

## ***Barro humano e a modernidade carioca***

Gisele Larrubia Barbereia de Oliveira Vieira

### INTRODUÇÃO

O tema deste trabalho é o cinema brasileiro e o projeto de modernidade que o Estado do Rio de Janeiro estava envolvido no final da década de 1920, mais especificamente o emblemático ano de 1929, quando foi lançado o filme que irá compor nossa discussão: *Barro humano*.

Com objetivo de investigar o cinema como produto da modernidade e sua repercussão na vida dos cariocas, em fins da década de 1920, destacaremos o lugar de *Barro humano* na constituição de uma memória do que era o moderno e sua interferência na construção cotidiana de hábitos e costumes.

O uso do filme como fonte para a produção historiográfica se justifica por este se tornar produtor de um discurso histórico, sobretudo quando sua análise leva em conta os aspectos técnicos das linguagens e condições sociais de produção e recepção. Nas décadas de 1960 e 1970, a diversificação de objetos, antes pensados não possuir uma história, como a infância, a morte e a loucura, implicou a formulação de novas perguntas sobre o passado, na procura de novas fontes e métodos. E, nessa busca, muitos historiadores se voltaram para o uso das imagens.<sup>1</sup> Nesse momento, o balanço organizado por Jacques Le Goff e Pierre Nora, *Faire de l'histoire*, publicado em 1974, dá destaque à fonte fílmica, com o artigo “O filme: uma contra-análise da sociedade?”, do historiador Marc Ferro.

Imbuídos do intuito de contribuir para alargar o campo da historiografia brasileira, que, desde as décadas de 1980 e 1990, vem trabalhando a relação entre cinema e história, elegemos os seguintes limites temporais e fontes: a inserção compulsória da Capital Federal em parâmetros civilizadores e modernizantes

<sup>1</sup> BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu presente, seu passado e seu futuro. In: \_\_\_\_\_. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992. p. 11.

européus na década de 1920 e a reflexão sobre as influências do cinema brasileiro no cotidiano dos espectadores num olhar de jornalistas e colunistas que escreveram para a revista *O Cruzeiro*, em particular entre os anos de 1928 e 1929 e para a revista *Cinearte* nos anos de 1927 a 1929.

Observamos que o primeiro periódico adotou a causa republicana, remetendo tudo o que avaliava dizer respeito ao passado colonial para a dimensão do atraso. O objetivo era apresentar a modernidade e convencer sobre sua inserção no Rio de Janeiro.

Quanto à revista *Cinearte*, foi realizada análise de seu olhar sobre o filme *Barro humano* e de sua luta pelo cinema brasileiro. Aspectos como moda, beleza, vida dos artistas foram pautas presentes em suas edições, declarando em 1929 que a “beleza é toda a base do cinema”.<sup>2</sup> Nesse contexto, buscamos responder à seguinte questão: como o cinema colaborava para o projeto de modernidade, que vigorava no Rio de Janeiro no final dos anos de 1920?

As fontes relacionadas foram trabalhadas a partir de seus cruzamentos e de uma análise quantitativa e qualitativa, em que buscamos desmembrar pequenos signos em significados importantes para o entendimento da dinâmica social. Após a efetuação de fichamentos de artigos relacionados ao cotidiano, os catalogamos e assim facilitamos a leitura das informações quantitativas e a organização da pesquisa. Além dessas fontes/documentos, foram analisados textos teóricos sobre o assunto, que permitiram fazer as perguntas corretas às fontes.

Através de práticas discursivas próprias do historiador, articulamos fontes primárias a autores elegidos, que abordaram os conceitos de modernidade e memória e discutiram o papel do cinema nesse contexto. Dessa forma, Nicolau Sevcenko traz ferramentas para análise do discurso de *O Cruzeiro*, que tem o cinema como um dos principais assuntos de suas páginas, e de *Cinearte*, revista especializada em cinema, referindo-se ao período de 1900 a 1920 como um introdutor de:

[...] novos padrões de consumo, instigados por uma nascente, mas agressiva onda publicitária, além desse extraordinário dínamo cultural representado pela interação entre as modernas revistas ilustradas, a difusão das práticas desportivas, a criação do mercado fonográfico voltado para

<sup>2</sup> GOMES, P.E.S. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva: Ed. Universidade de São Paulo, 1974. p. 336.

as músicas ritmadas e danças sensuais e, por último, mas não menos importante, a popularização do cinema.<sup>3</sup>

Naquele período, o cinema era visto como a encarnação do moderno. Como produto da modernidade, ele apresentava seu tempo e, ao se esforçar em monumentalizar acontecimentos e problemáticas, construiu uma memória, relacionada ao que é lembrado e ao que é esquecido nos filmes (intencionalmente ou não). Com isso, pensava a modernidade e formava um imaginário moderno, relacionando-se à memória do que seria o “moderno”. Segundo Nora,<sup>4</sup> a memória tomada pela História traz como ônus uma necessidade arquivística, e a ideia de um desaparecimento rápido e decisivo combina-se com a inquietação do exato significado do presente e com a dúvida do futuro, a memória estará preocupada com o presente, em dar significado a ele. Esse sentimento de aceleração estava presente na modernidade carioca daquela época. O cinema, consciente ou inconscientemente, tentava dar significado ao presente, construindo o que seriam padrões de modernidade.

É comum nos registros dos anos de 1920 (jornais, livros, filmes etc.) a exaltação de símbolos da modernidade, como grandes avenidas, arranha-céus, costumes de ir ao cinema e aos cafés. Mas como as pessoas daquela época entendiam esse conceito? Segundo Le Goff,<sup>5</sup> na metade século XIX, a oposição antigo *versus* moderno transforma-se com o aparecimento do conceito de modernidade, que constitui uma reação ambígua da cultura à agressão do mundo industrial. No século XX, o ponto de vista dos “modernos” manifesta-se acima de tudo no campo da ideologia econômica, na construção da modernização, isto é, do desenvolvimento e da aculturação, por imitação da civilização europeia.

O texto que se segue está organizado em três seções. Na primeira delas, “O projeto de modernidade no Rio de Janeiro em fins da década de 1920 e *O Cruzeiro*”, acompanham-se os caminhos percorridos por autoridades republicanas para “construir uma cidade civilizada” e a relação da revista *O Cruzeiro* com

<sup>3</sup> SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio republicano, astúcia da ordem e ilusões do progresso. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *História da vida privada no Brasil: república da belle époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 37.

<sup>4</sup> NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, n. 10, p. 7-28, dez. de 1993.

<sup>5</sup> LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora Unicamp, 2003. p. 173.

essa nova dinâmica em que a Capital Federal foi incluída, destacando a contribuição do cinema para a construção de uma memória do que era moderno. Em “Cinema e modernidade”, a segunda seção, discutimos a ideia de como a estabilização da exibição de filmes se tornou peça-chave para difusão de hábitos modernos e como o cinema apresentava essa nova percepção de tempo e novas experiências sociais. Encerrando, na terceira seção, “O cinema brasileiro: *Cinearte e Barro humano*”, analisamos a luta de *Cinearte* por uma indústria nacional de cinema e a materialização de suas ideias no filme *Barro humano*.

I – O PROJETO DE MODERNIDADE NO RIO DE JANEIRO EM FINS DA DÉCADA DE 1920 E *O CRUZEIRO*

O Rio de Janeiro adentrou o ano de 1900 com o *status* de Capital Federal, que a República o concedeu, num esforço de eliminar tudo o que o remetia a um passado próximo de cidade colonial. O objetivo era de civilizar o povo e alcançar o progresso.

Com a instauração da República, o que se consolidou foi a castração política da cidade – “com o mínimo de participação eleitoral sobre exclusão do envolvimento popular no governo”<sup>6</sup> – e uma tentativa de transformar o Rio de Janeiro na Europa, através de reformas como as de Rodrigues Alves, em que pairava uma mentalidade de enquadramento em padrões, costumes e hábitos europeus. Compartilhando dessa ideia, o prefeito Pereira Passos propagava que, para construir uma cidade moderna, era preciso inseri-la num modelo europeu de desenvolvimento “higienista” e sanitarista. Ocorreu, então, um processo de demolição dos cortiços e casas de cômodos e a tentativa de proibição da construção de novos, porém tais “medidas tomadas pelo Estado não proporcionavam o bem-estar social do mundo civilizado”<sup>7</sup> e, sim, efetivava um processo violento de exclusão social e repressão.

O Rio de Janeiro apresentou uma particularidade, na concepção do moderno, devido a sua condição de capital que trouxe uma responsabilidade de civilizar

<sup>6</sup> CARVALHO, J. M. de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 161.

<sup>7</sup> CHALHOUB, S. *Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte Imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 44.

o país, exigindo ao máximo a participação da intelectualidade nos novos pensamentos e propostas. Esse espaço urbano trouxe uma dialética do “produto e produtor das ações dos atores individuais e coletivos que nela vivem”.<sup>8</sup> A nova dinâmica em que a Capital Federal era inserida, com suas reformas buscando transformá-las numa metrópole padrão, dava forma ao espaço e ao tempo moderno. A modernidade é vivenciada como verdadeiro espetáculo e a cidade, com suas luzes, largas avenidas, cafés, cinemas, confeitarias, era palco dessas transformações.

A revista *O Cruzeiro* defendia um discurso de progresso, de melhoras civilizadoras, as quais seriam provenientes das reformas urbanas responsáveis por obras como a construção de arranha-céus e o alargamento das ruas, dando destaque, como parte intrínseca desse desejo civilizador, às inovações técnicas, que estavam relacionadas ao uso do rádio, do telefone, do automóvel, da pasta de dente (ou dentifrício), das vitrolas, dos xaropes, do creme para as rugas, assim como propagava espaços ideais de sociabilidade, como confeitarias, cafés, cinemas, teatros. Seguindo, dessa forma, o que seria um modelo europeu de elegância e beleza.

O enfoque de nossa análise, sobre a revista *O Cruzeiro*, incide no seu esforço em apresentar as “mudanças civilizadoras” que estavam sendo inseridas na cidade do Rio de Janeiro. As edições selecionadas foram as de 1928, momento de lançamento da revista, e de 1929, ano de estreia do filme *Barro humano*. Como instrumento de coleta de dados, realizamos fichamentos de artigos relacionados ao cotidiano, ao cinema, à fotorreportagem e à propaganda, e os catalogamos nos itens: costumes, mudanças nos aspectos físicos da cidade, moda, ambientes de sociabilidade, lazer e cinema. Em seguida, cruzamos essas informações quantitativas com a leitura de textos teóricos, os quais nos auxiliaram no entendimento da relação entre cinema e modernidade.

Tornou-se muito comum tratar da arquitetura da cidade e suas obras, pois se ocupar desse assunto seria abordar o progresso, como nos mostra a reportagem “A praça monumental segundo o projeto do professor Agache”, o qual projetava a avenida Rio Branco e a praça Central no novo espaço conquistado pelo desmonte do morro do Castelo. Conforme o artigo, a obra seria “orgulho da geração de amanhã e fazedora de uma bela metrópole hipercivilizada do século

<sup>8</sup> GOMES, A. de C. *Essa gente do Rio... Modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: FGV, 1999. p. 23.

XX”.<sup>9</sup> As reformas urbanas visavam não só medidas higienistas, mas também o intenso trânsito de automóveis e da população. A circulação de pessoas nas ruas aumentava e os eventos sociais receberam evidência nas páginas de *O Cruzeiro*, com reportagens e grandes fotos – estas últimas são características marcantes neste periódico pelos seus novos formatos – de recepções a pessoas ilustres, casamentos e banquetes.

Um evento em particular ganhou grande destaque: o banho de mar. Com a inauguração de uma nova concepção de espetáculo, que estava relacionado à beleza e à saúde, as praias ganharam relevo. Ocorreram a “Festa das sombrinhas” e os concursos de *maillot*, que foram registrados pelas câmeras fotográficas de *O Cruzeiro*. Como assegurava a revista: “banho de mar é espetáculo de alegria e beleza”<sup>10</sup> e, junto a ele, se afirma uma nova concepção de “esbelteza e graça no esporte, na praia e na dança”.<sup>11</sup> Segundo Sevcenko, os banhos de mar foram indicados por médicos, “um mergulho no mar poderia resolver muitas moléstias”.<sup>12</sup> Porém essa atividade era devidamente cerceada pelo governo, regulamentando como se vestir, horário para frequentar as praias e até como se portar. Com o *boom* esportivo dos anos 1920 e a moda dos balneários em Paris, a concepção de saúde se alia à de beleza, atribuindo ao ato de se banhar, no mar, um sentido eugênico.

Uma coluna chamada “Dona na Sociedade”, assinada por Peregrino Júnior, tratava dos acontecimento e temas sociais. O autor relatava que “banho de mar virou capricho de gente elegante, e isso denota que o mesmo significa civilização, o que nos enche de alegria, porque no Rio de Janeiro há coisa assim”.<sup>13</sup>

E foi investindo nessa visão que a revista de número seis, com inúmeras fotos e reportagens, se dedicou totalmente aos banhos de mar nas praias cariocas e fluminenses e aos banhistas, comentando as novas concepções de pudor com a moda do *maillot*, que só não serve para “os seres aleijados ou com falhas na

<sup>9</sup> O CRUZEIRO. Rio de Janeiro, n. 1, p. 40, 41, 10 nov. 1928.

<sup>10</sup> O CRUZEIRO. Rio de Janeiro, n. 3, p. 7, 24 nov. 1928.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *História da vida privada no Brasil*, p. 574.

<sup>13</sup> O CRUZEIRO. Rio de Janeiro, n. 3, p. 56, 24 nov. 1928.

sua anatomia”.<sup>14</sup> Na revista de número 32, Peregrino Júnior comentou sobre a moda feminina, que cada vez mais despia as mulheres. Ele diz: “elas andam de *maillot* na praia, mas se fosse na Ouvidor era caso de polícia. Nos bons tempos o pudor das mulheres chegava até o tornozelo, mas com o advento da saia curta, as mulheres proclamaram a independência de suas pernas”.<sup>15</sup>

A dança também foi adaptada às novas concepções temporais do moderno. Sevcenko afirma que, a partir da década de 1920, houve uma proliferação dos bailes e dos ambientes de dança, e por trás deles estaria a “universalização da indústria fonográfica, com grande destaque das distribuidoras americanas”.<sup>16</sup> Houve uma transição do obtuso gramofone para a moderna vitrola. A música e suas variações foram, então, parte integrante das folhas de *O Cruzeiro*; propagandas de fonógrafos, discos e o desenvolvimento das técnicas foram frequentes: “Discos Columbia, novo processo de gravação elétrica, os únicos que não produzem chiados”.<sup>17</sup>

Ritmos frenéticos vão se difundir na revista *O Cruzeiro*, que passou alguns números se dedicando a charges com o título: “Como elas dançam”,<sup>18</sup> representando as danças modernas, dentre elas o *fox-trot*, o *charleston* e o *jazz*. As próprias lojas “chiques” da cidade, para atrair clientela feminina, tiveram que transformar seu tradicional chá formal das cinco em um chá dançante. E como aponta *O Cruzeiro*, com muitas fotos de senhorinhas segurando violões, ocorriam as “noites do violão e da modinha”<sup>19</sup> nos clubes cariocas, que captavam esse novo ritmo eletrizante.

Nesse sentido, foi-se modelando, com os novos espaços de sociabilidade, uma “geografia do ser moderno”.<sup>20</sup> Mas o que podemos entender como ser

<sup>14</sup> O CRUZEIRO. Rio de Janeiro, n. 6, p. 13, 14, 15 dez. 1928.

<sup>15</sup> O CRUZEIRO. Rio de Janeiro, n. 32, p. 38, 39, 15 jun. 1929.

<sup>16</sup> SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu estático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 90.

<sup>17</sup> O CRUZEIRO. Rio de Janeiro, n. 23, p. 20, 25 maio 1929.

<sup>18</sup> O CRUZEIRO. Rio de Janeiro, n. 4, p. 28, 1 dez. 1928.

<sup>19</sup> O CRUZEIRO. Rio de Janeiro, n. 5, p. 32, 8 dez. 1928.

<sup>20</sup> MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX*. Niterói, 1990. Tese (Doutorado em História) – Núcleo de História, Universidade Federal Fluminense. p. 34.

moderno? Segundo Mônica Velloso, “ser moderno significa estar de acordo com tempo presente e caminhar dentro desse tempo, em sintonia com ele. O tempo torna-se parâmetro aferidor da própria modernidade”.<sup>21</sup> *O Cruzeiro* se designava uma revista que pertencia ao tempo moderno, assim afirmava no artigo “História de *O Cruzeiro*”, em seu primeiro número: “antigas revistas nasceram entre demolição do Rio colonial, ela já nasce no moderno... já encontra o arranha-céu, o rádio, telefonia, o correio aéreo”.<sup>22</sup> Como afirmou Sevcenko,<sup>23</sup> as duas primeiras décadas do século XX introduziram novos padrões de consumo voltados tanto para inovações tecnológicas quanto para novos hábitos, e as “modernas revistas ilustradas” não só pertenciam a esse novo dinamismo cultural como ajudaram a instigá-lo.

A revista *O Cruzeiro* dedicou inúmeras páginas de suas edições e uma coluna chamada “Cinelândia” ao cinema. Produto da modernidade, ela dará o contorno ideal não só às inovações técnicas, mas também aos costumes e padrões que estas despertavam. Ao justificar a presença irrefutável do cinema em suas páginas, afirmou: “revista moderna sem cinema é casa sem janelas”.<sup>24</sup>

O periódico apresentou um artigo sobre a importância do cinema não só para suas páginas, mas para a vida e para a história. Devido a sua pertinência, transcrevemos a seguir alguns fragmentos desse artigo:

[...] não mais mero divertimento sua função de espetáculo ramificou-se, antes apenas uma lanterna mágica, hoje janela que se pode contemplar o mundo e a humanidade, espaço fugaz que traz o mundo [...] história, geografia, romance, poesia, moral e ações. Palavra, usada para exprimir pensamentos e descrever emoções, no cinema se torna imagem [...] Minuciosa precisão, objetivada realidade [...] O tempo não pode mais apagar as imagens do que existiu [...] O historiador não será mais obrigado a reconstruir conjecturalmente uma época [...] a imagem do homem

<sup>21</sup> VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: FGV, 1996. p. 57.

<sup>22</sup> O CRUZEIRO. Rio de Janeiro, n. 1, p. 5, 10 nov. 1928.

<sup>23</sup> SEVCENKO, Nicolau. Introdução. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *História da vida privada no Brasil*. p. 37.

<sup>24</sup> O CRUZEIRO. Rio de Janeiro, n. 1, p. 46, 10 nov. 1928.



eternizou-se na sua sombra [...] O filme não é se não a condensação da idade moderna: a sua vida posta em ação.<sup>25</sup>

Podemos, então, refletir sobre a concepção existente de imagem cinematográfica na época. Ela era muito mais do que uma técnica, ela era a própria ilustração do real. Nessa concepção, a imagem falava por si, condensava toda fugacidade daquele mundo moderno nas telas. Ao retratar a imagem cinematográfica como “objetivada realidade”,<sup>26</sup> que não poderia mais ser apagada, *O Cruzeiro* reflete a visão de uma das primeiras teorias de filme como documento histórico, datada de 1898, sobre documentários, do polonês Boleslaw Matuszewski, que tratava o filme como registro da realidade.

Numa análise histórica hoje, o cinema seria tomado como um importante veículo para representação da memória de determinados grupos sociais. Soares<sup>27</sup> aponta que a produção cinematográfica, ao se esforçar em monumentalizar acontecimentos e problemáticas de um determinado período, se instituiria como suporte para narrativa histórica. Ao tratar a questão da memória, Le Goff fala das “manipulações conscientes ou inconscientes que o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição e a censura exercem sobre a memória individual”.<sup>28</sup> Aponta também a memória coletiva e sua participação na luta das forças sociais pelo poder. Segundo Le Goff

[...] tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva.<sup>29</sup>

<sup>25</sup> O CRUZEIRO. Rio de Janeiro, n. 1, p. 46, 10 nov. 1928.

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> SOARES, Mariza de Carvalho. *A história vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 12.

<sup>28</sup> LE GOFF, Jacques. *História e memória*, p. 422.

<sup>29</sup> Ibid.

Nas primeiras décadas do século XX, o mundo passou por um processo de inovações tecnológicas, um crescimento publicitário e uma introdução compulsória na modernidade, que acarretaram uma sensação cada vez mais acentuada do passar do tempo, uma aceleração da história. O passado estava morto e sem vínculo com o presente. Não se pensava mais o tempo como uma linha contínua entre as pessoas e seus antepassados. Nora<sup>30</sup> chamou este “desmoronamento central de nossa memória” de “fim da história-memória”, citando, como exemplo, o fim dos camponeses na Europa, representantes da coletividade-memória por excelência, que sucumbiram ao mesmo tempo em que a indústria cresceu. Segundo Nora, “o mundo inteiro entrou na dança, pelo fenômeno bem conhecido da mundialização, da democratização, da massificação, da midiaticização”.<sup>31</sup>

Essa aceleração estaria presente na modernidade carioca, fazendo tudo parecer acabar muito rápido, havendo a necessidade de guardar o máximo de informações. O cinema, consciente ou inconscientemente, implantava o que seriam os padrões de modernidade, construindo um imaginário moderno, antes europeu, e, na década de 1920, também hollywoodiano. Ao monumentalizar eventos e ações cotidianas, elegeu imagens de permanência do que deveria ser lembrado. Como Nora<sup>32</sup> observou, os “tempos modernos” trouxeram um “poder de mudança” ao homem que deixou de habitar sua memória e passou a consagrar lugares a ela. Por isso, o cinema seria um “lugar de memória”, da memória do que era o moderno.

## 2 – CINEMA E MODERNIDADE

Peça-chave desse jogo de sedução pelo moderno, o cinema conquistou seu espaço. Falar de cinema era também falar de moda, beleza, hábitos, inovações técnicas e novos espaços de sociabilidade. O *glamour* cinematográfico andou lado a lado ao desejo das elites em assumir uma forma de vida metropolitana, de possuir um apurado gosto por tudo que é classificado como fino e elegante. Segundo

<sup>30</sup> NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares, p. 7.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>32</sup> *Ibid.*

Mauad,<sup>33</sup> “durante a década de 1920, aperfeiçoou-se o burguês urbano”, e “a imagem que prevalece, tanto nas fontes escritas como nas fotográficas, é a da cidade transformada em cartão-postal da modernidade carioca”. Os novos espaços de sociabilidade funcionariam como cenário de um “estilo de vida civilizado”.<sup>34</sup>

O dinamismo das reformas que eram implantadas na Capital Federal dava forma ao espaço e ao tempo moderno. *O Cruzeiro* acompanhou o crescimento do Rio de Janeiro. Fotos de vistas aéreas da cidade foram frequentes em suas edições, como foi o caso da publicação de número quatro do ano de 1929, que reservou dez fotos em três páginas dos avanços da cidade. Nesse momento, o símbolo do crescimento da cidade era o arranha-céu, que, segundo a revista, constituía a “habitação do homem do século XX, atração pelo grandioso, pelo colossal, próprio do homem contemporâneo”.<sup>35</sup> As obras simbolizavam o progresso, e a importância desses feitos foi coroada na edição de número 17 do ano de 1929, que mostra a visita do presidente da República às obras de prolongamento do cais do porto.

*O Cruzeiro* almejava alcançar o moderno e não cansava de criticar o que achava ser obsoleto, como, por exemplo, os bondes barulhentos, que em uma grande cidade deveriam ser substituídos por ônibus. O atrasado não pertenceria mais a esse tempo aferidor e produtor da modernidade. Nesse sentido é que, no artigo “O instante da criação. O Rio de Janeiro de hoje e do futuro”, Tasso da Silveira declarou: “Nós vemos nascer a grande metrópole do futuro”.<sup>36</sup> Para compreender a formação de uma grande metrópole, mais que um contorno material, é necessário observar a incorporação de atitudes, as funções sociais assumidas pelos cidadãos e o fato de a grande metrópole ter sido o berço da difusão de hábitos e costumes, que tiveram auxílio paralelo e fundamental de propagandas e em especial das imagens cinematográficas.

Inicialmente, o cinema foi considerado uma variedade e adequado dentro de programas mais amplos e diversos, como em sessões de teatro, parques, entidades esportivas, feiras, e até relacionado aos setores de bebidas. A associação do cinema com casas de diversão centrou-se, principalmente, no nome de Cunha

<sup>33</sup> MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da imagem*, p. 39.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>35</sup> O CRUZEIRO. Rio de Janeiro, n. 2, p. 31, 17 nov. 1928.

<sup>36</sup> O CRUZEIRO. Rio de Janeiro, n. 18, p. 1, 10 nov. 1929.

Sales e Pascoal Segreto, com destaque, em 31 de julho de 1897, para o Salão de Novidades Paris no Rio de Janeiro – rua do Ouvidor, número 141 –, que misturava “as vistas animadas com outras formas de lazer, tornado-se o primeiro centro múltiplo chique da cidade”.<sup>37</sup> Muitos concorreram a precusores do cinema no Rio de Janeiro, mas não se sabe o nome de seu introdutor. Especula-se que ele estaria entre Vittorio di Maio, Pascoal Segreto e Francisco de Paola.

Em 1898, eram realizadas as primeiras vistas nacionais que fizeram grande sucesso, pois representavam os únicos filmes desconhecidos dos programas e as imagens exibidas eram íntimas de quem as assistiam. Mas, devido à falta de recursos para sua reprodução, essas não duraram muito. Apesar do sucesso do Salão de Novidades Paris no Rio e de este atingir um público diversificado, o que poderia representar uma popularização do ato de ver filmes, pouco foi o contato da maioria da população com o cinema.

A autonomia das projeções cinematográficas estaria associada à inauguração da avenida Central, pois “os cinematógrafos que antes perambulavam pelas salas de teatros e casas de diversão também lá se instalaram”,<sup>38</sup> e à regulamentação do fornecimento de energia elétrica em 1907. Essa data ficou conhecida como o *boom* do cinema, as sessões foram deixando de ser itinerantes, abandonaram os teatros e ficaram mais cinematográficas. “O espetáculo cinematográfico estava deixando de ser contemplativo para tornar-se eletrizante”.<sup>39</sup> O que antes era contemplações de vistas, paisagens, um reconhecimento visual do mundo, pouco a pouco se caracterizou por experiências de sentimentos distintos. As imagens produzidas tomam formatos de histórias, com as quais os espectadores vão se identificar, não só mais pelos lugares (vistas geográficas), mas por um processo pessoal de vivência de emoções e “reações de alegria, dor, indignação, tristeza, contentamento, incentivo”.<sup>40</sup>

O cinema ambulante foi substituído por uma situação mais estável de exibição e produção, salas luxuosas foram construídas no centro da cidade para atender aos mais abastados, e, para a população mais pobre, surgiram salas na periferia.

<sup>37</sup> GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record: Funarte, 1996. p. 39.

<sup>38</sup> MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da imagem*, p. 35.

<sup>39</sup> GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras*, p. 72.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 72.

A burguesia carioca, compreendendo-se como classe transformadora dentro dos novos padrões dos cultuados países centrais, se aproxima atenta e divertida dos enredos e personagens do cinema norte-americano, que passam a ter papel civilizador e ideológico considerável.<sup>41</sup>

E, imbuída de padrões e símbolos, a burguesia se inseriu e foi inserida na modernidade. Acreditava-se que ver filmes “criaria espaços quase ideais para desenvolvimento de uma convivência propriamente burguesa”.<sup>42</sup> O cinema, então, divertia, educava, refinava, civilizava, enfim, levava ao progresso, fruto da modernidade, tornando-a um passatempo, lugar de galanteio e bom gosto.

Por volta de 1923, as agências hollywoodianas já haviam se instalado no Rio de Janeiro. Sua produção se tornou sinônimo de cinema e modernidade, influenciando diretamente seus espectadores e contribuindo para produção de imagens, pelas quais a elite em formação se identificou. Se a geografia física e humana da cidade, segundo Mauad,<sup>43</sup> sofria uma inserção compulsória em signos modernos, as mudanças de mentalidade eram mais lentas. Peregrino Júnior aponta em sua coluna “Dona na Sociedade” a percepção desses novos tempos: “A tarde americana do hipódromo” seria

[...] o mais palpitante panorama de elegância da nossa sociedade. Com os diretores do Jockey Club de fraque e cartola, “lindas criaturas e seus vestidos [...] a agitação solene”. Neste contexto chega sr. Hoover e sr. Washington, que recebem homenagens e são recebidos com muitas palmas. As turfmen discutem, no Paddock, o programa das corridas. É como lhe digo: o século pertence a América. A civilização contemporânea é absolutamente americana. Concordo: um pouco arranha-céu, um pouco *jazz-band*. Tem a solidez do cimento armado e a alegria do *jazz-band*. A influência americana tem hoje uma projeção universal. Principalmente os costumes americanos, vão conquistando, pelo cinema, todas as simpatias e todas as preferências. Daí muita gente acreditar que os Estados

<sup>41</sup> RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987. p. 47.

<sup>42</sup> GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras*, p. 85.

<sup>43</sup> MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da imagem*, p. 33.

Unidos ditam a moda feminina da atualidade [...] E é exato. Não. Está enganado, replica, com o seu sotaque de *boulevard*, o dr. Aníbal Falcão. Os americanos impõem os costumes, mas não as modas. A moda continua a vir de Paris! Qual! Meu amigo. Você é que está redondamente enganado. Repare. Veja essa multidão de mulheres: todas elas parecem egressas de Broadway. Ou de Hollywood. Tudo *made in USA*. Mme. Guiomar Coelho comenta com vivacidade. Até parece fita de cinema! Realmente, os modos, a desenvoltura, a alegria e a elegância dessa gente descende em linha reta de Hollywood [...] E o presidente eleito Hoover deixa o Jockey Club com a mesma pompa que entrou.<sup>44</sup>

A adesão a essas mudanças foram exaltadas, mas muitas também serão as críticas à agressão da moral trazida pelo cinema. A seção “Carta de Mulher” representa bem esta situação dúbia, assinada por Iracema, que irá contar inicialmente a história de Lúcia, moça moderna que tem um “*maillot* futurista”, que vai à tenda do “Praia Club”, que dança *fox-trot*. Iracema escreve a Lúcia condenando seus “atos modernos”, suas “corruptoras noções de vida”.<sup>45</sup>

Depois de algum tempo de correspondência, Lúcia contou a sua tia que se sente em desgraça, mas esta seria sua salvação. Agora ela queria ir para fazenda, passar um mês, levar na vitrola apenas discos tristes sem as músicas agitadas americanas, parar de fumar e esquecer Jorge, seu namorado. Conta o motivo de sua desgraça: Jorge havia tentado beijá-la à força em seu apartamento. Ela estaria arrependida.

Na coluna da semana seguinte, Iracema se dirige às moças tentando aconselhá-las:

Não vos compete ser as censoras dos bons ou dos maus costumes. Seria incrivelmente insensato deduzir no hábito do *maillot* e da saia curta, e da voga do *fox-trot*, que o pudor e a dignidade feminina de uma moça se perderam, e que não sois digna do mesmo culto de respeito que as gerações de moças anteriores ao cinema e ao corte de cabelo *à la garçonnette*.

<sup>44</sup> O CRUZEIRO. Rio de Janeiro, n. 8, p. 47, 29 dez. 1928.

<sup>45</sup> O CRUZEIRO. Rio de Janeiro, n. 11, p. 11-19, 19 jan. 1929.

Saliba, ao comentar algumas paródias em que a modernidade aparecia como um processo de “velocidade e vertigem coletiva da vida urbana”, cita o cronista José Agudo, que considerava que “uma sessão de cinema dura apenas meia hora, mas é tempo suficiente demais para que a mocidade fique completamente edificada na moral moderna”.<sup>46</sup> O autor concebe a ideia de que o embaraço com as exigências e os valores de uma nova sociabilidade parecia apenas aumentar a lacuna entre o passado e o presente, especialmente nos momentos em que a modernidade parecia uma representação. “A incorporação do vivo ao mecânico”.<sup>47</sup>

A geração do cinema teria desarrumado a ideia de pudor feminino, porém esta, segundo Iracema, não poderia romper com a dignidade feminina, que deveria saber viver com os novos tempos. Na edição número 12, ela alerta às mães:

No período mais delicado em que a menina se muda em moça [...] ela se encontra como Eva no paraíso – no paraíso do *jazz*, nos estreitos amplos da dança, das lições corruptoras do cinema [...] Só a família, restaurada nas suas austeras tradições, poderá combater vitoriosamente as forças malévolas [...].<sup>48</sup>

Maluf e Mott ressaltam que,

[...] embora o discurso dominante pregasse às mulheres uma norma elaborada pelas elites sobre o papel da esposa e dona de casa e intelectuais das camadas dominantes desejassem espelhar homens e mulheres brasileiros pelas imagens da burguesia das maiores cidades do período – Rio de Janeiro e São Paulo –, essa não era a realidade vivida pela grande maioria dos brasileiros.<sup>49</sup>

<sup>46</sup> SALIBA, Elias Thomé. A dimensão cômica da vida privada na República. In: SEVCENKO, Nicolau. (Org.). *História da vida privada no Brasil*, p. 330.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 331.

<sup>48</sup> O CRUZEIRO. Rio de Janeiro, n. 11, p. 11-19, 19 jan. 1929.

<sup>49</sup> MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: SEVCENKO, Nicolau. (Org.). *História da vida privada no Brasil*, p. 400.

O modo de vida moderno que tanto preocupava Iracema não atingia grande parte das mulheres que viviam relações conjugais consensuais, cuidavam dos filhos, do lar e ao mesmo tempo realizavam outras atividades para sua subsistência e também de sua família.

A mesma coluna “Carta de Mulher”, de *O Cruzeiro*, preenchia suas páginas com um discurso que exaltava novos modos de vida, vendidos pelas produções cinematográficas hollywoodianas. E o público feminino era o grande alvo, como nos mostra o seguinte artigo: “A moça contemporânea dos arranha-céus vista por Chrysanthème”.

As gafanhotas: perfumadas, de boca minúscula e sangrenta, olhos sublinhados de negro, sexo indeterminado, pernas finas e que só sabem dançar e não andar, tais são as gafanhotas. Metidas pela manhã nos sachês mimosos de suas vestes imprecisas à tarde, nos costumes sem reticências dos seus *maillots* de banho, elas esvoaçam, andejam e jamais pousam senão nas cadeiras dos cinemas, nas areias das praias ou nas almofadas de algum automóvel.<sup>50</sup>

As mulheres aí relacionadas com gafanhotos seriam dinâmicas como a friabilidade da vida moderna. Tentava-se disseminar que estas são contempladoras da liberdade de agir, falar e desejar, o que constituiria um novo conceito de ser mulher. Elas então:

[...] vibram, exclusivamente, diante dos filmes cinematográficos, chorando quando são trágicos e palpitando quando são amorosos [...] o telefone é o galho predileto das gafanhotas. E por ventura amarão as gafanhotas? De certo que sim aos almofadinhas, proprietários de torpedos que as levam para admirar Copacabana e Leblon ao luar [...] e com as bocas e os olhos buliçosos desejariam ser artistas de cinema. Ah! Como são deliciosas as gafanhotas quando num quebrar de pupilas elas evocam sua possível estrela no *écran* e os beijos ardentes de seus belos colegas!

<sup>50</sup> O CRUZEIRO. Rio de Janeiro, n. 12, p. 13, 26 jan. 1929.



Todas se consideram mais ou menos viúvas de Rodolpho Valentino, mais ou menos viúvas de Ramon Navarro [...] Pelas avenidas elas voejam.<sup>51</sup>

Se não plena realidade, como desejava que fosse *O Cruzeiro*, o cinema constituía base para contradições e para o desejo de um dia substituir os modelos tradicionais da sociedade. A revista, então, alimentava as aspirações eletrizantes modernas, falando que o repouso é uma palavra riscada do vocabulário da *modern girl* carioca, “ela é uma máquina: dinâmica, infatigável, desconcertante, que dança, toma chá, flerta e passeia [...] com seu jeito cinematográfico de *modern girl*, autêntica, ela é decorativa estampa, egressa de Hollywood [...]”.<sup>52</sup>

A mulher jovem e ousada também vai ser identificada com a forte carga erótica e a linguagem corporal de sedução do ato de fumar, e é pela via do cinema que o cigarro se torna símbolo clássico do modo de vida moderno. Como podemos ver em *O Cruzeiro*, o ato de fumar não só fez parte do passar do tempo moderno, como remeteu o seu consumidor a uma atmosfera de sonho, charme e beleza. Assim,

[...] nos altos salões e cafés, volutas de fumaça se erguem dos lábios vermelhos das mulheres que um cigarro pontua de uma mancha clara [...] E enquanto fumam, pensam, idealizam e sonham com *toilettes* lindas, com triunfos mundanos, com violentos amores [...] Em poltronas, divãs ou redes, elas fumam, enquanto esperam a costureira, a entrada do cinema, o amor que tarda! Observemos igualmente nos cinemas o desenvolvimento das cenas trágicas entre os dois sexos e notaremos que os cigarros, acesos ou apagados, têm nelas um papel preponderante.<sup>53</sup>

Sevcenko assinala que o ato de fumar, nas grandes cidades, não só denotava elegância como constituía “um forte elo de coesão da vida social”, pois fumar se tornou um ato moderno, sobretudo com a influência do cinema hollywoodiano.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>52</sup> O CRUZEIRO. Rio de Janeiro, n. 29, p. 44, 45, 25 maio 1929.

<sup>53</sup> O CRUZEIRO. Rio de Janeiro, n. 32, p. 16-18, 15 jun. 1929.

O cinema da vida moderna buscava cada vez mais expressar emoções, refletir experiências humanas de sentimentos distintos: amor *versus* ódio, alegria *versus* tristeza, indignação *versus* afeto. E na procura da aproximação ao que há de mais humano é que o cinema se torna uma espécie de representante e produtor de costumes. O filme produto daquela modernidade seria também lugar de produção do tempo e espaço vividos e, assim, interferiria na construção cotidiana. A modernidade se caracterizaria pela instauração de uma nova percepção de tempo, uma nova sensibilidade social, que proveria aspectos da vida moderna, próprios daquele tempo, os quais foram ou aceitos, ou rejeitados, ou reinterpretados.

A memória da modernidade carioca, construída através de filmes, o que a tornou material, recebeu um lugar, e neste imortalizou lembranças. Segundo Nora, o lugar de memória seria: “um lugar de excesso, fechado sobre si mesmo, fechado sobre sua identidade e recolhido sobre seu nome, mas constantemente aberto sobre a extensão de suas significações”.<sup>54</sup> Assim, ser lugar de memória teria um sentido triplo, que estaria sempre presente, ou seja, um sentido material de conteúdo e forma, um funcional que garantiria ao mesmo tempo a cristalização da lembrança e sua transmissão, e um simbólico que poderia ser reinterpretado e reapropriado.

Uma produção hollywoodiana muito interessante da época foi o filme *Garotas modernas*. O chefe de produção da Metro descreveu a obra:

Estávamos procurando algum assunto de interesse humano, algum drama que se passe diretamente ante os nossos olhos. E encontrou uma família, onde o filho pelo relacionamento com o pai parece seu irmão, a filha quando saía para uma festa não tinha amarra ou repressão. Os pais não precisavam esperar os filhos saírem ou ocultar-se para servirem-se de um *cocktail*, discutiam os problemas cara a cara. O filme *Garotas modernas*, ao fazer uma descrição familiar dos EUA e ao apresentar um estudo microscópico do ambiente doméstico, interessa por igual a velhos e a jovens, por isso que ambas as gerações aparecem nos filmes.<sup>55</sup>

<sup>54</sup> NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares, p. 27.

<sup>55</sup> O CRUZEIRO. Rio de Janeiro, n. 35, p. 44, 45, 6 jul. 1929.

A produção cinematográfica parecia tentar uma familiarização entre os espectadores e as demandas dos novos costumes modernos. Eventos como a luz elétrica ampliaram o tempo de circulação das pessoas nas ruas. Os bondes, ônibus e automóveis aumentaram a mobilidade da população. O telefone diminuiu a distância entre as pessoas, e o clima progressista fazia crer que tudo isso era só o começo. Por isso mesmo, sonhar com o cinema e se projetar nas telas eram atitudes tão naturais, principalmente à ascendente burguesia que frequentava os clubes, as praias, as melhores salas de cinema, realizava festas e que considerava os filmes de Hollywood verdadeira demonstração de progresso. Nessa troca de papéis do cinema, ora produto, ora produtor da modernidade, é que Peregrino Júnior vai enxergar o clube Gávea Golf como uma fita de cinema:

Lá se toma *cocktail* e se janta aos domingos. Reúne uma multidão de gente elegante: *modern girls, dancing-boys, sportmen*, profissionais do *flirt* [...] Sente-se ali a influência *yankee*, tem-se a impressão de estar em uma fita de cinema, tudo lá é expressão de civilização. Vários esportistas, de polo, de golf, de tênis, de voleibol. E o *jazz, foxes e charlestons* fornecem a alegria e movimento.<sup>56</sup>

Em 1929 foi lançado *Barro humano*, tido pela crítica da época como a representação da cultura moderna. Ele foi o filme brasileiro que inaugurou uma maior aproximação ao espírito norte-americano de produção. Tornaram-se cada vez mais comuns nas telas “a baratinha, o *playboy*, o *bungalow*, as festinhas de jovens e as moças que trabalhavam fora, maquiavam-se, cortavam os cabelos *à la garçonne* [...]”.<sup>57</sup> *O Cruzeiro*, ao escrever sobre este filme, não poupou elogio, e de forma empolgada o autor do artigo, Octavio Gabus Mendes, escreveu:

[...] sonhava com o único e verdadeiro cinema: o cinema de filmes de enredo, honesto, patenteador do progresso e da eficiência intelectual de um país e que ao assistir *Barro humano* percebe que este é comparável a qualquer filme de linha norte-americana.<sup>58</sup>

<sup>56</sup> O CRUZEIRO. Rio de Janeiro, n. 36, p. 48, 13 jul. 1929.

<sup>57</sup> GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras*, p. 114.

<sup>58</sup> O CRUZEIRO. Rio de Janeiro, n. 29, p. 32, 25 maio 1929.

A equiparação, ou quem sabe a superação à produção americana, é parâmetro para o cinema nacional. Assim, Mendes continua:

[...] se nós vibramos com um romance qualquer, filmado em regiões norte-americanas, com muito mais razão vibraremos tendo um romance, uma interpretação, uma técnica, uma fotografia perfeita e exteriores nossos, familiares [...] Os personagens se distribuem pelo galã, pela heroína bonita, pelos esportistas, ou seja, os principais intérpretes são cheios de mocidade e vida.<sup>59</sup>

Nesse sentido, a produção brasileira *Barro humano* teria personagens tão “inspiradores” quanto os dos filmes hollywoodianos. E destoava, como observou Ramos,<sup>60</sup> das tão criticadas “cavações”, consideradas pelo grupo da revista *Cinearte* responsáveis pelo péssimo conceito do cinema nacional e da imagem do Brasil no exterior.

O projeto de modernidade no Rio de Janeiro em fins da década de 1920 estava ligado à representação produzida pelo cinema, seja do progresso, do que era civilizado, do que era belo e elegante. As telas dos cinemas estavam repletas de produtos como o automóvel, o telefone, a luz elétrica, o rádio, os arranha-céus, entre outros que influenciaram hábitos e costumes. Todos eles trouxeram, segundo Sevcenko,<sup>61</sup> um novo e “perturbador” ritmo para o modo de vida cotidiano do final do século XIX e da primeira década do século XX nos países mais desenvolvidos da Europa e nos Estados Unidos. Conforme explica o autor, houve um grande esforço por parte “das novas elites republicanas (brasileira) de promover a industrialização imediata e a modernização do país”<sup>62</sup> e

[...] no aã do esforço modernizador, as novas elites se empenhavam em reduzir a complexa realidade social brasileira, singularizada pelas mazelas herdadas pelo colonialismo e da escravidão, ao ajustamento em con-

<sup>59</sup> Ibid., p. 32.

<sup>60</sup> RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*, p. 56.

<sup>61</sup> SEVCENKO, Nicolau. Introdução. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *História da vida privada no Brasil*, p. 10.

<sup>62</sup> Ibid., p.15.

formidade com padrões abstratos de gestação social hauridos de modelos europeus ou norte-americanos. Fossem esses os modelos da missão civilizadora das culturas da Europa do Norte, do urbanismo científico, da opinião pública esclarecida e participativa ou da crença resignada da infalibilidade do progresso.<sup>63</sup>

As novas elites republicanas aspiravam a mostrar-se modernas e ser vistas ou lembradas como pertencentes àquele tempo e suas mudanças eletrizantes. E, caminhando junto a este desejo, estava grande parte das imagens cinematográficas que foram produzidas no Brasil no final da década de 1920.

### 3 – O CINEMA BRASILEIRO: *CINEARTE* E *BARRO HUMANO*

Ícone cinematográfico de então, *Barro humano* foi uma produção carioca que buscava atender os padrões de modernidade estabelecidos na época. Para Ramos,<sup>64</sup> o grupo de *Cinearte* tinha divergências internas, mas convergia no desejo de valorizar os filmes de enredo e montar uma indústria cinematográfica nacional com padrões internacionais. Lucas afirma que seus idealizadores, provenientes da redação de *Cinearte*, apesar de adeptos à ideia de uma indústria cinematográfica aos moldes do cinema americano, foram além da reprodução mecânica das propostas estrangeiras, pois se apresentavam inseridos em um campo intelectual e artístico que estava em formação no Brasil e que desejava construir, organizar e propagar as suas ideias.<sup>65</sup>

*Cinearte* nasceu em 1926, como um prolongamento da atividade cinematográfica da revista *Para Todos*. O redator cinematográfico de *Para Todos*, Mário Behring, e seu repórter Ademar Gonzaga foram designados para a direção daquela revista. Diferente de Ademar, Behring não depositava fé numa iniciativa de produção brasileira do cinema, mas defendia a ideia de uma com-

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>64</sup> RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*, p. 56.

<sup>65</sup> LUCAS, Taís Campelo. *Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942)*. Niterói, 2005. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense. p. 159. Disponível em: <<http://www2.liphis.com/ficha.asp?intIdTese=328>>. Acesso em: 8 jan. 2012.

panhia americana vir fazer um filme no Brasil, com a ajuda eventual de nosso governo. Ademar teve como aliado Pedro Lima, que escrevia para a revista *Selecta* e que mais tarde também escreveu a coluna “Cinema Brasileiro” para a *Cinearte*. Ambos travaram uma luta pelo cinema nacional e fizeram de tudo para o exibidor se interessar pela produção brasileira.

Pedro Lima dizia que a produção brasileira não precisa do dinheiro público, mas de leis que acabassem, por exemplo, com o absurdo de fitas virgens custarem o mesmo que as gravadas e que

[...] nenhuma outra nação do mundo pode contribuir para o progresso do cinema como a do Brasil. Temos tudo. Não falta nada. Nem mesmo dinheiro. O que precisamos são leis protetoras. Leis que salvaguardem os nossos interesses contra a ganância e contra os *trusts* das companhias.<sup>66</sup>

Assim, *Barro humano* serviria, para ele, como

[...] prova do que podemos conseguir com uns tantos requisitos, que não é exclusivamente dinheiro como apregoam todos os que abordam esta questão, pois recursos não faltam aos produtores europeus, e eles só raramente apresentam alguma coisa de certo valor.<sup>67</sup>

Segundo Autran, ao debaterem profundamente a produção brasileira daquele momento, eles concluíram que muitas vezes os filmes não conseguiam chegar às salas, pois os exibidores, devido à sua união comercial com os distribuidores estrangeiros, tinham grande resistência em passar o produto nacional. Como saída para esse empecilho, os críticos cariocas sugeriram uma lei que obrigasse os cinemas a exibirem filmes nacionais. Conforme Autran destacou, Pedro Lima e Ademar Gonzaga

[...] propuseram ainda: a concentração de esforços em torno da realização de “posados”, a criação de uma distribuidora única de “posados” nacio-

<sup>66</sup> GOMES, P.E.S. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, p. 324.

<sup>67</sup> CINEARTE. Rio de Janeiro, n. 155, p. 4, 13 fev. 1929.

nais; a isenção da taxa alfandegária cobrada pelo governo na importação de filme virgem, pois esta taxa era vista como um dos maiores fatores de travancamento no desenvolvimento de uma possível indústria cinematográfica brasileira.<sup>68</sup>

A crítica feita aos filmes em *Cinearte* colaborou com o cinema de enredo brasileiro. Impressões colhidas de filmes americanos adquiriam forma, logo transformada em fórmula. Sendo assim, um filme que agradou Ademar Gonzaga foi *Quando elas querem*, pois em filmes desse gênero apareciam casas, automóveis, aeroplanos, fábricas, etc., o que acompanhava as novidades dos estúdios americanos.

Uma fórmula muito usada pelos colunistas de *Cinearte* era destacar em suas páginas a imagem dos artistas, inicialmente girando em torno da “lei de tipos”, que se tratava do enquadramento dos intérpretes às personagens que deveriam representar, ou seja, “no cinema, a questão toda reside em o artista possuir o tipo necessário para o papel que desejamos que seja interpretado”.<sup>69</sup> Depois, a “lei de tipos” desembocaria numa versão de política de estrelismo de enfoque em heroínas e galãs. Ademar estava convencido de que o cinema dos EUA se sustentava por dois pilares: cenário (que naquele momento também significa roteiro) e publicidade. Assim, os filmes deveriam ter um conteúdo moderno e personagens representantes dessa modernidade. Nos EUA, esse enfoque nos artistas recebeu o nome de *star system*, ou seja, a admiração da imagem do artista como algo ideal a ser copiado e, por isso, sua vida pessoal passou a ser muito divulgada. Em 1929, a “lei de tipos” passou a ser interpretada por “corpos fotogênicos”, pois modelar o corpo era sinal de modernidade, tornando-se “a beleza toda a base do cinema”.<sup>70</sup> Gonzaga<sup>71</sup> aponta que esses costumes e essas ideias não estavam muito longe da filmografia brasileira, chamando *Barro humano* de “retrato de costumes” dos novos tempos. Segundo ele, a produção americana era sinônimo de cinema e

<sup>68</sup> AUTRAN, Artur. A questão da indústria cinematográfica brasileira na primeira metade do século. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/arturBras.htm>>. Acesso em: 16 jun. 2012.

<sup>69</sup> CINEARTE. Rio de Janeiro, n. 152, p. 18, 23 jan. 1929.

<sup>70</sup> GOMES, P.E.S. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, p. 336.

<sup>71</sup> GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras*, p. 114.

modernidade. Mas essas transformações também geravam divergências e críticas em alguns jornais da época, que consideravam triste a moda de imitar o cinema norte-americano.

Diferente de *O Cruzeiro*, que reserva pouco de sua atenção ao cinema brasileiro, *Cinearte* fez uma espécie de “pré-natal” da gestação de *Barro humano*. Porém, a revista *O Cruzeiro*, no número 29, não economizou elogios ao falar da produção de *Barro humano*, considerado um triunfo do cinema brasileiro, feito com técnicas americanas trazidas por Ademar Gonzaga e passo fundamental para construção do Estúdio Cinédia. Segundo Rouchou,

[...] em *O Cruzeiro*, uma grande matéria sobre cinema nacional chama especialmente atenção pelo espaço concedido – uma página e meia, na edição de 25 de maio de 1929, com crítica sobre o filme e fotos dos atores Gracia Morena, Carlos Modesto, Lolita Rosa e Eva Schnoor. Octavio Gabus Mendes escreve um artigo sobre o cinema brasileiro e sobre o filme *Barro humano*, manifestando sua desilusão, frustração e a precariedade do cinema nacional comparado ao norte-americano. Porém desejoso de que a produção nacional possa firmar-se como indústria.<sup>72</sup>

Octavio Gabus Mendes, que enxergava os “filmes de enredo, honesto patenteador do progresso e da eficiência intelectual de um país”<sup>73</sup> e depositava suas esperanças em *Barro humano*, declarou: “Se não está perfeito, produto de pouco tempo para ensaiar as cenas e, se não são magníficos, pode-se afirmar, no entanto, que são equiparáveis a qualquer filme de linha norte-americano”.<sup>74</sup> Segundo Ramos,<sup>75</sup> por trás das reivindicações do grupo de *Cinearte* por um cinema nacional, haveria uma visão civilizatória e um projeto de país.

<sup>72</sup> ROUCHOU, Joëlle. *Cinelândia: colunas de cinema de O Cruzeiro e o moderno (1928-1929)*. Disponível em: <[http://www.mnemocine.art.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=90:cinelandia-colunas-de-cinema-de-o-cruzeiro-e-o-moderno-1928-1929&catid=42:historia-no-cinema-historia-do-cinema&Itemid=67](http://www.mnemocine.art.br/index.php?option=com_content&view=article&id=90:cinelandia-colunas-de-cinema-de-o-cruzeiro-e-o-moderno-1928-1929&catid=42:historia-no-cinema-historia-do-cinema&Itemid=67)>. Acesso em: 06 fev. 2012.

<sup>73</sup> O CRUZEIRO. Rio de Janeiro, n. 29, p. 32, 25 maio 1929.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>75</sup> RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*, p. 56.



A luta de *Cinearte* pelo cinema brasileiro refletiu a envolvente atmosfera da busca pelo moderno. Lucas afirma que, “para revista [*Cinearte*] o cinema é um elemento que demonstra progresso e modernidade”.<sup>76</sup> Citando Mirian Hansem, explica que “a modernidade se torna concreta no cinema e por meio do cinema, tanto de modo imagético quanto social, na emergência da tecnologia e do espetáculo, as quais fazem parte do novo tipo de interação humana, que junto com a reestruturação da urbe alterou a condição do espectador dentro e fora das telas”.<sup>77</sup> Fazer um cinema de qualidade significava estar servido de publicidade, produzir roteiros que tratassem de assuntos modernos, como as novas relações amorosas, e dos símbolos de progresso, como o telefone, o automóvel, bem como possuir bons e belos atores e estúdios bem equipados. A partir dessas constatações, podemos nos unir a uma questão levantada por Marc Ferro, que nos é fundamental na análise de *Barro humano*: “De que realidade o cinema seria imagem?”.<sup>78</sup>

Para aquele grupo, o filme não só era instrumento de propaganda, como de prestígio. E anunciar um Brasil moderno estava nas entrelinhas dos simpáticos romances eletrizantes dessa época. Como afirma Ferro:

[...] não é suficiente constatar que o cinema fascina e inquieta: os poderes público e privado pressentem também que ele pode ter um efeito corrosivo e que, mesmo controlado, um filme testemunha. Noticiário ou ficção, a realidade cuja imagem é oferecida pelo cinema parece terrivelmente verdadeira.<sup>79</sup>

Segundo Ferro,<sup>80</sup> quando trabalhamos com imagens, não podemos nelas buscar somente ilustração, confirmação ou o desmentido do saber da tradição escrita. O filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, é história. O gesto, o imaginário do homem, as intenções, as crenças, o que foi tratado ou deixado de lado intencionalmente ou não, têm um discurso e é tão história

<sup>76</sup> LUCAS, Thais Campelo. *Cinearte*, p. 130.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>78</sup> FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 85.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>80</sup> FERRO, Marc. *Cinema e história*, p. 86.

quanto a história. Dessa forma, ao observarmos *Barro humano*, não nos compete um olhar cinematográfico de obra de arte, mas sim observá-lo como produto de uma sociedade, na medida em que vale pela abordagem sócio-histórica que o autoriza e como produtor pelo que testemunha da mesma.

Por não existir uma cópia arquivada do filme *Barro humano*, analisaremos o discurso de *Cinearte* sobre esta produção, através de ferramentas sugeridas por Ferro na análise de filmes de ficção. Conferiremos importância às características de quem o produziu e o consumiu, à relação com seus autores; resumiremos seu argumento e refletiremos sobre os comentários produzidos na época. A contribuição de Ferro ao trazer o cinema para o campo da história é muito reconhecida entre seus pares e não pares, mas não é única. Kornis cita o trabalho de Sorlin, que, em comum com Ferro, defende a “ideia de que a imagem não copia a realidade e de que a câmara revela aspectos que ultrapassam as evidências. Sorlin procura o auxílio da semiótica como forma de desvendar a linguagem do filme, ao passo que Ferro acaba por concentrar-se na análise contextual”.<sup>81</sup>

### 3.1 – O discurso sobre o progresso e o cinema

Não foi em vão que idealizadores do cinema nacional, como Pedro Lima, chamavam a atenção dos poderes públicos para o cinema. O próprio Gabus Mendes afirmava:

[...] ainda não consegui compreender a catarata que toma os olhos de nossos governantes. Será possível que não vejam qual o lucro fabuloso que o filme dá aos Estados Unidos? Não quererão incentivar um produto que garantirá o conhecimento exterior do que nós somos? Uma indústria que dará lucros certos? Um produto que fará com que nunca mais pensem que somos um país de negros e de selvagens? Não preferem, em suma, auxiliar um filme de enredo honesto, a estar dando mão a filmagem de cavação, coisas insípidas, malfeitas, horríveis para serem exibidas? E acham que é mostrar progresso estar exibindo filmes de sertões com feras negras e choupanas.<sup>82</sup>

<sup>81</sup> KORNIS, M. História e cinema: um debate metodológico. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro p. 247, 5 jul. 1992.

<sup>82</sup> O CRUZEIRO. Rio de Janeiro, n. 29, p. 32, 25 maio 1929.

A opinião de Gabus Mendes ressaltava a influência do discurso sobre o progresso onde a cultura europeia era dominante e tudo o que estivesse fora dela seria considerada “bárbara”.

Segundo Lucas, em *Cinearte* o cinema era apresentado como um fator para o progresso da nação, “um dos expoentes do progresso humano” que não tinha, em 1927, qualquer atenção do governo brasileiro. Fator de progresso para uma população, ele era tido como um extraordinário veículo de propaganda. Um bom filme seria um excelente cartão de visitas do país que o produziu. “Ao mesmo tempo, tinha a capacidade de difundir ‘bons exemplos’”.<sup>83</sup> Assim, a revista *Cinearte* se preocuparia com a produção cinematográfica, pois esta propagaria a imagem do Brasil nas telas.

O filme escolhido conta a história de

[...] Vera que era arrimo de família. Mário Bueno era belo, riquíssimo e requestado pelas mulheres. Numa tarde, Mário e Vera encontraram-se no centro do Rio de Janeiro. O encontro fortuito fez com que Vera se apaixonasse por Mário. Ela confidenciou seu amor por Mário à vizinha Gilda, que por sua vez também abriu seu coração à amiga, contando seus amores e o martírio que era viver com sua mãe, d. Zeferina, que não permitia a sua participação nos atrativos da vida moderna como o *jazz* e o *charleston*. Mário e Vera voltaram a se ver, auxiliados pelas artimanhas de Gilda e um dia... sós! As juras de amor. A confiança ilimitada no ente amado. O pecado original! Esta quis resistir-lhe ainda... mas seus beijos desfizeram em beijos suas antigas recusas.<sup>84</sup>

No dia 23 de novembro de 1927, *Cinearte* anunciava a escolha do título da primeira produção de enredo da CNE (Circuito Nacional dos Exibidores), que se chamaria *Barro humano*. Como pudemos observar, o enredo do filme gira em torno do romance entre Mário e Vera, cheio de encontros e desencontros,

<sup>83</sup> LUCAS, Taís Campelo. *Cinearte*, p. 106.

<sup>84</sup> BARRO HUMANO. Filmografia Cinemateca Brasileira. Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-in/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&exprSearch=barro%20%20and%20%20humano&nextAction=lnk&lang=p>>. Acesso em: 6 fev. 2012.

inserido na dicotomia da moral *versus* o amoral, do que é permitido *versus* o que é proibido, mergulhado numa esfera de progresso técnico e de costumes, onde vamos perceber a tentativa de se constituir imagens modernas, elegidas pelo cinema, consciente ou inconscientemente, para a memória cotidiana. Ferro explica que a análise do filme não “incide necessariamente sobre a obra em sua totalidade: ela pode se apoiar sobre extratos, pesquisar séries, compor conjuntos. E a crítica não se limita ao filme, ela se integra ao mundo que o rodeia e com o qual se comunica, necessariamente”.<sup>85</sup> Essa perspectiva possibilita a análise de *Barro humano* para além da estética ou da história do cinema, através de substratos do filme (imagens, fotografias, reportagens, narrativa, cenário, autor, público, crítica), para, então, compreender, não apenas a obra, mas também a realidade que ela representa.

Na edição de 30 de novembro de 1927, *Cinearte* anunciava o início das filmagens de *Barro humano*. É importante destacar que a própria ideia de existir produções cinematográficas brasileiras – que, no caso de *Barro humano*, teve duas produtoras: a própria *Cinearte* juntamente com a Benediti Filme – indicaria o progresso técnico da nação. *Cinearte* fazia questão de salientar as modernas técnicas de que se serviram os produtores, como, por exemplo, o uso de música para acompanhar o filme, o sistema de iluminação, assim como a seleção rigorosa feita dos artistas: “Só a seleção dos figurantes foi preciso um grande estudo de caracteres”.<sup>86</sup> O cinema, segundo o discurso de modernidade, tinha de representar o belo, o civilizado, afinal a imagem dos artistas era o rosto do país.

A ousadia e o desprendimento também faziam parte deste mundo moderno. Não é por acaso que, mais que atores, existiram “estrelas” que propagavam o filme e também costumes, que posavam para fotos muito provocantes e que representam muito bem os novos embates de mentalidade que ali floresciam. Na década de 1920 nos EUA, “ir ao cinema pelo menos uma vez por semana, vestido com a melhor roupa, tornou-se uma obrigação para garantir a condição de moderno e manter o reconhecimento social”.<sup>87</sup> Outro aspecto difundido pelos filmes para garantir essa condição foi o culto ao corpo, pois ser moderno

<sup>85</sup> FERRO, Marc. *Cinema e história*, p. 87.

<sup>86</sup> CINEARTE. Rio de Janeiro, n. 92, p. 8, 30 nov. 1927.

<sup>87</sup> SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *História da vida privada no Brasil*, p. 599.

“implica modelar o corpo conforme o padrão ideal das modas do dia”.<sup>88</sup> O cinema era espaço de moda, de ver e ser visto, de colocar em prática novos hábitos como o da mulher que sai de casa desacompanhada do marido ou de qualquer espécie de tutora. Não é sem propósito que na edição de 30 de novembro de 1927, relacionada ao início das filmagens de *Barro humano*, temos uma foto da atriz Gracia Moreno, com roupas mínimas para a época, expondo sua figura de forma muito voluptuosa.

A luta pelo cinema brasileiro e a consequente divulgação de *Barro humano* segue-se nas edições de *Cinearte*, onde Pedro Lima destacava:

[...] sempre que se trata de filmes brasileiros, não raro se ouve dizer que ninguém os vê em exibição. Entretanto, isto não passa de um indiferentismo proposital contra os esforços dos nossos produtores, que pela sua persistência e patriotismo já hoje conseguem contar com um número bem elevado de cinemas que exibem seus filmes.<sup>89</sup>

Muitas foram as fotos de divulgação das filmagens, e elas testemunhavam o projeto de modernidade do qual o grupo de *Cinearte* estava imbuído. Na edição de 15 de fevereiro de 1928, a foto ou, como diz a legenda, “o primeiro *still* de *Barro humano* da Benedetti-Film, com Gracia Moreno e Reginaldo Mauro”,<sup>90</sup> trouxe o casal dentro de um automóvel. A protagonista com seus cabelos curtos e seu colega de cena, em uma pose muito descontraída, insinuavam muito bem os ares modernos que o público pode esperar desta produção. Segundo Maluf e Mott, duas décadas depois da virada do século, os cortes de cabelo estavam esculpindo uma silhueta da mulher moderna e o cabelo curto evidenciaria “um sintoma de emancipação do belo sexo”.<sup>91</sup>

Durante o ano de 1928, *Cinearte*, em especial Pedro Lima, na coluna “Cinema Brasileiro”, divulgou a produção de *Barro humano* com inúmeras fotos e comentários positivos, que eram lançados nas páginas deste periódico. Em 21 de março de 1928, Gracia Moreno ganhou, com uma foto, uma página inteira do perió-

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 569.

<sup>89</sup> CINEARTE. Rio de Janeiro, n. 103, p. 10, 15 fev. 1928.

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. *Recônditos do mundo feminino*, p. 370.

dico com a seguinte legenda: “Gracia Morena é uma das estatuetas de *Barro humano*”. Naquela mesma edição, Pedro Lima apontou a participação especial de Humberto Mauro nas filmagens e destacou sua qualificação profissional, que iria além da direção, chegando a chefe eletricitista, uma forma singela de apontar que o cinema brasileiro era feito por um amadorismo qualificado. Amadores, como se frisava na época, mas que entendiam do que estavam fazendo.

Na edição de 28 de março de 1928, a revista divulga uma foto da cena romântica entre Gracia Morena e Reynaldo Mauro, apresentando o casal a sós em um lindo parque, o que reflete um novo olhar sobre o comportamento das mulheres. Na edição de 26 de setembro de 1928, novamente apareceu um casal a sós, porém os atores em foco são Reynaldo e Eva Nil. Na edição de 2 de janeiro de 1929, temos as atrizes Gina Cavaliere e Estella Moraes, que figuraram em *Barro humano*, em trajes de banho. Conforme explicam Maluf e Mott

[...] as mudanças no comportamento feminino, ocorridas ao longo das três primeiras décadas deste século incomodaram conservadores, deixaram perplexos os desavisados, estimularam debates entre os mais progressistas. Afinal, era muito recente a presença das moças das camadas médias e altas, as chamadas “de boa família” que se aventuravam sozinhas pelas ruas da cidade para abastecer a casa ou para tudo o que fizesse necessário.<sup>92</sup>

Apesar da protagonista de *Barro humano* não configurar uma moça das camadas média e alta da sociedade, a liberdade da personagem povoou as mentes de muitas moças abastadas que foram assistir ao filme. Outra influência para as mudanças de comportamento feminino estava nas entrevistas concedidas pelas atrizes e misses na imprensa. A atriz Nita Ney, em entrevista para *Cinearte*, afirmava:

Na *Brasa dormida* vivi uma criatura sentimental [...]

– Sim [...]

E a minha predileção é o papel movimentado, a mulher-travessura, a mulher esportista, a mulher século XXI<sup>93</sup> [...].

<sup>92</sup> MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. *Recônditos do mundo feminino*, p. 368.

<sup>93</sup> CINEARTE. Rio de Janeiro, n. 164, p. 8, 17 abr. 1929.

Já a miss São Paulo Yvonne de Freitas afirma que “gostaria de aparecer no cinema”:

- Acha-o uma arte agradável.
- Lê *Cinearte*, corta os assuntos e coleciona-os.
- Admira Ramon Novarro, Douglas Fairbanks [...]
- Pensa auxiliar nosso cinema por todos os meios a seu alcance. O seu maior desejo é ser estrela dos nossos filmes.
- Viu *Fogo de palha*. Agora quer assistir *Barro humano*. Acha que venceremos mais depressa do que julgamos.
- Admira Georgette Ferret, e todos os artistas da Phebo, da Benedetti, da nossa moderna geração.<sup>94</sup>

As entrevistas e as reportagens sobre a vida dos artistas faziam parte da publicidade. Eram formas de divulgar e aguçar a curiosidade das pessoas pelas produções que estavam em cartaz e pelas que viriam, mas também acabavam por revelar o espírito da época e os embates nela presentes. Um grande exemplo disso é o questionamento do papel da mulher na sociedade. É o que podemos ver na reportagem sobre Gracia Morena, a protagonista de *Barro humano*:

Morena. Ou loura. Não importa! Pequenina? Vestido pior do que ostra em costado de navio? Dois palmos de fazenda? Fingindo que é míope? Só para deixar a gente sofrendo da vista... Pezinhos miudinhos?... Os moralistas, intransigentes, chamam isto de *sex*. Ou, traduzindo, olhares grandes trocados em miúdo!... E quando eu falava a um rapaz distinto, de sociedade, sobre as possibilidades dos jovens no cinema brasileiro... Ele me perguntava, sisudo, se eu fazia mau juízo da sua reputação. Depois, as revistas começaram. Plásticas, então, foram ficando a coisa mais comum nas páginas principais das mesmas. E, depois, o constante ascender da moda (êta trocadilho cavado!) veio melhorar sensivelmente a situação. Há sujeitos, impertinentes, que classificam esta liberdade de atitudes e hábitos femininos. Como imoral! Indigna! Mas essa turma, todos sabem, é aquela que ficou atrás... E a mulher, então, passou a ser o

<sup>94</sup> CINEARTE. Rio de Janeiro, n. 165, p. 9, 24 abr. 1929.

que de há muito o devia. Coisa independente. Dona de si. Amando quem quer. Dançando a valer. Recitando. Cantando. Exibindo-se. Vivendo!!!<sup>95</sup>

Este embate sobre o papel da mulher na sociedade, como apontaram Maluf e Mott, gerou discussões via imprensa. A parte mais liberal julgava que a mulher teria se tornado “coisa” independente e outra de

[...] intelectuais de ambos os sexos [que] elegeram como legítimos responsáveis pela suposta corrosão da ordem social a quebra de costumes, as inovações na rotina das mulheres e, principalmente, as modificações nas relações entre homens e mulheres.<sup>96</sup>

As autoras afirmam que nas cidades onde se formaram as aparências cosmopolitas e metropolitanas se desenrolaram as mudanças nos comportamentos femininos mais visíveis, brotando uma variedade de questionamentos e novas linguagens. Não faltaram vozes para “entoar publicamente um brado feminino de inconformismo”.<sup>97</sup> E reivindicações pela liberdade da mulher do jugo do homem. De forma paralela, eram frequentes esforços para ordenar iniciativas consideradas ameaçadoras à “ordem familiar”.<sup>98</sup>

O cinema produto da modernidade também era produtor da mesma. Essa ideia fica clara ao analisarmos uma charge publicada na edição da revista de 16 de janeiro de 1929, página 7. A charge retrata um casal em um baile de máscaras: ela com seus cabelos curtos, vestido decote em v e lábios destacados; ele, com classe, segura sua máscara. Ambos são banhados pela luz da lua, mostrando que a mulher frequentava eventos noturnos. Segue ainda a seguinte legenda: “A vida imita o cinema. Ela pensa que é Kathryn Calver, ele quer bancar ou desbancar o Menjou”. Esta legenda é muito emblemática para observarmos como o cinema produzido nas primeiras décadas do século XX podia contribuir com o projeto de modernidade tão presente na sociedade carioca e, em especial, no

<sup>95</sup> CINEARTE. Rio de Janeiro, n. 167, p. 4, 8 maio 1929.

<sup>96</sup> MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. *Recônditos do mundo feminino*, p. 371.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 369.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 372.



grupo de colaboradores de *Cinearte*. “A vida imita o cinema”, e se o cinema, segundo este grupo, deveria acompanhar seu tempo, as novidades tecnológicas, os novos costumes e hábitos, ou seja, ser moderno, o dia a dia das pessoas já não poderia ser mais o mesmo. Se, na primeira década do século XX, como aponta Mauad,<sup>99</sup> a imprensa reclama a presença do público nas ruas, para desfrutar das transformações da cidade que se “civiliza”, mostrando que a mudança de mentalidade não possui a mesma velocidade que a do espaço físico, Gonzaga<sup>100</sup> nota que, no final da década de 1920, “as jovens senhoritas cariocas já desenvolviam algum tipo de identificação com as novas divas” do cinema hollywoodiano e até os homens imitavam os artistas do *écran*.

Nesse momento, os defensores da indústria cinematográfica brasileira demonstravam viver um período de muita empolgação, devido às filmagens de *Brasa dormida* e, em seguida, *Barro humano*, produções que atendiam às perspectivas do grupo. De tal modo, Pedro Lima destacava:

O cinema brasileiro tem progredido. Isto é que não resta dúvida. Antigamente, ninguém ligava os nossos filmes. Quando muito, assistiam-no. Mas não comentavam. Nem se via nada escrito na imprensa senão ligeiras notas dos próprios interessados, notas nada interessantes [...] Hoje já não é assim. Aí está *Brasa dormida*. Ansiosamente esperada. Auspiciosamente recebida. Fervorosamente discutida. Nos encontros. Nas casas de famílias. Onde quer que se junte mais de uma pessoa. E até na própria imprensa, daqui do Rio e de todo o Brasil.<sup>101</sup>

Já nas vésperas da estreia de *Barro humano*, *Cinearte* trabalhou freneticamente em sua divulgação, foram entrevistas com os artistas, reportagens e, especialmente, a cobertura da *première* que ocorreu no estúdio da Benedict Films, em 15 de maio de 1929, com a presença dos artistas do filme, diretores, compositores, misses e jornalistas. Na edição de 5 de junho de 1929, *Cinearte* dedicou três páginas para contar a história do filme ilustrada com inúmeras fotos das

<sup>99</sup> MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da imagem*, p. 42.

<sup>100</sup> GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras*, p. 114.

<sup>101</sup> CINEARTE. Rio de Janeiro, n. 164, p. 4, 17 abr. 1929.

cenas, em que se destacam as cenas românticas e a explicação da origem do título do filme, conforme seguinte trecho:

Vera era uma flor deslumbrante de formosura. Mal desabrochara para experimentar os encantos da vida. Nunca se apercebera do lado mau de todas as coisas. A sua alma franca, aberta como um livro escancarado, resplandecia nos seus mais recônditos anseios aos olhos de todos aqueles que a conheciam de perto. Pouco afeita às lutas da existência material, ignorava até certo ponto os perigos a que os apelos mais primitivos do corpo humano expõem a criatura de Deus. Inocente criatura feita de barro humano.

Finalmente, em 16 de junho de 1929, o filme foi lançado no Cinema Império. Para finalizar nossa análise a respeito desta produção, lançaremos um olhar sobre o destaque dado por *Cinearte* às críticas feitas pelos jornais da época:

[...] o filme é o cartão de visitas de um grupo de rapazes que creem abnegadamente no futuro do cinema. Possibilidades atuais: pequenas. No Beneditti-Films não há burgueses, só há artistas. Possibilidades futuras: brilhantíssimas. Já podemos fazer cinema no Brasil. Conquanto o conjunto desse filme nacional apresente aqui e ali algumas falhas de ordem técnica e mesmo artística, ainda assim levado em conta o estado incipiente, senão embrionário da indústria, entre nós, excedeu a expectativa do grande público carioca.<sup>102</sup>

A batalha travada pelo grupo de intelectuais, representantes da revista *Cinearte*, por uma indústria brasileira de cinema pautava-se, como Lucas<sup>103</sup> destacou, em uma função econômica e outra política, exercida pelos filmes nacionais. Para *Cinearte*, o sucesso de *Barro humano* era só o começo do desenvolvimento da produção cinematográfica brasileira moderna. Havia a crença de que, economicamente, o Brasil seria capaz de abastecer seu próprio mercado de filmes e, politicamente, este seria um elemento divulgador do nosso progresso e

<sup>102</sup> CINEARTE. Rio de Janeiro, n. 174, p. 32, 26 jun. 1929.

<sup>103</sup> LUCAS, Tais Campelo. *Cinearte*, p. 129.

transmissor da modernidade, em todas as regiões do país. O cinema funcionaria como um “aparelho civilizador” que tiraria do “atraso” nossos “patrícios do interior” e uniria todos os pontos do país. Tratado como mais uma indústria que veio colaborar com a modernização do Brasil.

*Cinearte* ainda fez questão de destacar

[...] a frequência do Império nessa semana parecia a de uma noite de ópera, numa sessão de gala do Teatro Municipal as mesmas personalidades de destaque, na sociedade, nas letras, no mundo diplomático e oficial. Chegavam automóveis de luxo, com placas particulares e oficiais, e eram famílias inteiras que entravam para ver *Barro humano*.<sup>104</sup>

Sobre o público que frequentava os cinemas, podemos considerar que, a partir de 1907, com a construção das linhas de transmissão de energia elétrica, houve uma expansão das salas fixas de projeção e, aos poucos, “a imagem das diversões públicas desvinculou-se da noção de um divertimento barato em local duvidoso e passou a incluir salas requintadas, frequentadas por mulheres e crianças”.<sup>105</sup> Esses fatores, somados à circulação do bonde elétrico e às vistorias policiais para manutenção da moral das casas de exibição, contribuíram para as mudanças de costumes na esfera de convivência pública. Porém, essa convivência se deu de forma desigual, pois a dinâmica de circulação nas salas centrais de exibição formava uma hierarquia, quer pelo preço do ingresso e respectivo assento, quer pelos trajes dos frequentadores. Devido à demanda por esse entretenimento, no final da década de 1920, houve uma expansão de salas de cinema no subúrbio do Rio de Janeiro, com preço mais acessível aos bolsos dos assalariados da época, todavia reforçando uma especulação espacial.

Lucas afirma que as imagens transpostas em filmes, fotografias e anúncios de alguns periódicos, dentre eles *Cinearte*, combinavam com uma “modernidade excludente que não vende seus produtos para os de fora, ou seja, aqueles sem poder de consumo”.<sup>106</sup> Ao gabar-se pelas “personalidades de destaque”

<sup>104</sup> CINEARTE. Rio de Janeiro, n. 174, p. 4, 26 jun. 1929.

<sup>105</sup> LUCAS, Taís Campelo. *Cinearte*, p. 43.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 90.

que frequentaram o lançamento de *Barro humano*, *Cinearte* se revestiu daquela “modernidade excludente”, que, aparentemente desconsiderando um contexto de epidemias, revoltas populares e greves, focava seu projeto de luta por uma indústria cinematográfica brasileira em símbolos da modernidade, como automóveis, vitrolas, telefones, produtos de beleza e vestuários, comportamentos e costumes considerados “civilizados”.

De fato, mas não de forma oficial, o grupo de *Cinearte* colaborou para o projeto de modernidade, em que a cidade do Rio de Janeiro foi compulsoriamente inserida, na medida em que influenciou uma nova percepção de tempo e experiências sociais. Ao apresentar padrões de beleza, ao produzir clichês e exaltar signos da modernidade, refletiu muitas vezes em princípios da eugenia.<sup>107</sup> Seguindo o caminho da contra-análise que o filme pode autorizar da sociedade, concretizada quando operamos, não só com a totalidade das imagens, mas também com seus substratos, corroboramos a tese de Lucas que refuta a opinião da redução do grupo da revista a meros intermediadores entre Hollywood e o espectador brasileiro, defendendo a ideia de que eles faziam parte de um campo intelectual e artístico em formação no Brasil na década de 1920, que buscou difundir suas ideias. Assim,

[...] as campanhas empreendidas pela revista saíam de suas páginas para as associações de classe e os órgãos do governo, nos quais esses agentes culturais atuavam em comissões de formulação de projetos e na produção de películas para departamentos estatais.<sup>108</sup>

Destarte, a partir dos anos 30, cineastas passaram a se organizar em associações, buscando pôr em prática reivindicações de produção e incentivo à indústria do cinema nacional,<sup>109</sup> o que podemos considerar como fruto da empreitada do grupo de *Cinearte*.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>109</sup> KOBOL, Fábio. *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, n. 52, p. 35, 2010.