

CINEMA, MIMESIS E VIDA SOCIAL

Miriam V. Gárate
(UNICAMP)

RESUMO: O trabalho revisa algumas crônicas redigidas por escritores mexicanos, brasileiros e argentinos no início do século XX, à luz da problemática que reacende o desenvolvimento do cinema naquilo que tange às relações existentes entre ficção, realidade, desejo, comportamentos públicos e privados. O foco incide sobre os seguintes aspectos: a continuidade existente entre o debate suscitado acerca do gênero romanesco na literatura e o referente ao cinema narrativo de ficção; as duas vertentes do delito privilegiadas nessas crônicas.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Mimesis; Desejo; Comportamentos coletivos.

RESUMEN: El trabajo revisa algunas crónicas redactadas por escritores mexicanos, brasileños y argentinos a principios del siglo XX, a la luz de una problemática que resurge con el desarrollo del cine en lo que respecta a las relaciones existentes entre ficción, realidad, deseo, comportamientos públicos y privados. El foco incide sobre los siguientes aspectos: la continuidad existente entre los debates suscitados acerca del género novelesco en la literatura y el concerniente al cine narrativo de ficción; las dos vertientes del delito privilegiadas en esas crónicas.

PALABRAS CLAVE: Cine; Mimesis; Deseo; Comportamientos colectivos.

Desde o início, o cinema suscitou calorosas discussões acerca de sua incidência nas esferas pública e privada. América Latina não foi uma exceção à regra, motivo pelo qual é possível deparar com numerosos artigos produzidos por intelectuais renomados. Os mexicanos Luis G. Urbina, Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Hipólito Seijas; os brasileiros Olavo Bilac, Arthur Azevedo, João do Rio, Lima Barreto, Monteiro Lobato; os *rioplatenses* Horacio Quiroga ou Leopoldo Hurtad, entre outros, enunciam com insistência uma série de questões: o cinema é uma “escola do delito”?; estimula desejos

“ilícitos” ou “moralmente condenáveis”?; ensina como realizá-los?; o cinema é, ao contrário, um eficaz veículo de difusão da cultura em sua dupla vertente científica e literária? Evidentemente, as respostas não são unívocas e mudam tanto de acordo com a perspectiva adotada como com o passar do tempo (cujos limites, para efeitos deste trabalho, coincidem com o período do cinema mudo, *grosso modo*, 1896-1930). Entretanto, vale destacar que tais questões repõem, exacerbadas pelo emprego de uma tecnologia cujo efeito de realidade e poder de ilusão são particularmente intensos, uma problemática de longa tradição no âmbito estético e, muito especialmente, no domínio literário. Com efeito, como acontecera durante o surgimento, ascensão e consolidação do gênero romanesco, a pergunta pelas interferências ou contaminações existentes entre as esferas da imaginação, da ficção e do real, do desejado, do sonhado e do vivido, ganha importância decisiva. Essa espécie de “continuidade” implica, por outro lado, uma questão que não será tratada neste trabalho, mas que pautou as relações entre o novo espetáculo e a cultura do livro ao menos durante as primeiras décadas do século vinte: o cinema representa um complemento ou uma concorrência ameaçadora para a *letra*?; é um possível aliado ou um antagonista? ¹

¹ Transcrevo duas passagens, a primeira de uma crônica mexicana de Ángel Efrén de Campo y Valle, de 1906; a segunda do brasileiro Monteiro Lobato (s. d.), provavelmente anterior a 1921). Em ambos, a evidente simpatia em relação ao cinema não oculta os dilemas que esse instaura para as práticas vinculadas ao exercício da palavra impressa. Sustenta Campo y Valle: “Centenas de ricos se divertem nas salas pagas e centenas de pessoas humildes peregrinam vindas de bairros afastados, para gozar com essa simulação da vida, que é para os que não sabem ler, romance abreviado, jornal, drama, comédia, comentados segundo o ângulo facial [...] Se essa máquina se aperfeiçoar, o escritor, o jornalista, os secretários de juizado tornar-se-ão extravagantes criações de fantasia” (*El Imparcial*, 14/10/1906; GONZÁLEZ CASANOVA, 1995, p. 102). Lobato, por sua vez, afirma: “Recentíssima, coisa de ontem, a cinematografia já conquistou o mundo e imprimiu ao andamento do progresso um ritmo novo. Sua influência amanhã será tão grande como o é hoje a da imprensa. E é possível, mesmo, que seu destino seja sobrepor-se à imprensa, subalternizando-a como instrumento de propagação de idéias – a ela e ao livro. [...] No Brasil, 140.000 pessoas vêem diariamente as novelas cinematográficas dadas a projeção... o que prova o avanço conquistado

A seguir, pretendo examinar o tratamento dado a tais questões em alguns textos dos escritores mencionados. Longe de qualquer propósito exaustivo, buscarei indicar tão somente algumas linhas de força passíveis de uma análise posterior mais pormenorizada.

Começo citando uma matéria jornalística de Fósforo, pseudônimo dos mexicanos Alfonso Reyes/Martín Luis Guzmán (publicada em *El Imparcial* (17/6/1916) ²:

Um ladrão, apossado por seus perseguidores, salta um muro e cai numa horta. Um cachorro corta o seu caminho.

O cachorro- Mãos ao alto!

O ladrão –Você também? Você também imita as personagens do cinema? Morrerás por intrometido (O ladrão aponta com um revólver Smith).

O cachorro – Pare, estúpido. Onde já se viu? O ladrão nunca mata o cachorro; não na Torino films, nem na Itália, nem na TransAtlantic, nem na Tannhauser, nem...

O ladrão – ¡Basta! O que devo fazer, então?

O cachorro – Segundo minhas autoridades chegou a hora de que você se suicide.

O ladrão – Que seja. Talvez tivesse podido inovar dedicando-te a bala que irá me imortalizar. Mas como é dito em “O médico apaixonado” de Molière, melhor “mourir selon les régles”. (O ladrão dispara e cai morto).

pela novelística muda... A novela popular pelo sistema antigo, quer em folhetins de jornais, quer em brochuras baratas, está quase morta entre nós, onde, aliás, nunca teve grande desenvolvimento graças ao nosso fantástico analfabetismo. A proporção nas capitais e no interior do país entre a novela vista e a lida será, talvez, de uma para mil. E a inclinação da balança favorável à novela vista cresce constantemente” (LOBATO, 1964, p. 18-9).

² Os percalços do processo revolucionário mexicano conduziram os dois jovens intelectuais *ateneístas* a um temporário exílio madrileno e ao exercício de uma atividade inédita para ambos até então: a crítica cinematográfica. O produto dessa atividade foi publicado em diversos órgãos de imprensa durante 1915 e 1916 e compilado mais tarde por Manuel González Casanova (2003). As citações correspondem a essa edição e a tradução é minha.

Leitor, examina o caso por tua conta; olha teus livros depois[...] e, quando acabes, considera estas palavras que escreveu Oscar Wilde em “Decadência da mentira”, renovando paradoxalmente o debate do realismo na arte:

Cirilo – Acreditas, então, que a vida imita a arte, que a vida é o espelho da arte?

Viviano – Sim, embora pareça paradoxal. Justamente acabamos de ver na Inglaterra o caso de [...] (GONZÁLEZ CASANOVA, 2003, p.162-3).

À descrição dos elogios prodigados por Wilde, às belezas londrinas “a la Rosetti” ou à bruma real, “copiada dos impressionistas”, segue a retomada do debate cinematográfico:

Assim, até o cachorro aprende a capturar o ladrão. A gangue foi presa; o que nos produz satisfação porque somos afeiçoados à virtude. Para nós, entretanto, o triunfo da Polícia é sobretudo um triunfo do público: os olhos das pessoas estão aprendendo a ver. O cinema – não há dúvida – ensina a ver e conhecer os vários estilos da vida.

E a roubar, como tantos pensam? Chega de puerilidades. Os efeitos da cultura são sempre duplos: desinteressada colaboradora da vida, ela torna o néscio mais néscio e o sábio mais sábio. Toda intensificação da vida favorece tanto o mal quanto o bem. (GONZÁLEZ CASANOVA, 2003, p.184).

Como é possível notar, embora a formulação do problema busque permanecer no domínio das regras “puramente estéticas”, rapidamente se desloca à esfera do comportamento social. Apesar da ênfase na educação do olhar e no conhecimento dos estilos de vida concebidos como instâncias moralmente “neutras”, verossimilhança, intensificação artística, norma social e transgressão conformam uma totalidade difícil de separar. Se considera esta postura como aquela que exprime o maior grau de autonomia aceitável para a época entre representação simbólica/comportamento real e, em consequência, como a que exprime o menor grau de responsabilidade imputável ao cinema pelo que ocorre nas ruas, nos lares e inclusive nas próprias salas de cinema, dado que não devemos esquecer que esse

espetáculo se alia a um novo espaço caracterizado pela proximidade dos corpos na escuridão³; se se considera este ponto de vista como o mais equânime possível para o contexto (vale dizer, para o contexto da narrativa cinematográfica clássica e seus procedimentos de identificação projetiva); se se considera essa postura, em suma, como uma espécie de meridiano, é possível ordenar em torno a ele dois grupos de textos representativos de atitudes antagônicas, mas solidárias. Por um lado, os detratores, aqueles que consideram o espetáculo cinematográfico uma “escola normal do crime”, conforme o título de uma crônica de Urbina publicada em 1926 (*Escuela normal del crimen, un discípulo aprovechado*), que retoma idéias expressas num texto anterior (*El cine y el delito*, de 1915); por outro lado, os “apologistas” – também, neste caso, evoca-se uma expressão utilizada no título de uma matéria jornalística, desta vez de autoria de Horacio Quiroga (*El cine en la escuela: sus apologistas*, de 1920).

Com relação às crônicas do mexicano, ambas partem de eventos históricos concretos (um memorial elaborado pela Delegacia Policial de Cienfuegos, num caso, o assassinato de um passageiro cometido por um jovem taxista, de outro), para abordar de imediato o centro nevrálgico da questão, a saber, o princípio imitativo e seu hipotético papel na aprendizagem dos meios para delinquir, não obstante não se atribua ao cinema a origem do desejo delitivo. Cito a crônica de 1915, publicada em *El Heraldo de Cuba* (7/11/1915):

³ Vários escritos enfocam essa outra cena, na qual ocorrem com frequência peripécias tão interessantes quanto as da tela. Cito um parágrafo da introdução a *Cinematógrafo*, do brasileiro João do Rio (1907):

“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” (p. 5).

Retomarei este tópico mais tarde.

A Delegacia de Cienfuegos... encaminhou um memorial [...] 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 ao atribuir ao admirável aparelho da fotografia em movimento a responsabilidade absoluta. Aqui, como em qualquer outra parte, esse fenômeno revela um mórbido estado social, cujos núcleos devem combater-se no ambiente familiar [...]

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 [...] Ao desenvolver-se a ação de um drama policial se trava o combate, a luta, a morte 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 enganar[...]

E se do policial passamos ao passional, a acusação se torna mais justificada ainda. (MIQUEL, 1996, p. 72-3, tradução minha).

Deixo momentaneamente de lado a questão passional, já que ao tratar dessa variante do delito, Urbina colocará outra faceta do mesmo problema, que exigiria por si uma análise minuciosa. Por ora, interessa sublinhar o gesto pelo qual se atribui uma preponderância causal e uma precedência cronológica ao mal existente no plano do real (“o mórbido estado social que deverá combater-se”), mas a importância simultaneamente concedida às “estações de contágio”, dentre as quais o cinematógrafo é decisivo por *seduzir imitando*, mostrando, ensinando na tela imagens de um realismo nunca antes alcançado. Nesse sentido, e dado que nessa disputa as partes envolvidas não deixam de se perguntar quem imita a quem, a fim de negociar responsabilidades, considero elucidativa uma matéria publicada na revista portenha *La Película (Moralidad, criminología [...]. Lo de siempre. La Razón contra el cinematógrafo, 20/5/1919)*. Nela se transcreve um breve artigo publicado no jornal *La Razón*, no qual,

seguindo a mesma linha de raciocínio de Urbina, mas levando-a aos seus limites, o jornal imputa uma boa parte da 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 acreditamos sim que lhes fornece lições e os prepara para o delito, dado que a exibição cinematográfica emula e exalta a imaginação. (1919, p. 5, tradução minha).

Ocorre que *La película*, uma das primeiras revistas cinéfilas da Argentina⁴, é uma iniciativa de distribuidores e trabalhadores do setor cinematográfico, motivo pelo qual a defesa diante das acusações feitas por *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

⁴ Sobre este tema, cf. Broitman, A; Samela, G. (2002, p. 203-10).

polícias que tanta fama adquiriram na última metade do século passado. Os filmadores 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. Jogar fora o rosto, sim, o espelho... não há por quê. (1919, p. 5, tradução minha).

Argüindo a partir do mesmo postulado mimético de base, mas invertendo a natureza de seu conteúdo, atribuindo inclusive um *plus* de valor à “instrução pelo olhar” em detrimento da fornecida pela “papelada impressa”, Quiroga fará uma exaltação do cinematógrafo no artigo já mencionado. Nesse texto, depois de invocar a autoridades políticas e educativas francesas, que se teriam pronunciado em favor do potencial pedagógico do cinema, o escritor sustenta:

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 [...] Finalizemos com uma observação que, não por estar na boca de todo mundo, perde sua transcendência: quantos anos de leitura heterogênea e vastíssima teriam necessitado o menino em idade escolar para adquirir o acúmulo de conhecimentos da vida norte-americana que lhe deram as modestas fitas projetadas no seu bairro? Costumes, hábitos, vida industrial [...] apreendem nossos amiguinhos graças ao cinema. (DÁMASO MARTÍNEZ, 1997, p. 75-6, tradução minha).

Manifestações semelhantes podem ser lidas em outro artigo de Quiroga (*El cine educativo*, 1922), no texto já mencionado do brasileiro Monteiro Lobato intitulado *A lua córnea* (s.d.), ou no texto do brasileiro Afrânio Peixoto que tem o eloquente título de

Um sonho, um belo sonho (1930). Vale mencionar, também, no plano político institucional, os vários projetos de cinema educativo empreendidos no México durante a década de vinte através da Secretaria de Educação Pública (a cargo de Vasconcelos) e da Secretaria de Agricultura ⁵

* * *

Retorno à crônica de Urbina, datada de 1915, no intuito de enfocar outra grande vertente do delito, a passional:

E se do policial nos deslocamos para o passional a acusação é mais justificada ainda. Nada que subjogue tanto quanto o desbordar extraordinário dos ímpetos da paixão[...] Os abismos são apavorantes, mas atraem [...] Nas fitas, as paixões lutam com uma ansiedade desenfreada. Precisam substituir a ausência de palavra com o excesso de mímica. E para causar um efeito profundo nos espectadores é preciso amplificar o gesto. Os olhos ficam grudados, hipnotizados, diante daquelas mudas tragédias que, pelo absurdo e pueril do enredo, são uma espécie de folhetins fotográficos.

E acontece, então, que as adormecidas inclinações [...] 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 influenciáveis, o drama policial e o passional são incentivos [...] Não; por sorte a vida não é como a apresenta, em abominável caricatura, o cinematógrafo, mediante a exibição de seus romances policiais e passionais. Mas o cinematógrafo e o romance popular, o melodrama, assim a desfiguram [...].

Em muitos homens pode causar dano esse espetáculo. Em muitas crianças também. Para aceder ao livro insano é preciso dominar a preguiça de ler; para assistir o maldoso melodrama é necessário estar atento à sugestão da palavra que explica e comenta a ação; para assistir o filme somente é preciso um pouquinho de dinheiro no bolso e outro pouco de saúde nos olhos. É por isso que a propaganda do delito é mais eficaz no filme que no livro e no cenário. (MIQUEL, 1996, p. 74, tradução minha).

⁵ Sobre essa questão, cf. De los Reyes, A. *Cine y sociedad en México... Bajo el cielo de México (1920-1924)*. México: Unam, 1993, em especial p. 130-172.

Em primeiro lugar, gostaria de chamar a atenção sobre o comum preconceito que irmana detratores e apologistas e cujos desdobramentos exigem, como foi assinalado no início, um exame pormenorizado das relações entre tradição letrada e cinema neste período: para uns e outros, o cinema é mais prejudicial ou mais benéfico que a palavra escrita devido a seu caráter mais imediato, mais concreto, à sua maior simplicidade, características responsáveis por seu alcance e eficácia⁶. Por outro lado, no que tange à esfera do passional, vale assinalar que na maior parte das crônicas a ênfase se desloca do problema da *imitação dos meios* ao da *imitação do desejo*, dos perigos da “passagem ao ato” ao risco da alienação dos sujeitos (predominantemente femininos) em desejos irrealizáveis e tidos freqüentemente como imorais. Explico-me: é claro que também nesse caso existem vasos comunicantes ou “estâncias de contágio”, como diria Urbina, entre a tela e a vida. De início, entre a sedução vista e a sedução vivida[...] enquanto se vê uma fita, como pode constatar-se em *Amor, cinema e telefone* (1920), incisiva crônica de Lima Barreto na qual se ataca em igual medida as mediocres fitas norte-americanas, a sensibilidade do público que assiste esses filmes e o telefone (“outro aparato moderno mediano 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”... 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, nem à da lua. (BARRETO, 2004, p. 106-7).

⁶ Para uma análise desta problemática, cf. o artigo de minha autoria (2008, p. 197-211).

Existe, porém, uma dimensão não menos importante, na qual conflui o desejo de levar uma vida de filme, de protagonizá-lo e, em conseqüência, de ser estrela de cinema, deflagrando uma espécie de fúria mimética nos âmbitos da moda, dos gestos, dos hábitos de consumo, etc. Nesse caso, não obstante, a imitação acarreta muito menos o sucesso ou a concretização do “delito” que a ilusão falaz, o desengano, a frustração. Daí que os textos que abordam esse universo temático busquem sobretudo dissuadir as vítimas iludidas e restituir o “princípio de realidade”. Com um olhar severo mas não isento de compaixão, num texto como *Vanidad de Vanidades* (1919), de autoria do mexicano Silvestre Bonnard (apud MIQUEL, 1992, p. 336-40):

“Prezado Senhor, peço que me envie uma lista completa de todos os estúdios cinematográficos que existem 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 cartas idênticas às que acabo de inserir no princípio destas linhas. Compreendem vocês, leitores piedosos, o objeto dessas tímidas correspondências? Nossas jovens da classe média sonham com a tela. As vejo nos cinemas de bairro 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... 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 buscam, enquanto mentor desconhecido 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. 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, lhes remeto sempre a lista que me pedem. Mas, daqui, sinceramente, dirijo-me a vocês: Carmen, Josefina, Maria, Enriqueta e Esperança, daqui lhes sugiro

que... esqueçam o cinema, que é uma miragem fatal. Continuem como até hoje, escrevendo cartas à máquina e fazendo ditados de taquígrafia. (MIQUEL, 1992, p. 336-40, tradução minha).

Com a ironia que caracteriza sua escrita em todos os gêneros e registros, um motivo análogo comparece na crônica do argentino Roberto Arlt intitulada *Mamá, quiero ser artista* (1930):

Zelador: Senhor Arlt, uma senhorita no telefone pergunta por você.

O que subscreve – Alô, quem é?

A desconhecida – Senhor Arlt?

O que subscreve – O próprio.

A desconhecida – Olha, eu sou aluna do Conservatório Nacional de Música. Desculpe que o incomode pelo telefone mas [...] tenho que lhe fazer um pedido.

O que subscreve – Peça.

A desconhecida – Eu faço o curso de declamação (o que subscreve pensa que o curso de declamação devia se chamar o curso das bregas [...]) O professor nos pediu que fizéssemos uma redação descrevendo alguma pessoa que conheçamos [...] e eu queria lhe pedir a você, que todos os dias escreve uma matéria, que escrevesse para mim uma redação muito romântica sobre Ramón Navarro, ou Peter [...]

[...]

Essa moça, filha de boa família, pedindo que eu lhe escreva uma redação sobre Ramón Navarro ou qualquer outro galã que o cinema inventa precisamente para fritar o cérebro das filhas de boa família, mexeu com meus nervos.

[...]

“Ela vai ser artista”.

Você chega na casa de uma dessas moças e aos quinze minutos começa a ladainha.

A mãe – Por que você não declama, menina?

A menina (que não é nenhuma menina) – Mas mãe [...]

O visitante – Declame, senhorita [...] Deixe ver se lembro (Todo visitante, mesmo que seja quitandeiro, lembra de algum verso, nem que seja o que se inicia; “Salve, lindo pendão da esperança”)⁷.

⁷ No original: “*Yo te saludo, bandera de mi patria*”.

A mãe – Ela vai para *Jólibud* (Hollywood)⁸

O visitante (cá entre nós; o visitante é muito burro) – Então isso quer dizer que ela vai ser artista?

A mãe – Menina, por que não faz para o senhor o papel de Dolores del Río em “Las sombras blancas”?

O visitante (semi-apavorado, ao constatar que o assunto era sério)

– Não precisa. Basta olhar a cara dela para perceber que vai se tornar uma grande artista.” (ARLT, 1930, p. 56-60).

Destaco, por último, um viés complementar das relações desejo/paixão delitativa/cinema, focado por Arlt, também com forte ironia, em *El cine y las costumbres* (1930), texto que lança luz sobre a função compensatória das fitas românticas num contexto social, ao mesmo tempo moralista conservador, hipócrita e machista:

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

A senhora – Não acho, 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. Dizer que o casamento aborrece é o mesmo que dizer que comer suspiros enjoa. Mas se você é obrigado a alimentar-se exclusivamente com suspiros fique certo que acabará por adoecer do estômago.

Eu – É provável.

A senhora – Há mais uma questão ainda. Os homens, quando se entediam com a 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. (ARLT, 1930, p. 80-1)

⁸ Arlt transcreve uma deformação na pronúncia da palavra muito habitual entre os setores populares, impossível de transpor para o português. Optei por preservar o termo no original.

Precisamente essa “substituição”, que implica tanto o objeto de desejo quanto o sujeito espectador, constitui o foco de outra matéria *arbitraria* intitulada *Me pareço a Greta Garbo*. O conjunto de crônicas mencionadas, bem como várias ficções do período, encenam essa espécie de *bovarismo* suburbano, que não será tratado neste trabalho por razões de espaço, mas que conduz novamente, desenhando um círculo, à discussão em torno ao vínculos entre cinema, mimesis, vida social.

Referências

- ARLT, R. *Notas sobre cine*. Buenos Aires: Simurg, 1997.
- BARRETO, LIMA A. H. *Toda crônica*. Rio de Janeiro: Agir, 2004. v. 1.
- BROITMAN, A; SAMELA, G. Del celuloide al papel. Las publicaciones cinéfilas en la Argentina. GONZÁLES, H; RINESI, E. (Comps.). *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino*. Buenos Aires: M. Suárez editor, 2002.
- GÁRATE, M. V. Tradição letrada e cinema mudo: em torno a algumas crônicas mexicanas de começos do século XX. *Revista Alea*, v.10, n. 2, 2008.
- GONZÁLES CASANOVA, M (Org.). *El cine que vió Fósforo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- _____. *Los escritores mexicanos y los inicios del cine. 1896-1907*. México D.F.: Culiacán : Unam/El Colegio de Sinaola, 1995.
- LA PELÍCULA. Moralidad, criminología [...] Lo de siempre. *La Razón contra el cinematógrafo*, v. 3, n. 140, 20 maio de 1919.
- MIQUEL, A. *El nacimiento de una pasión: Luis G. Urbina, primer cronista mexicano de cine*. México: Universidad Pedagógica Nacional, 1996.
- _____. *Los exaltados*. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México 1896-1929. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1992.

- MONTEIRO LOBATO. A lua córnea: em a onda verde. In: _____. *O presidente negro*. 11. ed. São Paulo: Brasiliense, 1964. (*Obras Completas* ; 5)
- QUIROGA, H. *Arte y lenguaje del cine*. Estudio preliminar de Carlos Dámaso Martínez. Compilación de textos, Gastón Gallo. Buenos Aires: Losada, 1997.
- REYES, A de los. *Cine y sociedad en México: Bajo el cielo de México (1920-1924)*. México: Unam, 1993.
- RIO, J. do. *Cinematograph: crônicas cariocas*. Porto: Livraria Chadrón, 1907.