisas e somente espíritos pouco equânimes podem querer culpar à cópia dos defeitos do original. O filme copia às vezes a realidade da vida em seus aspectos criminosos; se isso desgosta as pessoas pusilânimes, suprimam o crime – mas o espelho... não há por quê<sup>9</sup>.

De fato, a “suposição” do articulista seria corroborada por mais de um filme latino-americano de sucesso do período silente: no México, os doze episódios de *El automóvil gris* (1919, direção de Enrique Rosas Joaquín Coss e Juan Canals de Homs); no Brasil, *A tragédia da rua dos Andradas* (1911, produção de Eduardo Hirtz) e *O crime da mala* (1928, direção de Francisco Madrigano). Nesses casos, dentre outros, aproveitam-se como matéria-prima notícias policiais de grande impacto e de ampla cobertura junto à imprensa da época.

### **O contraponto: cinema e educação**

Na contramão, mas operando com os mesmos pressupostos de base, numerosos textos das primeiras décadas do século XX fazem o elogio do cinema como veículo de instrução, de formação moral e como escola do bom gosto. Em linhas gerais, priorizam o mesmo segmento de público visado nas discussões sobre o gênero policial: o infante-juvenil. Não poucas vezes, porém, na medida em que a ênfase se desloca para o cinema como meio facilitador e acelerador da aprendizagem, em função das oposições imagem/escrita, as considerações se estendem a um público mais vasto. A baixa frequência e escassa familiaridade com a cultura do livro por parte de amplos setores da população encontraria um substituto eficaz nesse “mo-

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 5. Tradução minha.

derníssimo livro impresso em gelatina”<sup>10</sup>, que é o filme. Retomando a fórmula da citação acima, caberia afirmar que é precisamente a qualidade de “espelho” da imagem cinematográfica, aquilo que a torna particularmente apta no marco de propostas que valorizam a “instrução pelo olhar”. *El cine en la escuela: sus apologistas*, do uruguaio Horacio Quiroga (Caras y Caretas, 21/2/1920), ilustra tanto os pressupostos como os objetivos que orientam essa tendência. Depois de invocar a autoridades políticas e educativas francesas, que se teriam pronunciado em favor do potencial pedagógico do cinema, o escritor afirma:

Trata-se de uma confluência crescente de forças para lutar por uma coisa tão evidente e simples como é fazer *ver* ao aluno, o que nos esforçamos, desde que o mundo é mundo, em *imaginar* com a leitura. Enquanto o movimento da ação não esteve ao nosso alcance, nada mais legítimo que descrever com a pena essa ação para o estudante [...] Mas hoje a situação é distinta [...] não há livro de texto nem professor que valha, em relação ao milhão de coisas que é necessário ver para compreender, o que vale um modestíssimo e silencioso filme, que é o reflexo *vivo* das ações do homem<sup>11</sup>.

Na mesma linha de pensamento de Quiroga, a *Cine Gaceta* do Chile torna explícita a vigência do *utile et dulce* horaciano em relação ao cinematógrafo, em uma nota de 1917 redigida por seu diretor, Augusto Pérez Órdenes, na qual previamente à des-

---

<sup>10</sup> PEREZ ORDENES, Augusto. El cinematógrafo y la escuela (Cine Gazeta, N 3, segunda quinzena de agosto de 1917. In: BONNGERS, Wolfgang; TORREALBA, María José; VERGARA, Ximena. *Op. cit.*, p. 68.

<sup>11</sup> QUIROGA, Horacio. El cine en la escuela: sus apologistas. In: GALLO, Gastón (Comp.). *Horacio Quiroga. Arte y lenguaje del cine*. Buenos Aires: Losada, 1997, p. 75-6. Tradução minha. A contrapartida complementar da postura expressada por Quiroga pode ser lida em uma crônica de Olavo Bilac, que atenta precocemente para os efeitos cruzados na relação imagem/letra mas, acima de tudo, para o fator desejo, sobre o qual será preciso voltar, como disparador de processos variados que podem orientar-se tanto em uma quanto na outra direção, e em relação aos quais o fator dificuldade não resulta determinante. De fato, ao se valer de um exemplo que vai na contra corrente (o de um garoto que aprende a ler a causa de sua paixão pelo cinema), Bilac desmente a visão pedagógica que dará o tom nas reflexões sobre o tema: “A Gazeta de Notícias conta hoje o caso de um menino de seis anos que, por um prodígio de atenção e de vontade, aprendeu a ler por si mesmo, só com o estudo pertinaz e constante dos programas do cinematógrafo. O pequeno sabia que tal ou qual fita tinha o título de *Casamento do Diabo* ou de *História de um avarento*, ou de *Apuros de um barbeiro*. Mostravam-lhe no programa as linhas em que vinham publicados esses títulos; e a forma especial de cada palavra se lhe gravava imediatamente no cérebro. No fim de um mês, já ele estava senhor de alguns cem ou 150 vocábulos; e, por um trabalho de análise, começou a conhecer especialmente cada uma das letras [...] O caso é digno de registro e comentário, mas não é espantoso nem fenomenal. A paixão opera milagres”. BILAC, Olavo. Nova carta de ABC, Correio Paulistano, 19/1/1908. In: DIMAS, Antonio (Org.). *Vossa insolência. Crônicas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p. 202-3. Entretanto, a potencial desmentida acaba cedendo lugar à comum exaltação do novo meio como “escola de ensino intuitivo”, donde a possibilidade de considerar a crônica como contrapartida e simultaneamente complemento da anterior: “Abençoados sejam os cinematógrafos, já que a paixão pode substituir o mestre-escola! Em um país como o nosso, que conta na sua população (horror inconfessável) 70 % de analfabetos, tudo quanto possa concorrer para remediar essa desgraça deve ser acolhido com entusiasmo. Esperemos que haja muitos casos como o deste menino! E já que os governos não se decidem a gastar com a instrução do povo ao menos metade do dinheiro que gastam com outras cousas – apelemos para os cinematógrafos, transformados em escolas de ensino intuitivo! Todos os caminhos levam a Roma”. *Ibidem*, p. 205.

crição pormenorizada do método de ensino baseado na projeção de fitas, implementado por Antonieta G de Renaud em uma escola pública de Buenos Aires, o articulista sustenta:

[...] entre os prodígios da civilização contemporânea aplicáveis à educação, o cinematógrafo ocupa lugar de destaque. Se o ensino moderno, especialmente no ciclo fundamental e médio, baseia-se em métodos visuais e gráficos e em estimular a atividade e julgamento do educando, nenhum invento é mais adequado que o cinematógrafo para conferir à aprendizagem o caráter intuitivo e compreensível [...]. O cinematógrafo, com efeito, torna ameno e interessante os cursos de geografia, de história, de ciências naturais e de moral prática, reproduzindo na tela projeções vivas de cenas relacionadas com o conteúdo que o maestro explica. Uma lição de zoologia, fazendo desfilarem diante dos olhos dos alunos os animais dos quais se fala [...] a apologia da virtude, a título de comentário de um ato louvável realizado pela personagem de uma fita romanesca são, sem dúvida, lições que o cérebro infantil aprende logo e nunca esquece<sup>12</sup>.

Como acontece em várias outras notas, as considerações acima deslizam do filme educativo “*stricto sensu*”, que caberia associar principalmente aos formatos do documental, ao âmbito mais difuso e complexo do cinema comercial de entretenimento, representado aqui pela fita romanesca utilizada para efeitos de formação moral. Se em relação ao primeiro as manifestações em favor da troca de livros, mapas e ilustrações fixas por “projeções vivas” são unânimes, com respeito ao segundo a situação é mais complexa e suscita pronunciamentos específicos sobre a aceitabilidade ou nocividade de um ou outro gênero para o público em foco. *El cine y los niños*, de Lucila Azagra, publicado na revista chilena *La semana cinematográfica* (20/06/1918), exemplifica essas tensões bem como atesta a crescente hegemonia do ethos fabricado por Hollywood. Polemizando com um artigo precedente, o texto retoma a discussão sobre uma das formas problemáticas por excelência, o policial, para concluir fazendo a apologia do filme de aventuras *made in USA*:

o filme policial, por sua natureza, trata sempre de crimes e de criminosos que, embora perseguidos pela justiça e finalmente castigados, deixam na alma da criança uma má impressão e em seu cérebro um germe de perturbação moral, que convém evitar [...]. Diferente é o caso das fitas de aventuras, e sobretudo das norte-americanas de aventura seriadas [...]. O filme norte-americano de aventuras tem um grande valor educativo e moral. E dizemos as

---

<sup>12</sup> PEREZ ÓRDENES, Augusto. El cinematógrafo y la escuela. In: BONGERS, Wolfgang et alii (Orgs.). *Op. cit.*, p. 34. Acerca de um dos projetos de cinema educativo de maior envergadura no âmbito latino-americano dos anos vinte, o empreendido no México pela Secretaria de Educação Pública, a cargo de Vasconcelos, conjuntamente com a Secretaria de Agricultura, Cf. DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México. Bajo el cielo de México (1920-1924)*. México: UNAM, 1993; em especial, p. 130-172.

norte-americanas, porque os yankees são mais cuidadosos que os europeus desse ponto de vista. Em seus filmes, as crianças encontram exemplos salutares de energia, de valor, de atividade, e se habituam a ver triunfar a iniciativa, a serenidade, a honradez<sup>13</sup>.

Com variações, o vai-vem entre imitação do real/modelo dado à imitação continua operando.

### Uma sala para elas

Ao lado do público infanto-juvenil e objeto de preocupações análogas, as mulheres constituem o contingente de espectadores mais numeroso a ser instruído - e salvaguardado, como se verá em breve.

A iniciativa referida pelo historiador do cinema peruano Ricardo Bedoya pode ser útil como espaço de transição que permite pôr em evidência tanto o que irmana esses segmentos, como aquilo que os distingue. Em comum, o fato de ambos serem alvos de projetos educativos e normativos; diferenciando-os, o papel ativo desempenhado por agrupamentos femininas (em geral, de extração católica) no exercício dessas funções disciplinares, embora sejam também mulheres as protagonistas dos “desvios” e “delitos” que se pretende inibir.

Comentando a fugaz experiência da abertura de uma sala em Lima destinada a mulheres e crianças, Ricardo Bedoya afirma:

As maiores exigências de moralidade em relação ao espetáculo provinham dos círculos femininos que, por sua vez, contavam-se entre os mais assíduos ao espetáculo. Em 1914, houve uma interessante experiência de gestão feminina de uma sala de cinema. Inaugurou-se o cinema *Fémína*, com a finalidade de oferecer “a seu público, especialmente feminino e infantil, fitas amenas, engraçadas, interessantes e instrutivas...”<sup>14</sup>.

A seguir, o historiador transcreve outra passagem do artigo publicado pelo jornal limenho *El Comercio*, que testemunha uma completa sintonia de propósitos e de critérios seletivos, em relação ao texto já citado da Cine Gazeta:

Tivemos a oportunidade de conversar com uma das organizadoras do *Cinema Fémína*, e nos manifestou que a empresa se propõe, sobretudo, oferecer filmes que deleitem o público por sua beleza artística, e que ao mesmo tempo, o instruam. Por isso as viagens, as *tournées* artísticas pelas diversas regiões do globo, as reconstituições históricas e literárias fazem parte do estoque de fitas já encomen-

<sup>13</sup> BONGERS, Wolfgang et alii (Orgs.). *Op. cit.*, p. 39.

<sup>14</sup> BEDOYA, Ricardo. *El cine silente en el Perú*. Lima, Fondo Editorial Universidad de Lima, 2009, p. 85. Tradução minha.

dadas. Também, vez por outra, desfilarão pela tela do *Cinema Fémina* temas científicos de palpante interesse e de fácil compreensão<sup>15</sup>.

Dificuldades econômicas e a “falta de fitas adequadas a seus objetivos” determinariam o fechamento da sala em poucos meses. A indústria cinematográfica, no entanto, estava longe de ser um mal negócio ou de ter interrompido sua célere cadeia de produção. O “inadequado” se revelava mais atraente.

### O outro lado do (mesmo) espelho: sedução e cinema

Retorno à crônica de Urbina, datada de 1915, e à outra vertente do “delito” à qual se faz menção:

E se do policial nos deslocamos para o passional a acusação é mais justificada ainda. Nada que subjugu tanto quanto o desbordar extraordinário dos ímpetos da paixão e da força. O amor ciumento, o aborrecimento enfurecido, a meditada vingança, interessam antes que repugnar. Os abismos são apavorantes, mas atraem. [...] Os olhos ficam grudados, hipnotizados [...] E acontece, então, que as adormecidas inclinações e maldades despertam dentro de alguns espíritos obscuros que, diante do quadro iluminado da tela, sentem-se convidados a realizar os possíveis episódios e a transportá-los da imaginação à vida. Para certa classe de almas fantasiosas e sugestionáveis, o drama policial e o passional são incentivos<sup>16</sup>.

Não obstante o texto permaneça dentro de certo nível de generalidade e não chegue a abordar explicitamente questões de gênero, a referência ao drama passional implica por si só o deslocamento de foco em direção às mulheres, “almas fantasiosas e sugestionáveis” por excelência, quando não “espíritos obscuros” e propensos à “maldade”. Sua onipresença em uma trama rica em variações que atualizam estereótipos históricos (seduzida ou sedutora, esposa traída ou vamp), a multiplicação das cenas da transgressão (a tela, a sala, a rua, o lar) e a intensificação do trânsito entre as esferas do imaginário e do real darão a tônica no que diz respeito a esta vertente do “delito”, ao redor do qual se desenvolve um vasto *corpus* de crônicas e de narrativas de ficção. A figura masculina, evidentemente, participa do drama e o co-protagoniza.

Embora enraizado em processos sócio-históricos que remetem tanto à ordem das transformações quanto das permanências, naquilo que tange à condição feminina em diversas esferas (mercado de trabalho, comportamento nos espaços públicos e na vida doméstica, hábitos de consumo, etc.), o deslocamento apontado se vincula

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 85. Tradução minha.

<sup>16</sup> In: MIQUEL. Ángel (Org.). *Op. cit.*, p. 73-74. Tradução minha.

concomitantemente a um desenvolvimento “interno” da linguagem cinematográfica clássica, de seus procedimentos e de seus gêneros mais importantes. Viu-se, em efeito, que a trajetória desenhada pela evolução de alguns recursos fílmicos (montagem naturalizada, uso expressivo do *close up*, multiplicação de ângulos e de planos no interior de uma mesma sequência) é correlata da passagem do “drama físico de sobressaltos” para o “drama interior” – um drama interior que permanece indissociável, evidentemente, de suas manifestações gestuais, epidérmicas, corpóreas.<sup>17</sup> De maneira alguma é possível estabelecer um vínculo linear entre o aprimoramento dos recursos mencionados e a ascensão de determinadas variantes cinematográficas. Fenômenos mais amplos precisam ser levados em conta - entre eles, o avanço dos grandes estúdios, solidário da consolidação do *star system* e de um extenso conglomerado de produtos destinados ao público espectador, que vão de revistas de fofocas sobre a vida das estrelas (outra vertente do “drama interior”) à maquiagem. Todavia, é possível apontar a convergência desses fatores heterogêneos como propulsores do drama sentimental e de sua contrapartida “edificante”, a comédia romântica (cujas repercussões “na vida” se mostrarão bastante dúbias)<sup>18</sup>.

De uma ótica estreita e estritamente moralista, “La evolución del biógrafo, según las ideas de Manelik”, publicado no primeiro número de *La semana cinematográfica de Chile* (9/5/1918), apresenta uma sinopse desse processo:

Nos seus primeiros tempos, o biógrafo era algo delicioso. A gente via os campos, os trigais, as serranias, as pastagens e os poteiros. Não havia nada mais encantador, e até dava vontade de ser cavalo. Depois, o cinema enveredou para o cômico e começaram as quebraadeiras de louça, de móveis, as correrias e as rasteiras aos guardiões da ordem pública. Isso já não era tão bonito, mas era sadio.

Em seguida, vieram os crimes, e o biógrafo ensinou ao povo o roubo e o assassinato de alta escola, dando a conhecer métodos aperfeiçoados para abrir um cofre forte ou para despachar o próximo sem deixar traços.

Até aí, vá lá, que seja, mas as coisas desandaram totalmente quando apareceram mulheres de bonita cara e bonitas formas e se apropriaram do biógrafo. A Bertini, a Robinne, a Menichelli, desalojaram da cena muda a Conan Doyle e Arsenio Lupin. Os diretores artísticos, por sua vez, apropriaram-se dessas senhoras e lhes tira-

---

<sup>17</sup> A transição do cinema enquanto estética da ação para uma estética da subjetivação capaz de concorrer com a complexidade da palavra, de prescindir dela e de engendrar o que Dziga Vertov denominaria alguns anos mais tarde de “pensamento ótico” é objeto de reflexão do artigo publicado pelos mexicanos Alfonso Reyes e Martín Luiz Guzmán, sob o título de Última evolución del cine. *Revista General de la Casa Calleja*, 1/9/1918. In: GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel (org.). *El cine que vio Fósforo. Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 189-192. As expressões citadas no corpo do texto pertencem a Reyes/Guzmán.

<sup>18</sup> Em *As estrelas. Mito e sedução no cinema*, Edgard Morin mostra o vínculo indissociável existente entre a ascensão sociológica das classes populares no século XX, o aburguesamento do imaginário cinematográfico e o desenvolvimento do *star system*. Para o período focado neste trabalho, a primeira parte do livro é de particular interesse (A época das estrelas, p. 5-95). Cf. MORIN, Edgard. *As estrelas. Mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989 [1969].

ram o *corsé* e as roupas interiores e as fizeram atuar em panos menores. Quanto ao argumento para suas piruetas, essas “senhoras” os tomaram de Zola, Balzac, Copée, Vitor Hugo e outros degenerados. Esse é o biógrafo hoje<sup>19</sup>.

A projeção de comportamentos “licenciosos” que não tardam em se tornar leitmotiv (e que remetem a célebres romancistas “degenerados”), lança sua sombra sobre a sala e acirra a virulência do contágio. Da fita à poltrona, e desta, outra vez, às páginas da imprensa, o caminho parece curto e a circulação assídua.

A crônica de Lima Barreto intitulada *Amor, cinema e telefone* (Careta, 24/01/1920) serve de ilustração dos vasos comunicantes entre a sedução vista e a sedução vivida (frequentemente, enquanto se assiste ao filme). Nela é atacada em igual medida a cinematografia estadunidense, a sensibilidade do público frequentador e o telefone, “outro aparato moderno medianeiro de amores ilícitos e criminosos”:

todas essas fitas americanas são brutas histórias de raptos, com salteadores, ignóveis fantasias de uma pobreza de invenção de causar pena, quando não são melodramas idiotas que deviam fazer chorar as criadas de servir há quantos anos passados.

Apesar disso tudo, é na assistência delas que nasce muito amor condenado. O cadastro policial registra isso com muita fidelidade e freqüência. “Foi”, diz uma raptada, “no Cinema X que conheci F. Ele me acompanhou, até”.

Ela omite alguma coisa que houve antes do acompanhamento. Tem um apelido náutico...

Ainda outro dia, no inquérito a que a polícia procedeu, sobre aquela tragédia conjugal da Rua Juparanã, veio saber-se que a esposa culpada conhecera o seu sedutor no Cinemaz.

O amor, ao que parece, é como o mundo, nasce das trevas; e o cinema não funciona à luz do sol, nem à da eletricidade<sup>20</sup>.

Os comentários acima são suscitados por uma proposta de intervenção legislativa e de atuação policial em um âmbito até então sob a égide exclusiva da Liga pela Moralidade, instituição auto-incumbida de julgar as fitas projetadas no Rio de Janeiro, segundo o escritor. Lima Barreto celebra a iniciativa, condizente com sua visão do “amor” como “causador” e “parte primacial, de todos os crimes, violentos ou não” – donde a necessidade de inibir “instrumentos” e “aparelhos” que propalem sua ação. Mas para além (ou melhor, aquém) dos eventuais ilícitos representados nos filmes, explicitamente rebaixados à condição de “melodramas idiotas”, as observações reportam ao que acontece nas “trevas”, na escuridão da sala. Assim, restituídos à arena social em que se concretizam, os fatores envolvidos na *situação*

<sup>19</sup> BONGERS et alii (Orgs.). *Op. cit.*, p. 74-75. Tradução minha.

<sup>20</sup> BARRETO, Lima. *Toda crônica*. Rio de Janeiro: Agir, 2004, v. I, p. 106-7.

*cinema* revelam outra feição: ao isolamento visual e sonoro com respeito aos estímulos externos é necessário acrescentar essa outra fonte de estímulos dada pela contigüidade dos corpos na penumbra; à ideia de transporte (e eventualmente, de “alienação”) em uma realidade imaginária, a do filme, se deve contrapor um estado de dupla consciência que possibilita transitar entre a tela e o ambiente material, concreto e próximo no qual se efetiva a projeção – ora essas realidades se complementam, interagem, se reforçam, ora se dissociam fazendo prevalecer os interesses (desejos) de uma sobre a outra. Evidentemente, essas mudanças redimensionam a suposta passividade do espectador, que alternativamente se entrega ao sonho-filme ou participa da experiência mais imediata de seu entorno. O peso concedido a cada uma dessas forças e o papel assumido pelo sujeito (essencialmente móvel e variável) se relaciona com o setor ao qual pertence e com suas circunstâncias: homem ou mulher, jovem ou adulto/a, solteiro/a, noivo/a ou casado/a, satisfeito/a ou insatisfeito/a com a vida conjugal, pragmático/a ou fantasioso/a, realizado/a ou frustrado/a nos vários âmbitos da existência, sozinho/a ou acompanhado/a (e de quem) na *situação cinema*.

Na continuação serão examinados alguns de textos representativos dos principais subgrupos e de suas respectivas posturas.

### **Notas (incompletas) para uma tipologia**

O motivo do homem que vai à caça da mulher comparece desde cedo em várias crônicas, reproduzindo de modo exemplar uma atenção intermitente em sintonia com o cinema de atrações. No prefácio a *Cinematógrafo das letras*, João do Rio flagra a concomitância de peripécias que se desenvolvem em paralelo:

O pano, a sala escura, uma projeção, o operador tocando a manivela e aí temos as ruas, miseráveis, políticos, atrizes, loucuras, pagodes, agonias, divórcios, fomes, festas, triunfos, derrotas, um bando de gente, uma torrente humana – que apenas deixa indicados os gestos e passa leve sem deixar marca...

- Interessante aquela fita, dizes. E dois minutos depois não te lembras mais.

- Viste a fita passada?

- Não, aproveitei-a para beijar a mão daquela senhora que não conheço.

E pronto. Não há mal nenhum no caso. Isto é, no beijo talvez possa haver porque o beijo tem uma grande importância relativa<sup>21</sup>.

Atento o suficiente para reparar em uma fita interessante, mas distraído o bastante para esquecê-la dois minutos depois, trocar de cena e fixar agora a atenção

---

<sup>21</sup> JOÃO DO RIO. *Cinematógrafo (crônicas cariocas)*. Rio de Janeiro: ABL, 2009 [1907], p. 5.

na desconhecida ao lado (uma *démi-passante* momentaneamente refém/emancipada na escuridão?); conquista efêmera, que por sua vez será esquecida outros tantos minutos mais tarde. Assim, de um lado, o trecho evidencia a manutenção de uma distância e de uma independência relativas entre âmbitos, que podem divergir e inclusive contrastar: “miseráveis, políticos... agonias, divórcios, fomes”, desfilam na tela/crônica de João do Rio - e ao mesmo tempo, um beijo. De outro lado, o isolamento e a penumbra não suprimem a consciência dos protocolos de conduta e das proibições que vigoram no exterior - tornam esses aspectos do dispositivo um salvo-conduto, ele também, efêmero, que transgride as normas da “vida” (da moral) na sala.

Observações que atentam para um espectador análogo podem ser lidas em uma crônica peruana publicada por *El joven* (pseudônimo), no jornal La Prensa de Lima, em 2 de janeiro de 1912. Esboça-se aí uma tipologia dos setores afeiçoados aos diversos gêneros fílmicos (policiais, cômicos, etc.), para concluir sustentando:

estão, por último, os que tudo aceitam, os espectadores múltiplos, que riem com as fitas cômicas, se enternecem com as emocionantes ou se sobressaltam com as policiais. Para eles, o gênero é o que menos importa. O que lhes interessa é que o programa seja longo, que as fitas durem muito para não ter que passar a cada instante da escuridão à luz e, acima de tudo, interessa-lhes ter um lugar ao lado *dela*. Vão ao cinema unicamente porque elas vão<sup>22</sup>.

De fato, à medida que o cinema se expande e se torna socialmente aceito, “elas” passam a se constituir nas espectadoras mais assíduas, mas estão longe de compor um grupo homogêneo.

No outro extremo do motivo do homem à caça da mulher situa-se o da mulher casada tão observadora das normas como ciente da monotonia de sua existência e das vazões implicitamente aceitas ou interditas para cada um dos sexos. A dissociação relativa de esferas também se verifica neste caso, só que às avessas, por assim dizer: nem a vida conjugal e doméstica “tal qual ela é”, nem as experiências concretamente tidas nesse espaço-tempo demarcado pela sala e pela projeção, veem-se alteradas por aquilo que se vê na tela. A comédia romântica serve como compensação imaginária e substitutiva do enfado real, sem que se perca a consciência da dupla legalidade em vigor nem se transgridam as regras imperantes: corretamente sentadas em suas poltronas, as senhoras e diante delas, o entretenimento paliativo: a fita de amor.

O argentino Roberto Arlt (1900-1942), que redigiu numerosas *agua-fortes* (crônicas) urbanas retratando com sua conhecida acidez e mordacidade um variado leque de cinéfilas e de cinéfilos, dá voz a uma dessas senhoras em *El cine y las costumbres* (El Mundo, 16/12/1931)

<sup>22</sup> Apud BEDOYA, Ricardo, *Op. cit.*, p. 79. Tradução minha.

Uma senhora- Arlt, você vai ao cinema?

Eu (Arlt)- Muito raramente.

A senhora- Por que?

Eu- As fitas de amor me aborrecem.

A senhora- Faz alguns dias li uma estatística em um jornal matutino. Sabe quantos cinemas há neste país? Dois mil e duzentos.

Eu- Diabo! E todos funcionando?

A senhora: Sim. E todos passando fitas de amor.

Eu- Pois é, é a grande mercadoria [...]

A senhora – Eu tenho notado que entre o elemento feminino que concorre ao cinema, encontram-se muitas senhoras e demasiadas moças. Que as moças se interessem pelo amor é lógico; e pelo amor com os beijos que mostram no cinema, mais ainda; mas que uma mulher casada se sinta atraída pelo cinema me parece um pouco inexplicável.

Eu – Acontece que as mulheres casadas, tempos depois de casar se aborrecem profundamente e percebem a bobagem que fizeram.

A senhora – Não concordo, você está errado. A mulher não se aborrece pelo casamento em si, o que a aborrece e provoca nela uma espécie de mal-estar subterrâneo é a monotonia da vida matrimonial [...]

Eu – É provável.

A senhora – Há mais uma questão ainda. Os homens, quando se entediam da esposa têm uma alternativa mais ou menos confortável: se apaixonar por outra. O homem tem uma facilidade especial para ser infiel. Para as mulheres, que somos de carne e osso como vocês, não é tão fácil se apaixonar, mas sim se aborrecer. E substituímos o amor... pelo cinema.

Eu - Pois é, e o notável é o seguinte: nenhum marido, ou quase nenhum, sente ciúmes de um fantasma de celuloide.

A senhora - É mesmo, consideram-no uma brincadeira sem importância.

Eu – É isso aí

A senhora – Por outro lado, as mulheres são suficientemente prudentes para não apregoar que tal ou qual artista as entusiasma demais da conta. Algumas são tão astuciosas, que se referem a seu artista preferido como o “antipático”<sup>23</sup>.

Como costuma acontecer no discurso arltiano, a hipocrisia - uma forma de consciência antecipada da postura do outro - passa a reger a dinâmica do “jogo sem importância”, que mostra ser ao mesmo tempo uma solução pragmática diante da estreita margem de ação concedida à mulher pela moral reinante. “Insensivelmente”, porém, o jogo ganha contornos sérios ao exacerbar a percepção das discrepâncias entre a vida “vulgar” idealizada na tela e a mediocridade da existência. O remédio se torna veneno e a comédia sentimental mais adocicada pode se tornar fonte de amargura:

<sup>23</sup> El cine y las costumbres. In: ARLT, Roberto. *Notas sobre cine*. Buenos Aires: Simurg, 1997, p. 80-81. Tradução minha.

A senhora - [...] Mas eu queria chegar nisto, no inconformismo. Insensivelmente, o cinema está criando uma atmosfera de inconformismo entre as mulheres e nos seres de ambos os sexos. O cinema sempre representa o êxito, a beleza, a elegância, o amor, a liberdade; o cinema, quase sempre, idealiza o vulgar (é claro que de um modo falso), mas de tal forma que hoje, os livros escritos para inquietar as pessoas, produzem menos resultado que uma fita. Uma fita de amor protagonizada por uma datilógrafa que se torna milionária, arrebatada por uma grande paixão, amargura mais a vida de uma mulher que cem livros de teoria que não lerá jamais.  
Eu - Que dialética, senhora<sup>24</sup>!

O recuo estratégico posto em cena no diálogo chama a atenção para um aspecto pouco considerado pelas crônicas e artigos examinados até o momento: aquém (e além) do eventual contágio, da eventual imitação, dos eventuais resultados, o cinema ilumina sua diferença em relação à vida ordinária, alimentando o descontentamento. O “inconformismo” deve ser entendido nessa dupla acepção, que torna o projetado na tela potencialmente uma crítica do que é, embora também um possível engodo (não por acaso, Arlt “põe ao alcance” da datilógrafa, para infelicidade da jovem mulher que provavelmente também o seja, esses dois grandes fetiches denominados fortuna e amor). É esse o duplo viés perscrutado pelo escritor, cujo olhar flagra ora o germe da insatisfação prenhe de consequências para a modificação dos costumes, ora a possível alienação num mimetismo inócua e as mais das vezes ridículo. De um lado, conforme apostrofa a senhora do diálogo já citado, as “muitas senhoras casadas, muito tranquilas, que ao cabo de um ano de ir ao cinema, olham o esposo como que dizendo: Ramón Novarro fuma com mais elegância que você” (p. 82). Em outras palavras: o descontentamento capaz de aquietar-se com alguma dose mínima de devaneio ou com o recurso ao auto-engano - oportunamente capitalizado, via de regra, pelos espertos de plantão. A respeitável e insofrível dona de casa de *Me parezco a Greta Garbo* (El mundo, 8/2/1932) ou a mocinha frequentadora de cursos de declamação de bairro, imaginados como trampolim para *Jólibud* (*Mamá quiero ser artista*, El mundo, 16/7/1930) pertencem a esse grupo<sup>25</sup>. Do outro lado, as moças que “ao cabo de um ano de ir ao cinema”, diante de “reflexões de ordem hipócrita-moral, respondem: “isso é besteira”. São elas que integram o grupo das potenciais desestabilizadoras da hipocrisia reinante e dos costumes instituídos. É com elas que se conclui o diálogo entre a senhora e Roberto Arlt:

A senhora - Conheci moças que ao cabo de um ano de ir ao cinema, quando alguém fazia reflexões de ordem hipócrita-moral, respondiam “isso é besteira”.  
Eu – Ótimo!

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>25</sup> Cf. *Me parezco a Greta Garbo e Mamá, quiero ser artista*. In: ARLT, Roberto. *Op. cit.*, p. 84-88 e 56-62.

A senhora – Não ria, que estou falando a verdade.  
 Eu – Acredito, acredito. E que consequências a senhora tira disso?  
 A senhora – Deduzo que as meninas que nascem hoje, daqui a quinze anos vão rir nas barbas de seus pais, quando eles venham com certa classe de conselhos. O que o senhor acha?  
 Eu – Acho que é uma pena não ter nascido hoje. A senhora tem razão, mas qual o ganho de termos a razão, ou a verdade, quando se-jamos velhos<sup>26</sup>?

Outro texto quase contemporâneo do anterior apresenta uma versão menos jocosa das tensões suscitadas pelo descompasso entre aquilo que “o cinema naturaliza e o que a sociedade reprova”<sup>27</sup>: *El cine y estos pueblitos* (El mundo, 30/08/1933). O texto integra um conjunto de *água-fortes fluviais* redigidas por ocasião de uma viagem aos estados litorâneos da Argentina e se inicia destacando o ambiente monótono e opressivo em que transcorre a vida nas pequeníssimas cidades do interior. Andando pelas ruas de uma delas, Arlt se depara com o cartaz do filme *Hay que casar al príncipe*.<sup>28</sup> Previsivelmente, seu primeiro comentário diante do romance cor de rosa que o título sugere é depreciativo: “Não vi a fita, mas imagino que é espantosamente ruim”. Entretanto, o cronista fixa de imediato sua atenção na imagem estampada no cartaz:

Como ia dizendo, o cartaz não me chocou pelo título, mas por sua síntese apaixonada: duas bocas de distinto sexo, acopladas em um beijo ardente e trabalhoso [...] Essa fita se assemelha a um cartucho de dinamite posto numa catedral. Insisto: não por seu conteúdo, mas pelos sentimentos inquietos que está destinado a despertar [...] E não se trata desta fita em especial, mas da sede de paixões que a cinematografia em seu conjunto provoca, desperta e agudiza nestas cidadezinhas, criando à margem da vida rotineira problemas que só têm possibilidade de solução nas cidades grandes, onde as expansões da personalidade fogem ao controle familiar<sup>29</sup>.

Outras *água-fortes* sobre o tema e a própria ficção arltiana mostram que a emancipação com respeito à moral pequeno burguesa tampouco era um dado tão corriqueiro nas grandes urbes, mas as condições de vida da cidade pequena extremam o contraste. Transposto a uma nova escala devido ao poder de difusão do cinema (o autor chega inclusive a fazer uma breve menção ao rádio, essa outra mídia em avanço à época), ressurge o motivo do bovarismo:

<sup>26</sup> El cine y las costumbres. *Op. cit.*, p. 82. Tradução minha.

<sup>27</sup> FONTANA, Patricio. *Arlt va al cine*. Buenos Aires: Libreria, 2009, p. 65.

<sup>28</sup> *Hay que casar al príncipe*: filme de 1931 dirigido pelo finlandês Lewis Seiler, protagonizado pelo ator mexicano José Mojica e pela atriz espanhola Conchita Montenegro.

<sup>29</sup> ARLT, Roberto. *El cine y estos pueblitos*. *Op. cit.*, p. 108-9. Tradução minha

Lamento não poder imaginar qual será o estado de espírito de uma espectadora destas paragens que, depois de identificar-se com a “heroína” do filme, sai à rua e tropeça com este ermo [...] Imaginem vocês: Nova Iorque representado durante uma hora na tela do “Cine La Paz”, Berlim, em La Paz, Mônaco, em La Paz, Paris, em La Paz, Buenos Aires, em La Paz.

A fita, diabo tentador, exhibe no último canto timorato as audácias das remotas cidades, as diversões sentimentais que se permitem as outras moças. Aqui se reproduz o suplício de Tântalo. Satisfações tanto mais cobiçadas quanto menos possível é realizá-las. O filme passa, mas a ardente poeira suspensa das imagens permanece aderida às consciências de homens e mulheres dando voltas em seus espíritos. Eu penso nessas moças cujos anseios não podem satisfazer-se dentro do estreito marco em que se movimentam... e me pergunto: quantas futuras madames Bovarys respiram aqui? Quantas existências amarguradas podem contar-se metro a metro, nestas ruas [...] Não tenho nenhuma dúvida de que o cinema está criando as formas de uma nova psicologia nas pequenas cidades do interior. Que resultado isso trará? Não sei, mas tenho certeza que são muitas as moças que em uma tarde de domingo, nessas cidades de província, ao sair do cinema, dizem para si:

- Não é possível continuar vivendo desse jeito, é necessário mudar<sup>30</sup>.

Arlt não minimiza em momento algum a força inibitória da sociedade, nem a perversão atrelada à dialética de mostrar/dar a desejar e, simultaneamente, coibir o sujeito de realizar o desejado. As eventuais repercussões emancipadoras do cinema sobre os costumes não são um dado de natureza nem um fenômeno garantido, embora o cinema possa de fato constituir a médio prazo um estímulo para o afrouxamento da ordem “hipócrita-moral” - expressões quase sinônimas em seu discurso -, e para o estabelecimento de relações mais abertas entre os sexos. Assim, o destino vislumbrado pelo escritor para esse contingente de madames de Bovary, mas, sobretudo, de “mademoiselles”, de jovens interioranas ou suburbanas, permanece indeterminado e variável: não necessariamente, nem sempre, a acomodação; não fatalmente o arsênico; por vezes, o descontentamento que insta à revolta e à transformação de magnitude e efeitos variados.

Quando se publicam as *água-fortes* acima comentadas<sup>31</sup>, o bovarismo juvenil associado às camadas médias e populares não constitui um fenômeno inédito: é um leitmotiv consolidado do qual se podem encontrar registros prévios em diversas crônicas e artigos de outros intelectuais, bem como desdobramentos na ficção narrativa. Em suas manifestações mais brandas e superficiais, ele comparece como adoção da moda e das maneiras propostas pelo complexo cinema clássico/*star system*: roupas, corte de cabelo, acessórios, maquiagem, modo de gesticular, de fumar, de beijar

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 109-111. Tradução minha.

<sup>31</sup> Os textos de Arlt citados são publicados entre 1930-1933. O conjunto de escritos posteriormente reunidos em *Notas sobre el cinematógrafo* abarca o período 1928-1936.

o namorado (identificado por um instante a um Ramón Novarro, um Rodolfo Valentino ou um Adolphe Menjou)<sup>32</sup>. Em sua vertente extrema, o fenômeno se manifesta não só como desejo de levar uma vida análoga à do filme, mas de transformar-se *ipsis litteris* em uma estrela - única “garantia”, em meio a um processo de crescente espetacularização da vida privada promovido pelo *star system*, de materializar a ilusão.

Não obstante o fenômeno se espalhe por todo o continente, a proximidade do México com os *sets* californianos e os laços histórico-culturais a um tempo estreitos e conflituosos do país com o vizinho do norte tornam a região um território particularmente sensível a fantasias e, excepcionalmente, a realizações dessa ordem. Dolores del Río (1904-1983), invocada pela progenitora de “Mamá, quiero ser artista”, é um ícone nesse sentido. Oriunda de uma abastada família de fazendeiros de Durango, educada em instituições prestigiosas de México, Espanha e França, dotada de um belo rosto e de uma bela voz (o que lhe permitiu superar com sucesso a transição do cinema mudo ao cinema falado), estreou em Hollywood em 1925, onde rodou mais de trinta filmes até 1940, tornando-se uma celebridade internacional. Sua trajetória, extraordinária sob vários pontos de vista, serviu de estímulo aos anseios e devaneios de muitas jovens.

O mexicano Carlos Noriega Hope apresenta testemunho relativamente precoce das proporções alcançadas por essa nova expressão do bovarismo em uma de suas colaborações para El Universal, assinada com o pseudônimo de Silvestre Bonnard: *Vanidad de vanidades* (18/11/1919). Imediatamente prévia à sua passagem por Los Angeles como repórter do jornal, a nota anuncia um motivo que será retomado tanto nas crônicas produzidas ao longo da viagem como, posteriormente, em seus relatos:

“Prezado Senhor, peço encarecidamente que me envie uma lista completa de todos os estúdios cinematográficos existentes em Los Angeles porque pretendo entrar em contato com eles para tratar de assuntos particulares. Cordialmente, Carmen L”. Matematicamente, o carteiro me entrega todos os dias dois ou três envelopes... Esses envelopes contêm missivas idênticas à que acabo de inserir. Compreendem os senhores o objeto dessas tímidas correspondências? Nossas jovens da classe média sonham com a tela. Vejo-as nos cinemas de subúrbio seguir com os olhos ávidos as personagens de qualquer filme que se projeta, acompanhá-las com uma secreta amargura, com um desejo irrefreável de imitá-las, com uma inveja apenas materializada no fulgor das pupilas e na indiferença à conversa do namorado que se encontra a seu lado. Elas querem fugir de sua esmagadora mediocridade, querem abandonar para sempre o livro de taquigrafia, o expediente, a máquina de escrever, o namorado chato que lê Vargas Vila, e correr mundo para viver a vida intensa das fitas. [...] Por isso me procuram, enquanto mentor des-

<sup>32</sup> Sobre algumas narrativas latino-americanas vinculadas a esse tema Cf. GARATE, Miriam. Sonhar com Hollywood desde América Latina. Cinema e literatura em alguns relatos dos anos 1920 e 1930. *Revista Todas as Musas*, ano 2, n. 2, 2011, p. 61-75.

conhecido que as levará pela mão até os enormes estúdios de Los Angeles. Na verdade eu não deveria responder essas cartas porque alimento uma esperança que não deve existir: os estúdios são herméticos e só chegam até eles os consagrados, depois de lutas terríveis. Eu deveria falar a essas jovens da quase absoluta impossibilidade de serem admitidas no cinema, deveria contar a elas que em Los Angeles existem mais de cinco mil garotas bonitas como elas, que não têm chance nenhuma e que quase morrem de fome à beira de Chaplin, que ganha milhões, de Mary Pickford, que recebe centenas de milhares. Eu queria contar todas essas coisas mas não posso. Em vez disso, remeto-lhes sempre a lista que me pedem. Mas, desta tribuna dirijo-me sinceramente a vocês: Carmen, Josefina, Maria, Enriqueta e Esperança, peço que abandonem num canto da habitação o desejo que as inquieta, que esqueçam o cinema, que é uma miragem fatal<sup>33</sup>.

Embora associado principalmente ao público feminino jovem de extração popular, o bovarismo terá um correspondente masculino: o “pobre diabo” (auto-caracterização do protagonista de um conto de Horacio Quiroga)<sup>34</sup>, geralmente funcionário público, bancário ou comerciante, que sonha conquistar uma estrela ou arriscar sorte nos *sets* hollywoodianos. Nesse universo, em que constantemente se confundem o simulacro e a realidade, ressurgirá o motivo do duplo transfigurado em dublê. Nesse lugar que sintetiza os anseios e expectativas de muitos, confluirão estadunidenses, mexicanos e outros latino-americanos de diversas latitudes<sup>35</sup>.

Parente próximo da senhora de *El cine y las costumbres* é o homem que se endereça a Arlt em outra crônica (*El cine y los cesantes*, El Mundo, 24/07/1932) nos seguintes termos:

Outro dia, um senhor me disse indignado:  
-Todo mundo fala dos desempregados, mas, veja só que curioso. Se você dá uma volta pelos cinemas da rua Triunvirato, por Boedo, Flores, Belgrano, descobrirá diante da entrada dos cinematógrafos filas de preguiçosos que fazem hora para entrar, porque por vinte centavos assistem três sessões, das três às seis da tarde. O que a gente devia fazer é dar-lhes uma surra<sup>36</sup>.

<sup>33</sup> NORIEGA HOPE, Carlos (pseudônimo: Silvestre Bonnard). Vanidad de vanidades. In: MIQUEL, Ángel (Org.). *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México 1896-1929*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1992, p. 175-177. Tradução minha.

<sup>34</sup> Cf. QUIROGA, Horacio. Miss Dorothy Phillips, mi esposa. In: *Todos los cuentos*. Colección Archivos: ALLCA, Siglo XX, 1996, p. 436-464. Sobre a ficção de tema cinematográfico do autor, Cf. GARATE, Miriam. Notas de trabalho sobre Horacio Quiroga. Literatura, cinema, psicanálise: projeções e intersecções de campo. *Revista Literatura e Sociedade*, v. 10, 2007-2008, p. 170-183.

<sup>35</sup> O tema da viagem empreendida, na fantasia ou de fato, por chilenos, uruguaios, argentinos, brasileiros, etc. aos estúdios da Califórnia não será objeto de análise no presente artigo. Cabe registrar, entretanto, a existência de numerosos títulos ficcionais e/ou memorialísticos vinculados à questão. No caso do Brasil, é digno de destaque o livro do crítico de cinema, ator e cineasta Olympio Guilherme *Hollywood, novela da vida real* (São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1932)

<sup>36</sup> El cine y los cesantes. In: ARLT, Roberto. *Op. cit.*, p. 89. Tradução minha.

O comentário, tão ou mais drástico em relação à esfera do trabalho que o da senhora de bons costumes com respeito à moral das moças, serve de estímulo para explorar o drama do homem dispensado pelo chefe e acossado pela família. Desfilam, assim, diante do leitor, a reiterada visita ao escritório do amigo com contatos, visita mais uma vez, inútil (“- Olha, ainda não tenho novidades. Me aguarde alguns dias”); a antevisão da cena cotidiana no lar (“O homem conhece de memória a topografia de sua casa. Sabe de cor a pergunta que lhe farão sua esposa, sua irmã e sua mãe: - E ai, tem alguma novidade?”); a agonia que representa um novo intervalo de espera (“Não, não há novidades... mas ele garantiu que semana que vem”... É tão longe a semana que vem! ... Outros sete dias com as mãos no bolso, de folga forçada, entre quatro paredes”)<sup>37</sup>. A despeito da tentativa de “não pensar”, a cada passo assomam perspectivas mais obscuras: contas pendentes, provedores dando ultimatoss. O homem desacelera a marcha:

O que fazer? Como resolver o problema? Já enviou pelo menos cem cartas se oferecendo para qualquer coisa e ninguém respondeu... exceção feita de um senhor que inventou uma máquina estranha e necessita um sócio capitalista. E, de repente, diante de seus olhos, brilha o cartaz azul, amarelo canário, verde imperador, de um cinema. Vinte centavos o ingresso. *Aventuras de X. O beijo da moribunda. O manco misterioso. A menina do Far West*. Três sessões por vinte centavos. Três horas de esquecimento e ilusão.

Soa a campainha do vestíbulo [...] O desempregado pensa na cara de sua mulher, nas intermináveis horas da tarde. Em que lugar do Universo é possível comprar por preço mais barato o esquecimento? Três horas. O sujeito se endereça ao guichê e apalpa suas moedas. Afinal, custa mais caro entrar num café. Custa mais caro o ônibus para ir tomar chimarrão na casa daquele amigo distante<sup>38</sup>.

Assim, também para os homens assombrados por um cotidiano ingrato, a sala escura pode constituir uma evasão provisória.

Escola do crime, da sedução, do descontentamento, dispositivo escolar, paliativo imaginário perante as insatisfações da vida, motor de sua transformação. O desenvolvimento e expansão do espetáculo cinematográfico na América Latina reacenderam pleitos com uma longa trajetória no âmbito de nossa cultura. Os escritores-cronistas ou críticos de inícios do século XX deram testemunho desses pleitos – e os moldaram – em páginas como as examinadas aqui.

*Artigo recebido em 02 de abril de 2014.*

*Aprovado em 13 de julho de 2014.*

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 89-91. Tradução minha.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 2. Tradução minha.