

# Cinelândia: o cinema no primeiro ano da revista *O Cruzeiro*

Joëlle Rouchou

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 se tornou 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 se esconde 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 de o 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 Estados Unidos exatamente no ano de lançamento de *Metropolis*, a cidade-mãe. Este texto pretende entender a relação entre o conceito de moderno no final dos anos 1920, como o cinema pode representar essa modernidade em colunas de uma revista e de que forma as colunas de cinema alimentam essa cultura de “ponta” adotada pela sociedade carioca. Mais especificamente, a coluna sobre cinema da revista *O Cruzeiro*, intitulada “Cinelândia”, que traziam notas sobre a indústria cinematográfica americana, algumas opiniões sobre filmes brasileiros e americanos. Analisando a coluna, 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 *O Cruzeiro* – de Assis Chateaubriand – anunciava no editorial seu projeto de vocação nacional, com campanha publicitária intensa, segundo 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 encerravam 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*”.<sup>1</sup>

O formato de *O Cruzeiro* era diferente de seus títulos contemporâneos como *O Malho*, *Fon-Fon*, *Careta*, *Revista Ilustrada* e até de *A Cigarra*, que não foi concebida como revista feminina. As pretensões da revista eram enormes: capas bem trabalhadas, páginação esmerada, muitas fotografias e ilustrações. Havia espaço aberto para colunas tanto sociais como de cinema, mostrando os bastidores de Hollywood, exatamente no período em que as atrizes americanas eram rigorosamente imitadas. A revista *O Cruzeiro* tornou-se uma das maiores revistas ilustradas do país e circulou de novembro de 1928 até 1975. Mudou de formato, de mãos, teve excelentes equipes de reportagem, foi uma bela escola de jornalismo, nunca tendo merecido, no entanto, a atenção dos pesquisadores.

A efervescência dos anos 1920 ainda vigorava naquele momento, uma necessidade de estar aliado ao progresso se fazia presente. É em meio aos movimentos característicos da imprensa brasileira daquela década, jornalismo sensacional e jornalismo político, que se insere a presença da nova revista ilustrada *O Cruzeiro*. A vida urbana em si era uma novidade para a população carioca. Muitas informações chegavam ao mesmo tempo sob a 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 radiotelegrafia 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.<sup>2</sup>

Esse editorial quase ufanista parece fazer parte de uma estratégia de venda do produto revista dentro do império que Chateaubriand construía naquele momento. O capitão da indústria da notícia apostava suas fichas no crescimento do país num momento de virada e 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 se ver. Clone de celulóide.

A chegada do cinematógrafo desperta sentimentos diferentes nos cronistas cariocas. O estudo de Flora Süssekind, *Cinematógrafo de letras*, dedica um capítulo às novas técnicas de reproduções audiovisual e ao espanto ou temor no meio literário. A autora 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, ao passo que os dois outros cronistas abrem seus horizontes para um futuro que já se delineava.<sup>3</sup>

*Metrópolis* condensa a tensão em que a sociedade vivia, tanto na Europa e nos Estados Unidos quanto no 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 fez a primeira filmagem brasileira. Tudo se reproduziu com facilidade, tanto as máquinas, projetores, filmadoras, quanto as salas e os novos adeptos daquela que seria chamada sétima arte. É no Centro da cidade do Rio de Janeiro, agora com uma recém-construída avenida Central, que a boa-nova vai se espalhando nos cafés, bulevares, livrarias e nos escritórios

O cinema foi se tornando um registro de seu tempo. Registro duplo, desde a obra de arte a ser entendida e estudada teoricamente até 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, em que sua existência era em si um problema, a literatura

cinematográfica tomava um rumo teórico e fundamental. Era o tempo dos 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. (...).<sup>4</sup>

Em seu livro *Modernismo: guia geral 1890-1930*, Malcolm 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 interessou pela alquimia, pela fusão entre razão e desrazão, ciência e magia, e citam ainda a cosmologia evolucionária de Yeats, buscando unidade entre o tempo e o 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 eferescência das artes, apontava para um sentido de futuro moderno. Eles preferem definir o modernismo como 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 (...).<sup>5</sup>

Mônica Pimenta Velloso, em *Modernismo no Rio de Janeiro*, registra 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.”<sup>6</sup>

Mônica considera o fim da guerra do Paraguai um “divisor simbólico entre os tempos antigos e modernos” e chama atenção para o conceito de moderno que pode ser adaptado para a cultura brasileira naquele momento, o que ela define como “cultura do modernismo”.<sup>7</sup>

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. Cidades como Berlim, Viena, São Petersburgo, Paris, Londres eram o que Malcolm Bradbury chama de “capitais

culturais”.<sup>8</sup> 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”.

A cidade, o novo burgo com regras de sociabilidade e civilidade expandidas, exercia 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 de Baudelaire”,<sup>9</sup> 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 fez um levantamento historiográfico do termo. Uma das análises que talvez nos permitam avançar no conceito de modernidade nas três primeiras décadas do século XX é a de pensar o moderno em seu avesso. Em sua reflexão sobre o surgimento e a 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”.<sup>10</sup> Em sua análise, remonta à última década do século V, quando a palavra *modernus* é documentada pela primeira vez, sustentando que era uma época de transição da Antiguidade romana ao mundo novo da cristandade.<sup>11</sup>

(...) 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 precisos 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. (...)<sup>12</sup>

Outro autor alemão, Hans Ulrich Gumbrecht, prefere considerar o conceito de moderno como cascatas de modernidade, exatamente por existir uma diferente apropriação de um novo conceito de moderno em cada época 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.<sup>13</sup>

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”,<sup>14</sup> 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 projetadas 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, pôr-se à sua escuta, esse é, 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 (...).<sup>15</sup>

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 e Kracauer, as revistas brasileiras não pareciam ter uma atitude pessimista em relação ao novo universo da tecnologia que chegava ao Brasil.<sup>16</sup> 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 até filmes e técnicas, garantia 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 nov. 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. Na análise das colunas 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.

O cinema não é mais mero divertimento, a função de espetáculo ramificou-se, antes apenas lanterna mágica, “hoje” janela que se pode contemplar o mundo e a humanidade, espaço fugaz que traz o mundo. (...) O historiador não será mais obrigado a reconstituir conjecturalmente uma época, a imagem do homem eterniza-se na sua sombra.<sup>17</sup>

A análise, que cobre o primeiro ano da revista *O Cruzeiro*, limita-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 Sadoul (1981) –, 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 realizou 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 Vianny.<sup>18</sup>

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 1920 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 alarmismo distópico que, em graus variáveis, caracterizou muito do discurso do período sobre a vida moderna.<sup>19</sup>

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 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 o 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, teriam de falar inglês sem sotaque para estrelar um filme americano. A questão da nova técnica suscitou 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 estúdios, que é quase impossível preverem-se os seus resultados, quando não os imediatos, pelo menos os mediatos”.<sup>20</sup> Os extras não davam trabalho aos diretores, apenas apareciam. Agora eles teriam de ensaiar e mais tempo seria perdido no ensaio dos pontas nas cenas: “O cinema não é mais o teatro silencioso”.<sup>21</sup>

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 um 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*.<sup>22</sup>

O cinema sonoro surpreende os leitores da coluna, tanto que o fato de uma atriz assobiar num filme vira notícia: “Uma extravagância 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 Teatro Warner Bros, pois era a única sala que apresentava filmes falados. A novidade ainda era vista pela coluna com certo ceticismo, mas cita



o filme sincronizado *As luzes de Nova York*, que é o primeiro ainda apresentado, reproduzindo vozes dos artistas desde a cena inicial até o seu desfecho. (...) Tudo leva a crer que o sucesso dessa película emule com o de *Cantador de jazz*.<sup>23</sup>

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 cérebros do que de caras bonitas” tratando da relação entre o bom ator – que conseguirá emprego – e os atores menos dotados que certamente não figurarão mais nas telas. “Com o advento da película falada o cinema entra em uma nova era, tanto do ponto de vista do espetáculo popular, como de carreira artística.”<sup>24</sup>

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 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:

É o caso da atriz (...) Madge Balany, que se viu prejudicada. E isso não porque lhe faltasse experiência no palco, ou porque não estivesse em condições de dizer, mas porque a voz não correspondia àquilo que a expectativa do público associara a sua personalidade. (...) Enquanto isso, Greta Garbo, que além de não saber falar inglês não quer falar quando representa, acaba de voltar à Metro com um contrato melhor que o antigo.<sup>25</sup>

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 pelo vitafone. 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 instrutivas, o uso do som significa uma vantagem incalculável. Bernard Shaw fala na América, Mussolini

fala em Roma, o príncipe de Gales em Londres e Afonso XIII em Madri, 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.<sup>26</sup>

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, aumenta de muitos milhões os espectadores de todo o mundo.<sup>27</sup>

Douglas Fairbanks, ator e presidente da Academia de Ciências e Artes Cinematográficas 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.

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.<sup>28</sup>

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, que pensa que “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 integrar-se ao roteiro.

“Os beijos cinematográficos continuarão a ser mudos.” Os beijos da tela continuarão a ser silenciosos nas películas fotográficas pelo menos enquanto não se consiga uma técnica que permita a reprodução do beijo sonoro mais aceitável do que se tem logrado até hoje. Recentemente, durante a exibição de uma cena dramática, em que os amantes deveriam trocar esse beijo, imprimindo-lhe uma apaixonada sonoridade cantante, os espectadores da película sincronizada desataram a rir, achando-o ridículo. Por isso os diretores acham que o beijo silencioso é mais emocionante.<sup>29</sup>

Outra questão envolvendo o som entra em pauta: o sotaque dos atores. Nem todos eram americanos, pois havia alemães e 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.

Uma pronúncia inglesa feia constitui o mais forte obstáculo à permanência de artistas estrangeiros no primeiro plano dos elencos americanos com a chegada do cinema falado. A reportagem 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 indústrias continuarão a produzir os dois tipos de filme.

Entre os afilhados do microfone, isto é, os artistas estrangeiros que trabalharão para o cinema sonoro: Olga Baclanova, Maurice Chevallier, Paul Lukas e Robert Castle. A Paramount prepara para Baclanova novos temas em que ela continue interpretando imigrantes até que o público se cansa de vê-la neste papel ou que ela aprenda a falar inglês corretamente. Já Emil Jannings deixará de vez o cinema devido ao seu sotaque alemão.<sup>30</sup>

## FAITS DIVERS

Um dos pontos mais recorrentes nas colunas é o *faits divers*, na verdade, pautas, assuntos escolhidos sobre o mundo de Hollywood daquele período. O que se servia ao leitor ia desde dieta, beleza, roupas e as cadeiras utilizadas pelos atores até a história do cinema e a discussão sobre a transição para o cinema falado que causou inúmeras controvérsias na cena americana. Um dos primeiros assuntos a serem tratados lê-se em uma matéria sobre as cadeiras dos diretores intitulada “O trono 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.<sup>31</sup> 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 nessas singelas cadeiras de lona, enquanto assistia à gravação de uma cena. A revista faz então a comparação: “Dentro dos estúdios de Hollywood, o assento de lona é tão satisfatório para uma estrela como para uma testa coroada”.<sup>32</sup>

Uma coluna dedicada a conselhos de beleza assinada – com autógrafa no final – por Dolores Del Rio prevenia as leitoras sugerindo 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 alguma coisa (...)”.<sup>33</sup>

Um pouco de história também entra na coluna, como no dia 5 de janeiro de 1929, 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 “Filmar é progredir”. Entram também técnicas de filmagem comparando as atuais, bem mais avançadas, com as do 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.<sup>34</sup>

Uma crítica aos desejos dos astros de cinema está presente na nota “As ambições dos artistas de cinema”. Os desejos exóticos dos atores suscitam 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*?<sup>35</sup>

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 representá-lo importa em roubar-lhe toda a afeição do público. (...) Que as receitas sejam boas ou más, que o público esteja presente ou ausente, é para ela questão secundária. O papel de Salomé é essencialmente artístico e um dos que Greta Garbo, cedo ou tarde, representará.<sup>36</sup>

Outro assunto que causa polêmica é a questão do trabalho da mulher. Na matéria “Deve uma mulher consagrar-se inteiramente a vida do lar?”,<sup>37</sup> as estrelas vão responder de diversas maneiras. Um 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 ativo, verdadeiramente integrada na vida do século, não pode restringir-se a querer ser boa *ménagère*.”<sup>38</sup>

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: “Afinal, resolvi em favor do casamento”.<sup>39</sup>

Em 9 de novembro de 1929 um artigo assinado por Douglas Fairbanks e Mary Pickford (especial para *O Cruzeiro* da Anglo American N.S.) discute os rumos do cinema, o qual 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 de fora do Brasil e não do 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 ele opinião definitiva. Não podemos ainda dizer se o filme falado dominará no futuro. Contudo, não olvidemos as experiências em curso, por exemplo – os filmes coloridos. Há até sábios e técnicos que já cogitam de ensaiar filmes em relevo, procurando dar à visão cinematográfica um cunho estereoscópico.<sup>40</sup>

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 atrizes, 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 conhecida em Hollywood como a atriz que melhor se veste, disse que para passeios não há 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.<sup>41</sup>

As colunas contam as 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 mantêm a tradição até os dias de hoje.

Neste texto privilegiei a questão da técnica mais discutida: a introdução do cinema falado, que 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 difundidos de forma móvel, abrem um novo discurso para se pensar a modernidade. Lang termina seu *Metropolis* apontando para uma solução de entendimento entre os cidadãos dos subterrâneos, a massa, e os mais abastados que viviam nos jardins da superfície. A máquina e o moderno ajudaram a conciliar as classes. No cinema, tudo é possível.

JOËLLE ROUCHOU é jornalista e pesquisadora da Casa de Rui Barbosa.

## NOTAS

- 1 Netto, 1998, p. 36.
- 2 *O Cruzeiro*, Editorial, 10 nov. 1928, p. 2.
- 3 Süssekind, 1987, p. 19.
- 4 Metz, 1978, p. 13.
- 5 Bradbury e McFarlane, 1989, p. 21.
- 6 Velloso, 1996, p. 21.
- 7 *Ibid.*, p. 22.
- 8 Bradbury, “As cidades do modernismo”, in Bradbury e McFarlane, 1989, p 76.
- 9 *Ibid.*
- 10 *Ibid.*, p. 21.
- 11 Jauss, 1996, p. 51.
- 12 *Ibid.*
- 13 Gumbrecht, 1998.
- 14 *Ibid.*, p. 15.
- 15 Ferro, 1992, p. 71.
- 16 Singer, 2001.
- 17 *O cruzeiro*, n. 1, 10 jan. 1928, p. 46.
- 18 Araújo, apud Süssekind, 1987, p. 126.
- 21 Singer, 2001, p. 117 .
- 20 *Ibid.*, p. 39.
- 21 *Ibid.*
- 22 *Ibid.*, p.95.
- 23 *O Cruzeiro*, 30 mar. 1929, p. 36.
- 24 *O Cruzeiro*, 6 abr. 1929, p. 34.
- 25 *O Cruzeiro*, 13 jul. 1929, p. 30.
- 26 *O Cruzeiro*, 7 set. 1929.
- 27 *Ibid.*
- 28 *Ibid.*
- 29 *O Cruzeiro*, 16 fev. 1929, p. 34.
- 30 *O cruzeiro*, 10 ago. 1929, p. 42-43.
- 31 *O cruzeiro*, 17 nov. 1928, p.55.
- 32 *Ibid.*
- 33 *O Cruzeiro*, 24 nov. 1928, p. 56.

34 Charney e Schwartz, 2001, p. 17.

35 *O Cruzeiro*, 17 nov. 1928, p. 56.

36 *O Cruzeiro*, 13 jan. 1929, p. 38.

37 *O Cruzeiro*, 30 nov. 1929, p. 35.

38 Ibid.

39 Ibid.

40 *O Cruzeiro*, 9 nov. 1929, p. 42.

41 *O Cruzeiro* 23 mar. 1929.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, J (org.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Cascatas de modernidade. In: \_\_\_\_\_ (org.). *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- JAUSS, Hans R. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: OLINTO, Heidrun K. *Histórias de literatura*. São Paulo: Ática, 1996. p. 47-100.
- METZ, Christian. *Essais sur la signification au cinema*. Paris: Éditions Klincksieck, 1978.
- NETTO, Accioly. *O império de papel: os bastidores de O Cruzeiro*. Porto Alegre: Sulina, 1998.
- SADOUL, Georges. *Histoire du Cinéma mondial*. Paris: Flammarion, 1981.
- SINGER, Bem. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- VELLOSO, M. P. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.