

“A arte do silêncio” (1920-1922): a escrita cronística em tempos de cinema

Por Danielle Crepaldi Carvalho*

Resumo: Este artigo analisa a série cronística “A arte do silêncio” (*Careta*, 1920-1922), procurando compreender as relações estabelecidas entre este gênero textual e o cinema. Apoiado em estudos canônicos sobre a crônica, este texto toma a figura do pseudônimo como o elemento aglutinador da série. “A arte do silêncio” é assinada pelo fugidio “Jack”, epíteto estrangeirado que nomeia um conjunto de artistas de cinema do princípio dos anos de 1920. Procura-se compreender aqui de que forma a indústria cinematográfica amolda a escrita cronística numa década que é ponto de inflexão tanto para o cinema (marcando a consolidação da produção hollywoodiana e a sua penetração no Brasil) quanto para a literatura (dado o advento do primeiro Modernismo, no fecho de nosso recorte temporal). O artigo discorrerá sobre a crônica cinematográfica então possível numa revista ilustrada cujo cronista era altamente influenciado pelo cinema narrativo.

Palavras-chave: literatura e outras artes; literatura e cinema; crônica; Modernismo; Rio de Janeiro.

El arte del silencio” (1920-1922): la escritura de crónicas en tiempos del cine

Resumen: Este artículo analiza la serie de crónicas “A arte del silencio” (*Careta*, 1920-1922), buscando comprender las relaciones que se establecen entre este género textual y el cine. Apoyado en los estudios canónicos sobre la crónica, este texto toma la figura del seudónimo como elemento aglutinador de la serie. “El arte del silencio” está firmado por “Jack”, epíteto extranjero que da nombre a un grupo de artistas cinematográficos de principios de los años veinte. Aquí buscamos entender cómo la industria cinematográfica da forma a la escritura de crónicas en una década que es un punto de inflexión tanto para el cine (marcando la consolidación de la producción de Hollywood y su penetración en Brasil) como para la literatura (dado el advenimiento del primer Modernismo, al cierre de nuestro marco temporal). El artículo hablará de la crónica cinematográfica posible entonces en una revista ilustrada cuyo cronista estaba muy influenciado por el cine narrativo.

Palabras clave: literatura y otras artes; literatura y cine; crónica; Modernismo; Río de Janeiro.

“The art of silence” (1920-1922): chronicle writing in times of cinema

Abstract: This article analyzes “A arte do silêncio” (The art of silence, *Careta*, 1920-1922), a series of chronicles, in terms of the relationship between the genre and cinema. “The Art of Silence” is signed by the elusive “Jack”, a foreign name which refers to a set of film review writers of the early 1920s. Based on canonical studies on the topic, this text explores the figure of the pseudonym to understand how the film industry shapes the writing of chronicles in a decade that is a turning point both for cinema (marking the consolidation of Hollywood production and its presence in Brazil) and for literature (considering the time frame of the Modernism), to discuss how film chronicles highly influenced by narrative cinema were possible in an illustrated magazine.

Key words: literature and other arts; literature and cinema; chronicle; Modernism; Rio de Janeiro.

Data de recebimento: 21/01/2022

Data de aceite: 03/08/2023

As mágicas colunas desses palácios
mostram ao amador, por todos os lados,
nos objetos que expõem seus portais:
a indústria, rival das artes mortais.
(Les Passages, 1828, citado em Benjamin,
1991: 30).

No princípio da década de 1920, o cinema —*medium* que transcendera a histórica oposição entre a indústria e a arte, à qual Walter Benjamin faz alusão em “Paris, capital do século XIX”— era consubstancial à população do Rio de Janeiro, então, a capital federal. Jack era cronista paradigmático daquela cidade impregnada pelo cinema. A primeira crônica de sua série semanal “A arte do silêncio”, veiculada pela revista ilustrada carioca *Careta*, procura destacar a

faceta artística de seu objeto, comparando-o ao teatro.¹ No texto, os criadores do cinema são emparelhados às “figuras vitoriosas” daquela arte (Jack, 1920a). Para além das qualidades artísticas do cinema estava a admiração que ele incitava no público. “Nobres e plebeus” empolgavam-se ante as “telas iluminadas”, guardando na retina e no pensamento a imagem dos artistas eleitos. A crônica recorre ao campo semântico do teatro para atribuir valor à arte jovem, denominando “trágicos, dramáticos e cômicos” aqueles homens e mulheres que congregavam indivíduos das mais diversas classes sociais. Constata, ainda, que se apagara o desacordo entre ambas as artes, permitindo-se que grandes nomes dos palcos mundiais —como Sarah Bernhard e Ermete Novelli— fossem admirados nos quatro cantos do mundo.

A assertiva altissonante remete à reflexão tecida por Benjamin sobre o caráter revolucionário da obra de arte que é criada no intuito de ser reproduzida (Benjamin, 1987). Engolidos pelo cinematógrafo, Bernhard e Novelli tornavam-se tangíveis, múltiplos: multiplicadamente dignos de valorização, portanto: “basta evocar Novelli e Sarah Bernhard. Ambos posaram para o cinema sem desmerecerem o seu imenso valor. Ao contrário. Avigoraram-no na admiração mundial, representando ao mesmo tempo em Paris, New York, Londres, Madrid, Rio de Janeiro, Buenos Aires e Constantinopla” (Jack, 1920a). O cronista mostra-se fascinado pela facilidade com que acontecimentos e pessoas se dão a conhecer a todos, indistintamente, por meio da nova arte.

1. “Jack” e a moderna escrita cronística

“Meu nome é outro, cujo segredo prefiro guardar, *et pour cause...* Jack é a máscara ou, se quiserem, ‘o manto diáfano da fantasia’” (Jack, 1920o). A assertiva salienta um procedimento corrente aos cronistas da época: a construção, através dos textos, de uma *persona* literária responsável pela

¹“A arte do silêncio” é composta por 138 crônicas, de periodicidade semanal (raramente quebrada), publicadas entre 17 de janeiro de 1920 e 7 de outubro de 1922.

veiculação dos discursos; procedimento que acena para a especificidade do gênero cronístico, misto de literatura e jornalismo —o que aponta, por um lado, para o caráter imediatista e informativo do jornal, e por outro, para a liberdade verbal do escritor (Dimas, 1974). O leitor curioso da época facilmente descobriria o “eu social” por detrás da máscara visitando o quadro funcional publicado pelas folhas em inícios de ano ou através de formulações de outros cronistas. Porém, o mesmo não se dá com Jack, cujo sublinhado mascaramento só faz ressaltar sua entidade ficcional. Na crônica acima, o autor relê o colóquio que estabelecera com “*mademoiselle* Yolanda”, dele suprimindo seu verdadeiro nome. Refere-se a si próprio por “F.”, letra antes alusiva ao apelido de “Fulano” —retomado linhas mais tarde por extenso— que ao escritor empírico da série. Ele é homônimo de M^{lle} Fulaninha, redatora, na revista *Seleta*, da sessão “Cinematográficas” —jovem da alta roda de quem o cronista Jacintho traça uma fina biografia, e com a qual mesmo Jack se poria a debater a Sétima Arte, como se verá adiante (cf. Cinematográficas, 1920).

Jack se faz conhecer como personagem de ficção. Em conversa com “uma linda melindrosa” a respeito dos primórdios do cinema no Brasil, acaba por confessar suas “quatro dezenas de anos bem vividas”, ao lembrar-se do animatógrafo da Rua do Ouvidor, cuja programação era diariamente divulgada por um homem aos berros (Jack, 1920b). O “Animatógrafo Super-Lumière” instalou-se no Brasil nos idos de 1897. Naquela época, o popular dramaturgo Arthur Azevedo aludia empolgado à “diabólica” dança serpentina de Loïe Fuller, vista colorida que reproduziria com “precisão extraordinária” os movimentos da bailarina (A. A. 1897: 1).

A *persona* literária construída pelo cronista ao longo da série “A arte do silêncio” dá coerência aos discursos que ele profere. Se o homem de 40 anos compartilhara, quando jovem, do deleite de Arthur Azevedo pelo divertimento que pouco tempo antes ganhara as ruas da capital brasileira, era provável que também compartilhasse do olhar reticente com que o colega de imprensa vez

por outra enxergava os produtos do *medium* (cf. Gárate, 2007). Percebe-se, nas crônicas, um movimento ambivalente de fascínio e perplexidade que se distancia sensivelmente da defesa irrestrita veiculada na crônica que abre a série:

A linguagem dos milhões parece que, nestes dias, é privilégio dos banqueiros, dos reis de qualquer cousa e dos artistas do cinema. [...] / A trindade principesca de Mary Pickford, Douglas Fairbanks e Charlie Chaplin, continuando a agradar, em requintes de arte, de arrojo e de hilaridade, quantos milhões não terá em dez anos de trabalho? (Jack, 1920e).

Jack, durante todo o tempo, relaciona a arte cinematográfica à indústria. Se o cinema é composto por gente que imprime “requintes de arte” (Jack, 1920e) às suas criações, ele é, sobretudo, uma indústria (a quinta em importância, ele dirá), e o filme, “um artigo como os outros”, embora “de primeira necessidade”. Daí o valor atribuído à reprodutibilidade. Segundo Walter Benjamin, naquela época empreendia-se um movimento catártico de destruição da “aura” da obra de arte. A produção artística deixara de valer pelo seu valor tradicional e único para ser valorizada enquanto objeto reproduzido: “Fazer as coisas ‘ficarem mais próximas’ é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade” (Benjamin, 1987: 169-170). A proximidade, nem por isso, deixava de ser atravessada pela religiosidade: “Toda a atenção, leitor, será pouca: Carlito vai falar, vai contar como se iniciou na “arte do silêncio” (Jack, 1920n). O respeito do cronista por Chaplin desliza para a devoção. Sua reação diz muito sobre o lugar que Hollywood construiu para seus *stars*: um céu feito de estrelas tão altas quanto palpáveis; estrelas paradoxais, resplendentes mesmo quando cobertas por andrajos, adoradas por meio de um silêncio religioso mesmo que seu ofício fosse fazer rir.

Jack está longe de ser uma personagem simples. Conforme conta a certa amiga de Caxambu, o assunto privilegiado de uma conversa sua com Olegário Mariano

(posteriormente conhecido como “o poeta das cigarras”) é o cinema, especificamente a “guerra que está sendo feita ao jazz” por certa associação dançante americana. O cronista lembra detalhes do debate, em que ambos os intelectuais acabaram por trazer à baila a opinião do ator Wallace Reid, segundo o qual: “— Excomungar o jazz é pretender reter a marcha do progresso. Estamos na era do jazz, e qualquer pessoa pode dançá-lo onde bem entender, sem atentar contra essa cousa transcendente que é a moral pública. O jazz significa alegria. [...] É o contrário de tudo quanto é artificial.” (Jack, 1920q).

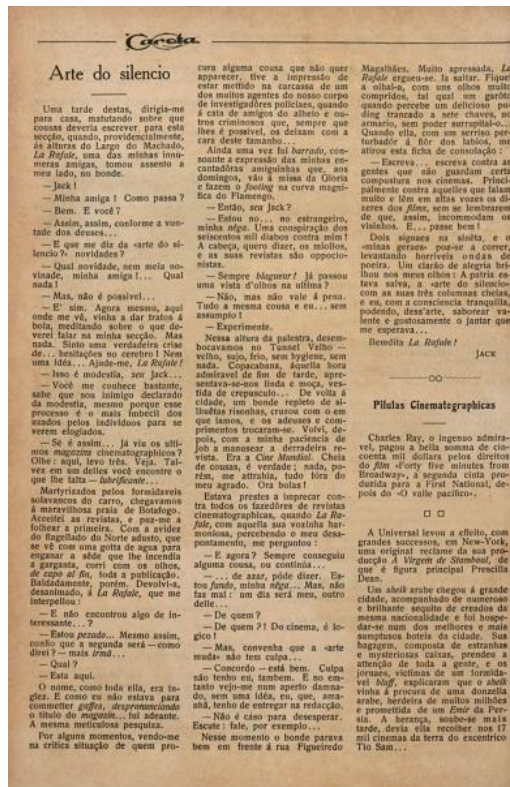


Figura 1: Crônica da série “Arte do silêncio” (Jack, 1920j). Fonte: Hemeroteca BN.

Jack e Olegário aplaudem a ideia de Reid e Bébé Daniels de rodar uma película em que “intervêm em todas as espécies de bailes, notadamente o guerreado jazz.” A alusão entusiasmada ao frenético ritmo musical negro-americano que, anos depois, seria tomado pelos escritores modernistas como símbolo da agitação moderna, dá a tônica desse cronista ao mesmo tempo preso no passado e ávido pelas conquistas artísticas com as quais acena o presente.

Os escritores criados na *belle époque* estavam atualizados com a modernidade artística. O *jazz* estava para a época como o tango estivera para os anos de 1910. Ambos saíram do *habitat* das classes populares, tendo migrado das periferias ao centro e encontrado artistas da música e do cinema que os divulgassem. Ambos enfrentaram primeiro o repúdio da sociedade, pela aproximação dos corpos que induziam. Ferro comenta que o *jazz* varrerá o mundo, multiplicando, com seus volteios irrequietos, uma euforia coetânea àquela feita de caos e de cinema que arrebatava a América no momento. Efetivamente, este e outros ritmos musicais importados, a exemplo do *cake-walk* e do *ragtime* —os quais, conforme Tiago de Melo Gomes (2004) bem aponta, usualmente eram também denominados *jazz* na imprensa—, eram associados a tudo o que a modernidade trazia de temerário e deleitante². O argumento de Ferro vem à luz um ano depois da crônica de Jack, em forma de uma série de conferências realizadas entre Rio e São Paulo³. O ritmo americano repercutiu em escritores da geração de Jack, cujo ofício transformou-se com a chegada do cinema. A empolgação que o cronista da *Careta* faz emergir de sua crônica deixa patente quão influenciado ele era pelo cinema e pela cultura estadunidense.

A convergência dos corpos proposta pelo ritmo acena para a crescente simetria existente na relação homem-mulher. O público leitor feminino é interlocutor privilegiado da *Careta*, dado o espaço que a mulher conquistava na sociedade, para o que muito contribuiu a divulgação cada vez maior das ideias feministas. Cada vez mais as jovens burguesas circulavam desacompanhadas em ambientes públicos, atitude nem mesmo cogitada em fins do século XIX (Prost e Vicent, 1992). No âmbito brasileiro, Rosa Maria Barboza de Araújo atribui o

² A este respeito, cf. também Gorberg (2022), que aborda esta ambiguidade: a penetração da música e da dança de matriz africana junto à elite, ao mesmo tempo em que promove a construção de estereótipos de cunho racial, denota a afirmação da cultura negra.

³ Realizadas no Rio de Janeiro em 30 de julho de 1922; em São Paulo, no Teatro Municipal, em 12 de setembro, e no Automóvel-Club, em 10 de novembro; e em Santos, no Teatro Guarany, em 10 de outubro. Em 1923, veio a lume em versão impressa pela editora Monteiro Lobato & C (cf. Ferro, 1923).

aumento da frequência do espaço da rua à ideologia republicana. Segundo ela, objetivou-se “civilizar” o espaço urbano, escoimando-o das manifestações populares e da permissividade de modo a transformá-lo numa extensão do âmbito familiar burguês (Barbosa, 1993: 26-30). A crônica fotográfica carioca encampa o ideário, publicando fotografias de jovens e senhoras que palmilhavam as ruas do centro da cidade⁴. Uma das diversões preferidas das moças era o cinema. As charges não se furtam a fazer troça do assunto. “É boa!... ‘Não trouxe dinheiro.’ Quem irá pagar-lhe o cinema?” (J. Carlos, 1920), pergunta o mendigo a uma jovem que caminhava só pela rua, explicitando para onde se dirigia a mulher que circulava desacompanhada. Jack demonstra nutrir opinião semelhante. Assim ele descreve Dona “*Filó*”, senhora fanática pelos desenhos animados protagonizados por Mutt e Jeff: “é, como toda dama que se preza, do rol daquelas que, tratando-se de ir a uma sessão de cinema, se esquecem de tudo [...]” (Jack, 1920q).

A sedução que a tela prateada exerce nas mulheres é tematizada de forma reiterada pelo cronista, cujos textos muitas vezes encenam diálogos que ele travava com elas a respeito do assunto. Muitas delas, Jack encontra por acaso nos bondes, cinemas ou em festas oferecidas por algum membro da elite. O desejo que elas têm de conhecer curiosidades sobre seus artistas diletos preside o debate, dando ensejo a que o cronista realize seu ofício de divulgador de notícias concernentes ao mundo cinematográfico junto às jovens que, a exemplo dessas personagens, consumiam a revista ansiando um conhecimento mais aprofundado do assunto. Todavia, as intervenções das personagens femininas não raras vezes demonstram a agudeza de seu senso crítico. Por exemplo, uma *linda melindrosa*, com a qual o cronista esbarra em certa ocasião, lista, dentre as vantagens do cinema, a maior circulação de bens culturais e a aproximação entre o público e a obra de arte, que tornara possível, por exemplo, que ela

⁴ Observe-se, neste sentido, a seção “Instantâneos”, publicada na revista *Careta* (Instantâneos, 1920).

acessasse uma performance de Sarah Bernhard. Todavia, o papel educativo da nova arte flertava com outro; mais carnal, porém, nem por isso menos impregnado de religiosidade. Diz a jovem:

Procuo iludir-me com o Wallace Reid, namorando-o na tela e forcejando para convencer-me de que o amor é verdadeiro, a *flirtar* com um desses pobres moços, bem vestidinhos, falantesinhos, mas sem sombra de educação moral ou de ideia aproveitável. À minha cabeceira, como um padroeiro de freguesia, está o elegante norte-americano para quem sorrio e olho apaixonadamente. É uma mentira, mas uma mentira que me afasta dos idiotas espartilhados e empoados. (Jack, 1920b).

M^{lle} Blonde é outra interlocutora constante de Jack. Em certa crônica, a jovem compartilha do desdém de seu interlocutor por Francis Bushman, ator que, para registrar suas memórias, “lima” e “redoiira” as frases à maneira de um escritor parnasiano. O dinamismo das imagens em movimento apenas poderia ser glosado numa linguagem igualmente ágil. Questionada sobre como o *estrelô* George Walsh deveria redigir suas memórias, M^{lle} Blonde responde: “— Ora, com as brutalidades de sempre, em períodos curtos e incisivos. O Walsh escreveria: *Manhã de sol. Início o trabalho com um trambolhão. Levanto-me e pespego um murro num cavalheiro. Mais adiante, quatro cabeçadas e meia dúzia de bofetadas...*” (Jack, 1920d).

Os grifos são do cronista, que reproduz aí uma questão recorrente na crônica daqueles primeiros decênios do século, contemporânea ao desenvolvimento técnico que possibilitara, entre outros, a proliferação dos automóveis nas ruas, a penetração da máquina de escrever, a invenção do cinema... — como se as inovações técnicas impusessem uma escritura que as mimetizasse, lembra Flora Sússekind no capítulo de seu *Cinematógrafo de Letras* dedicado à máquina de escrever. Tomando certa crônica de Lima Barreto publicada em 1911, em que ele reflete acerca de sua caligrafia sofrível e da impossibilidade de a máquina datilográfica substituí-la, Sússekind pondera sobre as ideias que pautavam o

fazer literário daquele tempo. A escrita, espécie de artesanato, apenas poderia realizar-se com as mãos, cabendo à máquina quando muito passá-la a limpo; como se a intromissão do artefato fosse uma ameaça ao *status quo* da literatura (Süssekind, 2006 [1987]: 27-28). Mas a recíproca também era verdadeira. A máquina modificava a natureza da produção literária. Sem uma escrita cursiva que desse paulatinamente corpo à ideia, o turbilhão passaria do cérebro diretamente à letra, impregnando-se, a escrita, de uma natureza seca e ruidosa análoga à do artefato que a criava.

O mesmo se dava com o cinema, cuja linguagem era ritmada pela técnica: escritura que fragmentava o gesto do ator, cerzindo-o depois, como uma colcha de retalhos à qual imperava, todavia, uma surpreendente unidade. A aparência resultante do conjunto não impedia o espectador de se questionar sobre a técnica que tornava possível o filme. Antes, o compelia, como se o ruído do projetor – meio-irmão daquele que colocava em moção a máquina de escrever – o convidasse a volver os olhos para os bastidores do *medium*, em direção à sua estrutura. Não por acaso, o rótulo com que, vez por outra, a câmera cinematográfica era então batizada aproximava-a da máquina de escrever: “máquina de apanhar fotografias para cinematógrafo”; “máquina de cinema” (Phoca, 1907: 5; A Guerra, 1914).

O que caracteriza a literatura tributária da técnica produzida nos primeiros anos da década de 1920? Em especial a crônica, que, impressa em jornais e revistas, aborda o onipresente cinema? No que concerne à produção brasileira, trata-se de uma produção que discorre teoricamente sobre a especificidade da produção literária coetânea ao cinema, sem, no entanto, encetar rupturas estilísticas dramáticas em seu objeto. O último ano do recorte temporal de “A Arte do Silêncio” corresponde ao surgimento da revista *Klaxon* (mai. 1922 – jan. 1923), programática do Modernismo paulista, para a qual o cinema ofereceria, enquanto forma, o instrumental à criação literária. Alinhada à produção artística oriunda das vanguardas europeias, a *Klaxon* trabalha a fragmentação

cinematográfica de modo incisivo, não raras vezes destacando a forma em detrimento do assunto: “Shandowland [sic]. Caos. Mundo. Criação. Plágio do ‘surge et ambula’ a 1\$600 e para crianças a 1\$100./ [...] O problema do mal — o embuçado, visível, empolgante, agindo, raptando Pearl White em motocicleta. Antônio Moreno, anjo da guarda territorial.” (A Redação, 1922: 2; May Caprice, 1922: 14).

O texto emenda elipses para mimetizar a agilidade dos filmes de Pearl White (a musa da revista, de acordo com seu manifesto inaugural) — afastando-se, todavia, dos populares filmes que elogia, ao destacar-lhes a linguagem ao invés do conteúdo. Já o conjunto de crônicas aqui analisadas, exemplar do que se produziu sobre o assunto no período em questão, dá atenção à forma sem tirar a primazia do tema. Inclina-se à fabulação, a exemplo do tipo de montagem cinematográfica responsável por encher as salas de cinema. Jack, escritor incontornável do período, oferece uma alternativa curiosa para amoldar a crônica a respeito do cinema: a crônica-enredo, literatura que se quer roteiro cinematográfico.

2 “A arte do silêncio”: crônica-enredo

As crônicas de Jack reproduzem estratégias exploradas pelos cronistas desde as últimas décadas do século XIX: a tópica do desespero frente à falta de assunto; a transformação da crônica em carta dirigida a um conhecido. O cronista cumpre o ofício que historicamente lhe cabe de trabalhar entre a ficção e a realidade, cosendo os fatos escolhidos com a agulha da fantasia. Porém, ao fazê-lo, não deixa de colocar em xeque o papel ambíguo que lhe cabia frente àquele novo assunto. Jack profere verdadeiros libelos em favor da naturalidade dos gestos em cena. Assim se refere a Florence Reed: “tendo em mente que não há nada como a naturalidade, elemento vitorioso para se retratarem os vários aspectos da vida que a tela reproduz, Florence Reed, de ascensão em ascensão, chegou onde só o conseguem os artistas de verdade, amada de todos

[...], desde o burguês [...] até o *primus inter pares* da aristocracia [...]... (Jack, 1920i).

Segundo Ismail Xavier, a contenção dos gestos dos artistas contribuía para que a história narrada fosse tomada como realidade (Xavier, 2003). Assim, a interpretação naturalista somava-se ao esforço de se escamotear a descontinuidade fílmica, por meio de uma montagem que costurasse de modo transparente a continuidade da ação, favorecendo o mergulho do espectador no universo fílmico (Xavier, 1984). O cronista de “A arte do silêncio” concentra-se no cinema norte-americano. É compreensível, portanto, que ele defenda as formas de representação e montagem preferidas por Hollywood. Durante toda a série, Jack se inclinará à interpretação naturalista. Por isso, é digno de nota quando emerge de seus escritos a constatação de que o efeito de realidade obtido pelo cinema era dado por expedientes da mais completa irreabilidade. Em certo momento, ele emprestará de “El esposo de D. Ph.”, da revista argentina *Caras y Caretas*, a descrição dos cenários criados pela capital do cinema:

Quando se preparava o *film A filha de Pettigrew*, uma das mais notáveis e surpreendentes criações da encantadora Ethel Clayton, houve necessidade de “impressionar” várias cenas do interior da célebre catedral, e assim, sem mais delongas, se fez. Os *new-yorkinos* admiraram e reconheceram num instante, tal a perfeição dos cenários, as famosas naves e sua suntuosa decoração. O trabalho era deveras digno de nota, e eles não puderam conter um grito que, sem o sentirem, lhes saiu da garganta, ao saber que a película inteira, sem exclusão de um quadro sequer, havia sido feita em Los Angeles, onde, portanto, se construía, de madeira e papelão, o “interior” admirável da catedral de São Patrício!

[...]

[...] Não há sala real de palácio que permita os jogos e efeitos de luz indispensáveis. Quando muito se obtêm fotografias de “interiores” elegantes, que os obreiros dos *studios* reproduzem com verdade. As mais das vezes, porém, resulta que, como as empresas possuem exércitos de desenhistas, pintores, etc., os decoradores das grandes casas de móveis e congêneres vão por sua vez

copiar as efêmeras criações cinematográficas. Conta-se, até, a esse respeito que, de uma feita, certa rainha das telas iluminadas, *estrela da Paramount*, no *studio* de Califórnia, teve esta exclamação ao terminar a filmagem de uma cena:

— Fere-me o coração ver essas encantadoras habitações arrasadas, apenas terminados os trabalhos de ‘pose’. E no entanto, eu desejava imensamente passar os meus dias, toda a minha vida, morando numa delas.

Surpreendem, no texto, constatações aparentemente paradoxais, como a de que o interior de certa igreja criada em estúdio atingira mais realismo que o sítio original, o que fizera certa atriz confessar que preferia viver numa habitação cenográfica (Jack, 1920). Mais que isso, o mundo criado em película ultrapassaria em realismo a própria realidade. A constatação do cronista traz para um primeiro plano o conceito de fotogenia, teorizado por Jean Epstein e discutido com profundidade por Ismail Xavier no clássico *Sétima arte: um culto moderno* (2017): a imagem cinematográfica é capaz de revelar aspectos de objetos e pessoas que não são apreensíveis na realidade. Jack parece manejar uma pena bisbilhoteira, a desvendar um bem guardado segredo da indústria do cinema: os fingimentos que permitem vir à tona o real. Todavia, desde anos antes Hollywood empreendia um duplo movimento de alimentar os espectadores de ilusão ao mesmo tempo em que lhes descobria o véu da “realidade” — igualmente forjada, já que as estrelas agiam, em Hollywood, segundo scripts pré-definidos⁵. A partir da década de 1910, a capital do cinema não apenas iniciara a publicação de revistas dedicadas aos “ídolos das telas” como abrira suas portas à imprensa do mundo para ver repercutido o papel de “cidade dos Sonhos” que desejava construir para si⁶. Não havia canto da Terra que os estúdios não pudessem duplicar —conforme demonstra *El Esposo de Ph*, citado por Jack—, duplicação que construía a “perfeita ilusão de realidade”, condição preponderante para o realismo, mesmo, do cinema (Jack, 1920).

⁵ A respeito do estrelismo e da fotogenia, conferir também Goulart (2013).

⁶ Exemplo cabal é a *Photoplay* (1911), que serviu de formato às revistas do redor do mundo que tomavam como tema as celebridades.

Hollywood desde os seus primórdios explorou os bastidores do cinema enquanto temática. Por exemplo, em *Mabel's dramatic career* (Mack Sennett, Keystone Film Company, 1913) e em *A Movie Star* (Fred Hibbard, Keystone Film Company, 1916), duas comédias-pastelão produzidas pela *Keystone*, empreende-se um mesmo movimento ambíguo de se desnudarem as estruturas da indústria, ao mesmo tempo em que se tramam os fios visando-se o engendramento da ilusão. Na primeira fita, a atriz Mabel Normand desempenha o papel da mocinha campesina que deixa o emprego modesto e o namorado que a rejeitara para conquistar fama e ascensão social no âmbito do cinema. Na segunda, Mack Swain representa o egocêntrico “Handsome Jack”, ator de *westerns* que comparece a um “nickelodeon” especialmente para fazer-se notar por seus admiradores.

Obras como *Mabel's Dramatic Career* e *A Movie Star* reforçavam o que cronistas como Jack e El Esposo de Ph faziam nas sessões dedicadas ao cinema em revistas e jornais ao redor do globo: explicitavam as convenções das quais o cinema de Hollywood era feita, ao mesmo tempo em que instigavam o mergulho do público na “perfeita ilusão de realidade” que ela criava. Neles, a descontinuidade constitutiva da linguagem cinematográfica é subsumida por uma continuidade maior. A camada da ficção (feita de lampejos de planos, de cenários disparatados e do rompimento com a temporalidade) subjaz à camada da “realidade” (ou seja, à continuidade narrativa construída por uma montagem cujo foco é a transparência).

O papel ambivalente de Hollywood, de explicitar as peças de sua maquinaria ao mesmo tempo em que sublinhava a realidade do que colocava em cena, fica ainda uma vez evidente na crônica na qual Jack dá voz a uma lacrimosa Theda Bara, cansada de ser condenada, na vida real, pelas personagens de má estirpe que levava às telas. Bara até então fora uma das mais lucrativas *vamps* da história do cinema. Ganhou notoriedade desempenhando a “Vampire” de *A fool*

there was (Frank Powell, 1915), renascimento na tela prateada do arquétipo da mulher fatal que, havia séculos, povoava as artes; arrebatando o público ao redor do mundo. Ecos de sua popularidade entre os brasileiros foram rapidamente sentidos na imprensa, nas penas de cronistas e chargistas que a consideravam paradigma de tudo o que era, ao mesmo tempo, proibido e deleitante. Theda Bara foi peça importante na consolidação do *star system hollywoodiano*, estratégia estabelecida pelos estúdios que visava criar, promover e explorar as imagens dos atores e atrizes, obrigados a reafirmar um mesmo tipo dentro e fora das telas. É esta convenção do cinema que Bara explicitará e questionará na crônica de Jack, em que constata: “Honesto, vivo do meu trabalho. Dediquei-me à “cena muda” porque senti a minha vocação. E eu preciso manter-me. Não só eu. Possuo uma mãe e irmã, de quem sou o sustento...” (Jack, 1920k).

Theda Bara constrói uma imagem de si que vai no caminho oposto ao seguido pela personagem-tipo que a tornara notória. Diz-se uma jovem como outras, bondosa, que trabalha para sustentar a família. O trabalho que lhe permitia “viver com honestidade” ela encontrara no cinema, desempenhando variantes de mulheres fatais, devendo sua má-fama ao departamento de publicidade da empresa. Efetivamente, Bara surgiu na tela prateada concomitantemente a um discurso que buscava atrelar a si uma biografia reforçando o tipo que ela desempenhava. De acordo com a tipificação proposta por Hollywood, características como a nacionalidade e a descendência iam ao encontro de suas mulheres misteriosas, cuja atração irresistível levava os homens à perdição. Seu depoimento teria aparentemente o intuito de explicitar o embuste ao público — a vítima da farsa, segundo o texto. Fato que o texto não explicita —mas, no entanto, o motiva— é que a negação do tipo coincidia com o momento em que a carreira da atriz sofria uma guinada.

Sabemo-lo pelo artigo “The Ex-Vampire” (Bara, 1919), saído da pena da atriz, no qual ela afirma ter dado adeus aos papéis de mulher fatal. O desatrelamento que Bara propunha entre a sua *persona* social e as *vamps* que ela interpretava no

cinema, vinha no momento em que ela abraçava outro tipo, o de ingênuas — ao qual a descrição que fazia de si, transcrita por Jack, caía como uma luva. Theda Bara explicitava os meandros de Hollywood não para negá-los, mas para se aproveitar deles na efetivação de sua próxima personagem-tipo. Segundo Edgar Morin, a busca do cinema por realismo fez com que as *vamps* dos primeiros tempos perdessem seus postos de protagonistas: “Esta, semifantástica na sua frieza destrutiva, já não pode adaptar-se ao novo clima realista sem parecer ridícula.”⁷ (Morin, 1989: 14).

Theda Bara enterrava um tipo envelhecido em nome de outro que supostamente aderiria melhor à sua personalidade — de outro, portanto, mais “real”. Quanto a Jack, o cronista repete na crônica o papel ambíguo que tece para si ao longo da série. censura risonhamente as “criaturas maldosas” que acusavam a atriz de “mulher-vampiro!”, lembrando-lhes que “tudo quanto Theda faz na tela não passa de... *cinema*”, para, pouco antes de lhe dar a palavra, cobrar de seus leitores atenção *religiosa*: “Ouçamo-la religiosamente, essa criatura de olhar e boca sensuais” (Jack, 1920k) — adoração professada aos pés da mais pagã das deusas do *écran*, o que só fazia ressaltar quão bem-sucedido fora Hollywood na imposição de suas divindades.

Esse duplo movimento, que o cronista constantemente enfatiza, dá a ver o posto peculiar ocupado pela arte cinematográfica, criação ficcional regida por convenções, porém, de uma intensidade que a fazia parecer análoga à vida — ou maior que ela. Ao somar num só texto ironia chistosa e admiração apaixonada, Jack torna-se o porta-voz daquela Hollywood que multiplicava seus lucros vendendo a realidade como ilusão e a ilusão como realidade. O papel historicamente consolidado da figura do cronista, de dar aos fatos o perfume da

⁷ Por este motivo, tal personagem vai paulatinamente adquirindo contornos realistas ao longo da década de 1920. Exemplos disso são as personagens interpretadas por Greta Garbo em *The Temptress* (Fred Niblo, Mauritz Stiller, 1926) e por Margaret Livingston em *Aurora* (Murnau, 1927), que exibem patentes traços de humanidade, malgrado os seus laivos artificiais.

ficção (Moisés, 1982), era colocado em xeque por Jack devido à própria especificidade do assunto do qual tratava. Como falar em “fatos” quando se sabia que “artistas do *écran*” eram, eles mesmos, criação ficcional? “[Douglas Mac Lean] começou [...] a relatar sua história que, como a de todos os artistas do cinema, não pode deixar de encerrar a maior soma de veracidade...” (Jack, 1921a), afirma o cronista antes de apresentar o resultado da entrevista que o ator dera a determinado jornalista. De assertivas do tipo, que põem em dúvida a própria natureza do fazer jornalístico frente ao cinema, “A arte do silêncio” está repleta.

O cronista cinematográfico precisava lidar com a especificidade de seu objeto: os seres feitos de luzes, de sombras e da tinta vertida pelos “encarregados do reclame” (Jack, 1920k). Por isso, a dúbia materialidade desses seres é apreendida por Jack a partir das sessões dedicadas ao cinema, impressas no Brasil e no exterior, e da constante frequência das salas de exibição. Estratégia também comum a Horacio Quiroga, cuja coluna Jack afirma textualmente ter utilizado para redigir um de seus textos. Quem se detém na produção do escritor uruguaio é Lee Williams, o qual lembra que Quiroga — como Jack — nunca esteve em Hollywood, portanto, em seus escritos, a Meca do cinema e suas divindades derivam do imaginário (Williams, 2006).

O diálogo que Jack estabelece com Quiroga fica evidente ainda em crônica cuja estrutura narrativa se assemelha à do conto “Miss Dorothy Philips, mi esposa”, publicado pelo escritor uruguaio em 1919 — conto, aliás, que motivou a criação do pseudônimo “El esposo de D. Ph.”, que Quiroga manteve em *Caras y Caretas* entre dezembro de 1919 e julho de 1920 (cf. Quiroga, 2007; Gárate, 2007). A crônica em questão flagra os preparativos de Jack que antecedem seu encontro com a atriz Gloria Swanson, a qual entrevistaria; descreve suas impressões da “formosa dama”, que lhe narra detalhes de sua vida; e fecha com a constatação de que “Tudo não passava de um delicioso sonho” (Jack, 1920r). A aproximação, que não exclui as diferenças entre os gêneros — e Jack separa claramente, na

crônica, o enredo do sonho dos “fatos” contados pela atriz durante a entrevista— também se observa no modo chistoso como assunto é trabalhado por ambos os escritores.

Em “Miss Dorothy Philips, mi esposa”, o funcionário público de parques recursos Guillermo Grant viaja a Hollywood no intuito de conquistar a atriz Dorothy Philips, por quem se apaixonara na sala de exibição. Naquela *cidade de sonho e de opereta* —cidade, portanto, que pagava mais tributo à ficção que à realidade—, Grant não tem dificuldade de se vender a todos como um estrangeiro endinheirado, que a atriz-ingênuo rapidamente atrela ao tipo de galã espanhol, vulgarizado à época por atores como Antonio Moreno. As andanças do protagonista em meio a cenários disparatados e figurantes vestidos com trajes alusivos a todos os tempos e lugares lhe arrancam ditos irônicos, porém, não arrefecem sua paixão pela estrela, a qual ele conquista numa cena que nada deve aos desenlaces dos filmes românticos. A estapafúrdia descontinuidade apresentada pelo estúdio e por sua fauna é vencida por uma narrativa que coloca em relevo os percalços enfrentados por Grant para conquistar a mulher que ama. No desfecho da história, os leitores ficam sabendo que tudo não passara de um sonho “muy dulce” sonhado pelo escritor, o que só faz fundamentar o papel de “fábrica de sonhos” que tem o cinema (Quiroga, 2006: 436-463). No que toca a Jack, o espaço da crônica permite-lhe um percurso mais singelo — percurso, porém, que não deixa de colocar em destaque o quinhão de artifício e de encantamento que há na linguagem cinematográfica:

Jack, como Quiroga, cria de antemão para si um tipo que exala elegância — como aqueles com os quais Gloria Swanson estava acostumada a compartilhar o *écran*—, tipo que se fragmenta quando ele vai ao chão, provocando os risos da atriz: “Estraguei toda a minha elegância. Avaliem os senhores que, já no fim da pequena escada, dei um escorrego e... zás-tras! caí em cheio, no chão (Jack, 1920r)”. Porém, toda a sua empolgação frente à bela mulher —em cuja mão ele chega, tal e qual um galã, a depositar um “beijo voluptuoso”— não o impede de

vê-la a partir dos artifícios que a constroem. Sua eloquência ao descrevê-la é tanta que se converte em chiste: a mulher de “esplêndida silhueta”, “maneiras magníficas”, “beleza radiosa” e “porte helênico” (Jack, 1920r) é também aquela cujo tom do sorriso era dado não apenas pela saúde, mas também pela maquiagem. Como ocorre ao narrador de “Miss Dorothy Philips...”, também no conto de Jack ele se converte em personagem para privar da existência peculiar de sua musa.

Pablo Rocca chama a atenção para o fato de a temática moderna ser, em “Miss Dorothy Philips, mi esposa”, tratada por meio da retórica romântica —daí, por exemplo, o recurso ao sonho como explicação da história (Rocca, 2003: 34). Isto também se dá com Jack, não apenas nesta crônica em que tematiza seu encontro sonhado com Gloria Swanson, mas ao longo de sua série, cuja estrutura patenteia a influência dos filmes que faziam sucesso no momento.

3. Entre tipos: mocinhas, matronas e o herói da crônica-cinematógrafo

O principal objeto de “A arte do silêncio” é, como diz o título, o mundo do cinema e o que o orbita. Contudo, em porção considerável das crônicas —em especial nos textos escritos até o início de 1921—, emerge um cronista-personagem, o qual, sozinho ou com a ajuda de interlocutores do sexo masculino e (especialmente) feminino, divide o protagonismo com as estrelas sobre as quais fala. Debruçamo-nos, aqui, neste último caso. Nessas crônicas-enredos, o cronista com frequência coloca-se como um *flâneur*, a percorrer as salas de exibição elegantes da Avenida Rio Branco e redondezas (ele encontra M^{lle} Blonde e Dona Filomena em frente a duas delas, e observa da distância quando M^{lle} Fulaninha “inicia a inspeção” de outras, cf. Jack, 1920c; 1920p; 1920f); os bondes que serviam as áreas ocupadas pela elite ou os salões que seus integrantes abriam para receber seus pares. Figuram nos textos nomeadamente logradouros na Tijuca e arredores (Dona Filomena, esposa de “respeitável merceeiro” —cf. Jack, 1920p—, habitava o Rio Comprido, bairro ocupado por indivíduos de alto poder aquisitivo), em Botafogo (M^{lle} Carmen reside “em

magnífico palacete” do “aristocrático bairro”, cf. Jack, 1920g), em Ipanema (Noemy dá-lhe o número de seu telefone: “Ipanema 17”, cf. Jack, 1920s), etc.

Alguns textos colocam em primeiro plano essa porção elegante da cidade que desde a dobra do século XX vinha sendo preparada como palco. A viagem de bonde que o cronista casualmente compartilha com *La Rafale* dá-lhe ensejo a que ele descreva os sítios percorridos pela condução que o levaria e à sua amiga aos bairros onde moravam: o Largo do Machado, onde se encontram, e depois a “maravilhosa praia de Botafogo”, à Copacabana “vestida de crepúsculo”, e enfim, à Rua Figueiredo Magalhães, onde ele habita (Jack, 1920j). Os arrabaldes são referidos apenas casualmente, quando saciam o desejo de certa elegante de assistir ao filme que perdeu na Avenida. Sobre M^{lle} Carmen, ele diz: Essa encantadora amante da “arte do silêncio” só deu conta da sua bravura, arriscando-se a ir tão longe [ao “Meyer dos operários”], por causa de uma película —creio que de George Walsh era o *estrela*— quando, altas horas da noite, se viu dentro de um “Engenho de Dentro” e se lembrou de que a separava do seu Botafogo elegante a distância de oitenta e cinco minutos, que o ‘tank’ da Light tinha de vencer, numa viagem horrível, poeirenta! Mas... o *film*, este ela não perdera (Jack, 1920m).

A rua, proposta pela República como espaço por excelência de congregação dos integrantes da família (Araújo, 1993), torna-se um dos principais palcos em que Jack encena seus encontros. Mas não qualquer rua; somente aquelas às quais as reformas urbanas deram pinceladas modernas, que bondes de última geração cortavam. Bairros habitados pelas classes menos favorecidas não recebiam atenção análoga por parte do governo. Daí à ida de M^{lle} Carmen a um cinema do Meyer ganhar contornos de aventura cinematográfica. Aventura com duração de longa-metragem, aliás, 85 minutos, a exemplo daquelas vivenciadas nas telas pelo *estrela* George Walsh — notório pela selvageria encenada nas histórias em que figurava. “Mas... o *film*, este ela não perdera” (Jack, 1920m), ressalta o

cronista — as jovens daquele tempo enfrentavam qualquer percalço para saciar sua paixão pela “arte do silêncio”.

Jack apresenta-se como um misto de *flirteur* e alcoviteiro, a lançar mão de seus conhecimentos cinematográficos sempre que deseja sustentar a conversação com certa jovem, conquistar beijos de outra ou se desvencilhar de embaraços oriundos da liberdade que toma com uma terceira. Isso porque parcela considerável de suas interlocutoras ele encontra desacompanhadas, fruindo da crescente liberdade que conquistavam na sociedade. Parte dessas jovens é, como ele, sumidade no assunto. Circulam pelos bondes portando pilhas de revistas cinematográficas, como o faz *La Rafale*, que o ajuda a encontrar tema para uma de suas crônicas: “Já viu os últimos *magazines* cinematográficos? Olhe: aqui, levo três. Veja. Talvez em um deles você encontre o que lhe falta — *lubrificante...*” (Jack, 1920j). M^{lle} Fulanita, outra entendida, “compra e lê as revistas cinematográficas francesas, inglesas, alemãs, norte-americanas e espanholas.” (Jack, 1920f). O interesse pelo cinema alterara os gostos literários mesmo das jovens versadas em vários idiomas de cultura. M^{lle} Blonde, a qual principia por fazer burla dos artistas cinematográficos que se dedicavam a escrever suas memórias, conclui assim a conversa com o cronista: “com alegria maior, na esperança de ler as memórias dos artistas da tela. Prometeu deixar a um canto o seu Machado de Assis e o seu Anatole para entrar pela vida adentro da Borelli, da Dalton, da Pickford, do Bushman, do Farnum, do Krauss...” (Jack, 1920d). Jack estende às suas interlocutoras o misto de olhar crítico e envolvimento emocional pelo tema que há no restante de sua série.

O cronista percorre toda a gama do *flirt* tão em moda naqueles tempos. Com algumas ele toma pouca liberdade. M^{lle} Blonde, por exemplo, ele encontra sozinha na entrada do cinema. O sinal da orquestra interrompe o *tête-à-tête* e, antes de “começar a sessão, M^{lle} estendeu-me a mãozinha de pétala que beijei religiosamente” (Jack, 1920c). Beijo semelhante ao que ele dá na mão de M^{lle} Carmen, a jovem de “invejável cultura cinematográfica” (Jack, 1920g) que

estudava com afinco os rostos das atrizes, para lhes reproduzir os trejeitos, garantia de sucesso em sua vida social. Aliás, prova de que ela aprendera bem é a posição em que o cronista a encontra noutro dia: “Em atitude de abandono, assim a encontrei, refestelada em cômoda e atenciosa ‘maple’ e com um livro na mão branca e linda.” (Jack, 1920m). M^{lle} Carmen não deve nada a Gloria Swanson, transformada pelo *star system* num misto de pureza e perdição — meio moleca, meio *vamp*, ambas características que Jack apreende bem naquela crônica em que ele sonha ter encontrado a atriz.

Ao longo da série, Jack constrói um punhado de personagens femininas assertivas, a experimentarem da crescente liberdade que conquistavam na sociedade. Por deixar de lado o discurso moralista ao se referir às jovens com as quais trava relações, Jack caminha na contracorrente do discurso preponderante de homens de seu tempo, que atribuíam ao cinema, ao *jazz* e ao *flirt* o papel de corruptores dos costumes. Homens como Benjamin Costallat, profícuo cronista carioca que escreveria, nos anos de 1920, uma porção de volumes alusivos ao campo semântico do cinema. Seu livro mais conhecido, *bestseller* nos anos 20, é *Mademoiselle Cinema*, publicado primeiro em volume em 1923, mas escrito em 1921, explícito petardo contra a sociedade que ele julgava degradar-se devido aos novos costumes: “Com *Melle. Cinema* eu pretendo sustentar a seguinte tese — a menina, educada sob certos costumes de época, nunca poderá ser mãe nem esposa. Ficam-lhe vedadas as mais puras e as melhores alegrias da vida.” (Costallat, 1999 [1923]).

As diatribes do prólogo se multiplicam pela novela, repleta de digressões que a deixam com feição mais de artigo de fundo de jornal que de texto ficcional. As danças modernas, o *flirt* e especialmente o cinema são as grandes vítimas do chicote moralista do autor. O *jazz* ele considera “música selvagem” que sobe “até o máximo de estridência e de desafinação”; o tango, “melodia lancinante” que, em seu “gemido lúbrico”, parecia “prometer amor e morte...” (Costallat, 1999: 94-95). Já quanto ao *flirt* e ao cinema: “[o *flirt*] é a bandalheira permitida, a sem-

vergonhice tolerada sob a proteção [...] das trevas cinematográficas, dentro das quais se contorcem as Pinas Menichellis.” (Costallat, 1999: 54). A protagonista é definida segundo a opinião que o autor/narrador tem a respeito do cinema. É “mutável como uma tela cinematográfica, cambiante como uma fita colorida, caprichosa, variável” (Costallat, 1999: 105). A constante mutação de M^{lle} Cinema incapacitava-a ao caminho da família, única felicidade possível na lógica patriarcalista de Costallat.

Jack toma caminho oposto. A influência irresistível que sofre do cinema faz com que o assunto não se torne apenas tema de seus textos, estendendo-se à sua forma. As ironias que o cronista, logo no início da série, faz sua interlocutora proferir contra o tal artista de cinema que burilava sua autobiografia à moda parnasiana “É então um escritor... —observou ironicamente Mlle. Blonde” (Jack, 1920d)—, demonstra que ele estava em busca da voz que melhor enformasse o assunto do qual se propunha tratar. Cronista alinhado ao cinema de Hollywood, Jack procura reproduzir em seus escritos o duplo movimento engendrado pela capital dos sonhos: de chamar atenção para os artifícios de que é feito o cinema, ao mesmo tempo em que tenta impor suas histórias como símiles da realidade. O que Hollywood perpetrava por meio da montagem, Jack o faz reproduzindo temáticas e estruturas tributárias dos filmes queridos pelo grande público.

Em certa crônica de “A arte do silêncio”, o cronista responde “não” ao questionamento “—Haverá quem prefira *films* sem qualquer dose de amor?”. E continua: “com franqueza, que diabo de interesse ou realce pode ter qualquer quadro em que não há o idílio, a paixão, o sacrifício? Pois não se está vendo isso mesmo nos *films* em séries?” (Jack, 1920h). A lição é aproveitada em suas crônicas, repletas de episódios envolvendo a si próprio, os seus flertes e os flertes que ele intermedia. Ao texto em que narra seu encontro com a “pequena” a quem namora na Praça Afonso Pena, ele dá foros de roteiro cinematográfico, lançando mão não apenas do vocabulário oriundo do cinema (“cenário” = exploração da polissemia de “intriga”, também sinônimo de “roteiro”), mas da

estrutura do novo gênero textual. “Vou descrever o cenário.”, diz o cronista-ator/roteirista, que continua:

Praça Afonso Penna, às escuras. 9 horas da noite, pelo antigo. Moderno: 21 horas. Um luar de... um luar de... Falta o resto. O leitor completará a frase. Ou não. A praça vazia, isto é, as “ruazitas” da praça. Os bancos, não; estes, pelo menos cada um tinha em cada extremidade, um parzinho e bem agarradinhos. Eu e ela — ela, o “martiriozinho” éramos um deles, e os menos agarrados. É verdade. Ah! esquecia-me: a brisa, que soprava, dava sensações de beijos... (Jack, 1920q).

Uma linguagem seca, telegráfica, apresenta cenário e personagens que nada devem aqueles dos quais Hollywood lança mão para construir suas histórias. A inaptidão do cronista de lidar com o gênero textual “roteiro” é encenada no texto, por meio dos ruídos que ele derrama pelas linhas: “Um luar de... um luar de... Falta o resto.”; “Ah! esquecia-me: a brisa, que soprava, dava sensações de beijos...” (Jack, 1920q). Derrama-os com picardia, no entanto, a ironizar os laivos românticos de sua prosa. No entanto, o roteiro explícito é submetido na crônica a um outro, mais longo e que, ao contrário deste, apaga seu mecanismo de construção. E então, a metalinguagem é silenciada em prol do desenvolvimento da ação ficcional. Jack torna-se aqui personagem de si, ao compor um roteiro que cinematografa a sua vida. Porém, como num filme *hollywoodiano*, sua entidade ficcional é vestida com um corpo real; para o que coopera tanto o texto, que prefere chamar atenção aos eventos narrados em detrimento da linguagem, quanto a nomeação da geografia carioca percorrida pelo casal (a praça Afonso Pena às escuras, vigiada por guardas à cavalo; as “ruazitas” vazias do entorno; a rua Campos Salles, sua paralela, tomada por ambos depois que o guarda interrompe o beijo, cf. Jack, 1920q).

Jack não toma emprestado apenas estrutura e enredo dos filmes oferecidos por Hollywood. Também as personagens criadas pelo cronista são depreendidas da vitrine de tipos oferecida pelo cinema, cujos atributos morais se explicitam à flor

da pele. O cronista estende para a sua produção um princípio de ouro do cinema: “Se puder arranjar-se uma [ingênu]a que não tenha mais de vinte anos, nem menos de dezesseis, isso, então, será admirável...” (Jack, 1920h). Dois tipos muito bem compostos — uma matrona e uma ingênu]a, são Dona Filomena e Noemy:

Dona Filomena é “gorduchona”, tem “vestes espalhafatosas, a voz tonitroante, e os brincos formidavelmente imensos...”, e “quando se põe a falar, não fala — vocifera amigavelmente, e não se ouve outra coisa que a sua voz cavernosa” (Jack, 1920p). A senhora é desenhada com traços grossos de caricatura, assemelhando-se às suas personagens preferidas, os bonecos Mutt e Jeff: “A seu ver, todo e qualquer artista que não seja Mutt e Jeff, não passa de uma refinada mediocridade...” (Jack, 1920p). O cronista aproveita o encontro para narrar à mulher —e aos leitores— o processo de criação dos desenhos animados protagonizados pela dupla. E, ao fazê-lo, cria textualmente a corpulenta D. Filó, símile deles no mundo “real” fundado pela crônica.

Noemy, ao contrário, é a “criaturinha linda, chic, melindrosa” que o cronista conhece numa volta de bonde. É a típica jovem burguesa carioca dos anos 20 à qual a *Careta* tantas vezes fez referência, adepta do *flirt*, das danças modernas e, claro, do cinema: “[...] dá grande parte da vida por um *film* de William Farnum ou Dorothy Dalton, e respeito ao *flirt*... nem é bom falar. Eu estava ali, estava vendo as cousas para cima de *moi*...” (Jack, 1920s). Noemy é a responsável por encetar a conversação com o cronista, até então um desconhecido seu. Ao terminá-la, não só lhe oferece seu número de telefone como pergunta o dele. Ela era a jovem polivalente de 1920, distante anos-luz da mocinha que décadas antes apenas podia sair de casa acompanhada; jovem em grande medida criada pelo cinema e pelos discursos que o construíram. Da identificação com as estrelas na sala escura do cinema à reprodução de seus gestos à luz do dia era um passo. Noemy dava-o respaldada pelo cronista-personagem, que a torna responsável pela narração da novidade cinematográfica da semana. A moça

opta por lhe narrar um ocorrido envolvendo Pearl White e dois misteriosos homens que a jovem conhecera durante uma viagem de trem. Uma história rigorosamente real, enfatiza Noemy —“não vá pensar que se trate o que lhe vou contar de um argumento de cinta. É autêntico, tão autêntico como eu ou você” (Jack, 1920s)—, aproximando-se, e aproximando o seu interlocutor, do *status* de realidade *suis generis* de que era dotada a estrela Pearl White.

Noemy narra um episódio de contornos cinematográficos lançando mão do campo semântico da ficção e da estrutura do filme policial. Concluindo-o, emula os gestos da heroína dos seriados aventurecos de quem ela fala. Não há casaco de zibelina ou roubo, tampouco os “pesados *tramways* da Light” assemelhavam-se ao trem europeu em que viajava Pearl White. No entanto, há, no contexto carioca, uma igualmente “encantadora criatura”, que “olhava carinhosamente” o recém-conhecido, tratando-o, tal e qual a sua contraparte cinematográfica, com invulgar intimidade. Noemy termina a narrativa com a interrupção trágica da viagem da atriz americana, apenas em tempo de ela própria separar-se do novo amigo. Despede-se de Jack “com um sorriso magnífico, deixando ver as *pérolas* dos dentes” — o grifo é meu. Não sem antes deixar-lhe seu telefone — “promessa de novos encontros” (Jack, 1920s), assevera o cronista, acenando para os leitores com a possibilidade de uma crônica seriada tão repleta de aventuras como eram as histórias das feministas *avant-garde* replicadas por Pearl White na tela prateada. E assim ele o faz, pois encetaria, um par de semanas mais tarde, a crônica-seriada em duas partes na qual ele figura como protagonista, junto de M^{lle} Dulce e de Raul. Como um desses tipos másculos construídos pelo *star system*, Jack —mesmo seu nome remete aos artistas da América do Norte⁸— segue dividindo-se entre várias *pequenas* que o fascínio pelas telas transformava em artistas de cinema.

⁸ Como, por exemplo, Jack Monkey, Jack Pickford (irmão de Mary Pickford) e Jack Mulhall. Cf. João da Cidade, 1920; Galeria dos Artistas da Tela, 1921.

Considerações finais

Cronista-personagem, Jack age à maneira dos artistas de cinema que ele num só tempo cultua e ironiza. Sua pena cria um Rio de Janeiro cinematográfico, cidade impregnada das ficções de Hollywood, *set* ilusório que reflete imagens especulares das estrelas de cinema. Cria-o à imagem da crônica mundana, tão cara às elites econômicas cariocas. Jack palmilha, nesta série cronística, os meandros da *haute gomme*, como o fizera um cronista como João do Rio. Veste-se, no entanto, com o “manto diáfano da fantasia” (Jack, 1920o), como um ator hollywoodiano, transformando o Rio de Janeiro num símile da “capital dos sonhos”. O trajeto percorrido por sua série cronística explicita a reorientação geográfica do eixo de produção cultural. Jack pinta simbolicamente os novos caminhos da arte. Impregna a sua produção artística da arte que a América do Norte criava à excelência. Caminha pela cidade inventada pelos cronistas mundanos da primeira década do século XX. Porém, mesmo que desça do Panthéon da literatura erudita, segue sonhando alçar-se ao céu do imaginário, como um artista de cinema.

Bibliografia

- A. A. [Arthur Azevedo] (1897). “Palestra” em *O País*, Rio de Janeiro, 24 dez., p.1.
- Araújo, Rosa Maria Barboza de (1993). *A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Bara, Theda (1919). “The Ex-Vampire” em *Vanity Fair*, New York, out.
- Benjamin, Walter (1987). “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica” em *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, p. 165-196.
- _____ (1991). “Paris, capital do século XIX” em KOTHE, F. (Org.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, p. 30-43.
- Cinematográficas (1920) em *Seleta*, Rio de Janeiro, 7 fev., ano VI, n. 6.
- Costallat, Benjamim (1999 [1923]). *Mademoiselle Cinema: novela de costumes do momento que passa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Dimas, Antonio (1974). “Ambiguidade da crônica: literatura ou jornalismo?” em *Revista Littera*, n. 12, Rio de Janeiro, p. 46-49.
- Ferro, Antonio (1923). *A idade do jazz-band*. São Paulo: Off. Graph. Monteiro Lobato & C.

- Galeria dos Artistas da Tela (1921) em *Careta*, Rio de Janeiro, 23 abr., ano XIV, n. 670.
- Gárate, Miriam. V. (2007). "Acerca de um conto que é um sonho que é o roteiro de um filme que...: em torno a 'Miss Dorothy Philipps, mi esposa'" em *Atas do XI Encontro Regional da Abralic*.
- Gomes, Tiago de Melo (2004). *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas-SP: Editora da Unicamp.
- Gorberg, Marisa (2022). "Entre a negrofilia e a negrofobia: caricaturas dos anos 1920 em perspectiva transnacional" em *Revista Brasileira de História*, v. 42, n. 89, p. 61-92.
- Goulart, Isabella Regina Oliveira (2013). *A ilusão da imagem: o sonho do estrelismo brasileiro em Hollywood*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- A Guerra (1914) em *Careta*, Rio de Janeiro, 4 jul., ano VII, n. 324.
- Instantâneos (1920) em *Careta*, Rio de Janeiro, 24 abr., ano XIII, n. 618.
- J. Carlos (1920). "A velha desculpa" em *Careta*, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 612, 13 mar.
- [Jack] (1920a). "A Arte do silêncio" em *Careta*, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 604, 17 jan.
- Jack (1920b). "A arte do silêncio" em *Careta*, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 605, 24 jan.
- _____ (1920c). "A arte do silêncio" em *Careta*, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 608, 14 fev.
- _____ (1920d). "A arte do silêncio" em *Careta*, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 609, 21 fev.
- _____ (1920e). "A arte do silêncio" em. *Careta*, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 613, 20 mar.
- _____ (1920f). "A arte do silêncio" em. *Careta*, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 614, 27 mar.
- _____ (1920g). "A arte do silêncio" em *Careta*, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 616, 10 abr.
- _____ (1920h). "A arte do silêncio" em *Careta*, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 623, 29 mai.
- _____ (1920i). "A arte do silêncio" em *Careta*, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 631, 24 jul.
- _____ (1920j). "A arte do silêncio" em *Careta*, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 634, 14 ago.
- _____ (1920k). "A arte do silêncio" em *Careta*, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 635, 21 ago.
- _____ (1920l). "A arte do silêncio" em *Careta*, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 637, 4 set.
- _____ (1920m). "A arte do silêncio" em *Careta*, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 639, 18 set.
- _____ (1920n). "A arte do silêncio" em *Careta*, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 641, 2 out.
- _____ (1920o). "A arte do silêncio" em *Careta*, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 644, 23 out.
- _____ (1920p). "A arte do silêncio" em *Careta*, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 648, 20 nov.
- _____ (1920q). "A arte do silêncio" em *Careta*, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 650, 4 dez.
- _____ (1920r). "A arte do silêncio" em *Careta*, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 652, 18 dez.
- _____ (1920s). "A arte do silêncio" em *Careta*, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 653, 25 dez.
- _____ (1921a). "A arte do silêncio" em *Careta*, Rio de Janeiro, ano XIV, n. 678, 18 jun.
- João da Cidade (1920). "Um sorriso para todas" em *Careta*, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 604, 17 jan.

- May Caprice (1922). "Kine-Kosmos" em *Klaxon*, São Paulo, p. 14.
- Moisés, Massaud (1982). *A criação literária*. 10ª Ed. São Paulo: Cultrix.
- Morin, Edgar (2008 [1983]). "A alma do cinema" em XAVIER, Ismail. (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes.
- _____ (1989). *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.
- Les Passages (1828) em *Nouveaux tableaux de Paris, ou Observations sur les moeurs et usages des parisiens au commencement du XIXe siècle*. Tome Premier. Paris: Pillet Ainé, imprimeur-libraire. p. 27.
- Phoca, João [Baptista Coelho] (1907). "O Madureira das fitas" em *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 dez., p. 5.
- Prost, Antoine e Vicent, Gérard (Orgs.) (1992). "O trabalho, a família e o indivíduo" em *História da vida privada, 5: da Primeira Guerra a nossos dias*. São Paulo: Cia das Letras.
- Quiroga, Horacio (2007). *Cine y literatura*. Buenos Aires: Losada.
- _____ (2006). "Miss Dorothy Phillips, mi esposa" em *Todos los cuentos*. Edición Crítica Napoleón B. P. de Leon, Jorge Lafforgue (coordenadores). Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, p. 436-463.
- A Redação (1922). "Estética" em *Klaxon*, São Paulo, n. 1, 15 mai., p. 2.
- Rocca, Pablo (2003). "Horacio Quiroga ante la pantalla" em *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Montevideo-Uruguay, n. 32, p. 34.
- Süssekind, Flora (2006 [1987]). *Cinematógrafo de letras*. São Paulo: Cia. das Letras.
- Williams, Lee (2006). "Hollywood as imaginary in the work of Horacio Quiroga and Ramon Gomez de la Serna" em *West Virginia University Philological Papers*, Virginia, v. 43, set.
- Xavier, Ismail (2003). *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac Naify.
- _____ (1984). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- _____ (2017). *Sétima arte, um culto moderno: O idealismo estético e o cinema*. São Paulo: Edições Sesc.

*Danielle Crepaldi Carvalho é Pós-doutora pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, tendo pesquisado as sonoridades do cinema carioca (1895-1916), e Doutora em Letras pela Unicamp, com tese centrada na análise de crônicas a respeito do cinema publicadas no Rio de Janeiro (1894-1922). Em 2021, desenvolveu, junto à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, um projeto de pesquisa PNAP sobre a Exposição do Centenário da Independência. Tem publicações nos âmbitos da literatura, do cinema e do teatro, procurando refletir sobre a sua interrelação. E-mail: megchristie@gmail.com