



Revista Caracol

ISSN: 2178-1702

revista.caracol@usp.br

Universidade de São Paulo  
Brasil

Gárate, Miriam V.

Três escritores vão ao cinematógrafo. Crônica jornalística e retórica da viagem em Luis

Urbina, Olavo Bilac e Ramón López Velarde

Revista Caracol, núm. 3, enero-junio, 2012, pp. 134-150

Universidade de São Paulo

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=583766511006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Três escritores vão  
ao cinematógrafo.  
Crônica jornalística e  
retórica da viagem em  
Luis Urbina, Olavo  
Bilac e Ramón López  
Velarde

---

Miriam V. Gárate

Licenciada em Letras pela  
Universidad Nacional de  
Rosario, Argentina. Mestre,  
Doutora e Livre-docente em  
Letras pela Universidade  
Estadual de Campinas, Brasil,  
instituição na qual atua como  
docente do Departamento  
de Teoria Literária. Vem  
pesquisando nos últimos anos  
a relação entre o campo letrado  
e o espetáculo cinematográfico  
silente na América Latina em  
suas diversas manifestações,  
com especial ênfase no *corpus*  
constituído por crônicas  
jornalísticas e pela prosa de  
ficção. Autora de diversos  
ensaios sobre o tema incluídos  
em livros e revistas, publicados  
no Brasil e no exterior.

Contato: miriam\_garate@  
yahoo.com.br

**PALAVRAS-CHAVE:** inícios do cinema; crônica jornalística; retórica da viagem

**KEYWORDS:** the early days of cinema; newspaper chronicle; the rhetoric of travel

**RESUMO:** Partindo de algumas considerações iniciais sobre o desenvolvimento da crônica, o ensaio propõe a leitura de três textos aparentados pelo recurso à retórica da viagem: “El cinematógrafo” (1896), do mexicano Luis Urbina, “Moléstia da época” (1907), do brasileiro Olavo Bilac e “En el cine” (1913), do mexicano Ramón López Velarde. As crônicas testemunham o impacto causado pelo novo espetáculo e sua percepção como viagem ilusória ao duplo do real (Urbina), como viagem acelerada e condensada por diversos espaços, tempos, culturas e âmbitos sociais (Bilac) e como viagem programada e fabricada tendo em vista a estratificação do público (López Velarde).

**ABSTRACT:** Following some initial remarks on the development of chronicles as a genre, the present essay proposes reading three texts whose bonding element is the rhetoric of travel: “El cinematógrafo” (1896), by the Mexican writer Luis Urbina, “Moléstia da época” (1907), by the Brazilian writer Olavo Bilac, and “En el cine” (1913), by the Mexican writer Ramón López Velarde. The chronicles bear witness to the impact caused by the new spectacle and the perception of it as an illusory journey to the double of the real (Urbina), of an accelerated and condensed journey to spaces, times, cultures and social environments (Bilac), and of a programmed and fabricated journey aimed at the stratification of the audience (López Velarde).

EM “VOLÁTEIS E VERSÁTEIS. De variedades e folhetins se fez a crônica” (1992), Marlyse Meyer destaca a relação existente entre o gênero homônimo e o desenvolvimento do que caberia denominar uma cultura do entretenimento<sup>1</sup>. Remontando-se à matriz francesa, Meyer acompanha as transformações ocorridas neste âmbito preciso da página do jornal que é o *rez-de-chaussée* (rodapé) ao longo das primeiras décadas do século XIX, transformações às quais se refere nos seguintes termos:

Aquele espaço vale-tudo suscita todas as formas e modalidades de diversão escrita: nele contam-se piadas, se fala de crimes e monstros, se propõem charadas, se oferecem receitas de cozinha ou beleza; aberto às novidades, nele se criticam as últimas peças, os livros recém-saídos. E, numa época em que a ficção está na crista da onda, é o espaço onde se pode treinar a narrativa, onde se aceitam mestres ou noviços do gênero, curtas ou menos curtas – adota-se a moda inglesa de publicação em série se houver mais texto e menos coluna. Título geral desse *pot-pourri*: *Variétés* ou *Mélanges*, ou *Feuilleton*. Mas este último era antes um termo genérico, designando essencialmente o espaço na geografia do jornal e seu espírito. Com o tempo, o apelativo abrangente passa a se diferenciar, alguns conteúdos se rotinizam, e o espaço do folhetim oferece abrigo semanal a cada espécie: é o *feuilleton dramatique* (crítica de teatro), *littéraire* (resenha de livros), *variétés*, etc. (Meyer, 1992, 97).

Em meados de 1830, o rodapé da primeira página começa a ser hegemonizado pelo romance-folhetim em série, deslocando às páginas interiores várias das formas coexistentes nessa *mélange* inicial, entre elas, a crônica. É ao

1 Para uma visão ampla desse processo na sociedade norte-americana, cf. o livro de Neal Gabler: *Vida, o filme*. Como o entretenimento conquistou a realidade (1999), que traça um panorama abrangente tanto do ponto de vista cronológico (do início do século XIX até o presente), quanto das mídias (da imprensa escrita ao cinema, à televisão e à internet).

desenvolvimento dessa outra subespécie que o jovem Machado de Assis se refere criticamente em um texto de 1859 mencionado por Meyer, que vale a pena citar por estabelecer precocemente vários dos traços que de fato caracterizarão a crônica:

O folhetim [crônica], disse eu em outra parte, e, debaixo de outro pseudônimo, nasceu do jornal, o folhetinista por consequência do jornalista. [...] O folhetinista é a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo. Estes dois elementos, arredados como pólos heterogêneos, como água e fogo, casam-se perfeitamente na organização do novo animal. [...] O folhetinista, na sociedade, ocupa o lugar do colibri na esfera vegetal: salta, esvoaça, brinca, tremula, paira e espaneja-se sobre todos os caules suculentos, todas as seivas vigorosas. Todo o mundo lhe pertence; até mesmo a política. (Assis, 1994: 10-1).

Meyer afirma que Machado não está pensando aqui no folhetim-romance, mas no mesmo gênero textual que Astrojildo Pereira comenta (e admoesta) em um prefácio a *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro* (1862-3), de Joaquim Manuel de Macedo, compilação de textos jornalísticos sobre a cidade, acerca dos quais o próprio autor sustenta, no texto dirigido aos leitores o seguinte:

Que fiz eu? Procurei amenizar a história, escrevendo-a com esse tom brincalhão e às vezes epigramático que, segundo dizem, não lhe assenta bem, mas de que o povo gosta; juntei à história verdadeira os tais ligeiros romances, tradições inaceitáveis e lendas inventadas para falar à imaginação e excitar a curiosidade do povo que lê, e que eu desejo que leia meus Passeios (Macedo, 2004, 19-29).

Espaço heterogêneo em sua conformação discursiva, o folhetim-crônica se desdobrará, por sua vez, em crônica urbana, literária, teatral e, quando o

aparelho aperfeiçoado pelos irmãos Lumière gerar as primeiras projeções públicas e os primeiros espetáculos, irá se tornar também crônica “cinematográfica”, espaço no qual se registra o impacto causado pelo novo entretenimento na sensibilidade e na imaginação coletivas e as novas experiências que promove.

Embora a outra variedade, o folhetim-romance, também estabeleça vínculos estreitos com o cinema (basta lembrar *Fantômas*, um dos mais célebres seriados de Louis Feuillade), a variedade que interessa aqui é a criticada por Machado, praticada por Macedo (e pelo próprio Machado), renovada e exercida infatigavelmente por numerosos escritores latino-americanos da passagem do século: Amado Nervo, José Juan Tablada, Enrique Chavarri, José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Enrique Gómez Carrillo, Rubén Darío, João do Rio, Olavo Bilac, Coelho Neto, etc. Trata-se de uma escrita diretamente associada ao processo de modernização e especialização da imprensa que acontece em finais do século XIX e princípios do século XX na América Latina, a respeito do qual Aníbal González (1983), Suzana Rotker (1992) e muito especialmente Julio Ramos (1989) propuseram algumas ideias fundamentais. Resgato certos núcleos comuns à reflexão dos críticos mencionados, úteis para a leitura que será desenvolvida a seguir.

A modernização e a especialização da imprensa periódica supõem o desenvolvimento de um novo tipo de discurso, a notícia, de um novo profissional, o repórter, e implicam uma reconfiguração do literário e do exercício da literatura no interior do espaço jornalístico. Nessa cena, a crônica se constitui como um lugar intermediário no qual os escritores integrados às leis do novo mercado ensaiam, exercitam e experimentam seu estilo – em outras palavras, no qual os escritores “fazem literatura”. De que forma? **Sobre-escrevendo** (escrevendo sobre) as notícias que o próprio jornal dá a ler, adotando a **retórica da viagem** ou do passeio, ainda que não sejam repórteres nem se desloquem a outros sítios,

**renarrativizando** aquilo que se postula simultaneamente como fragmentário: a cidade e o jornalismo modernizados. Convocar e ao mesmo tempo distanciar-se do par repórter-notícia, de sua palavra “não marcada”; satisfazer a exigência de atualidade, mas reprocessá-la tendo em vista a produção de uma mais-valia estilística e sua destinação a um consumo de luxo, associado à recreação: esta será a tarefa assumida pelos escritores-cronistas do período.

É levando em conta essa paisagem redesenhada que serão examinadas a seguir três crônicas aparentadas pelo motivo da viagem ao cinematógrafo.

## I - MÉXICO, 1896. A FANTASIA VIAJA AO CINEMATÓGRAFO LUMIÈRE.

Em um trabalho anterior, referi-me a esta crônica sobre as primeiras projeções que ocorreram na capital mexicana e que se organizaram à maneira de um passeio da fantasia, através de diversos dispositivos óticos<sup>2</sup>. Ponto de partida: a própria literatura como dispositivo imaginário, dispositivo “limitado” no que tange a seu poder mimético-reprodutor (mas não imaginativo). Destino último: o aparelho Lumière, “maravilha técnica” capaz de duplicar a vida, vislumbrada desde as primeiras apresentações como passível de aperfeiçoamento graças ao concurso do som e da cor.

Transcrevo o parágrafo inicial de “El cinematógrafo”, publicado por Urbina em *El Universal* de 23 de agosto de 1896 (como é possível observar, o novo aparelho e os operadores da empresa sediada em Lyon demoraram apenas alguns meses para atravessar o Atlântico):

El espectáculo de moda en México es el cinematógrafo. Su aparición ha conmovido la capital [...]. El nuevo aparato ha sido aquí el vencedor del kinetoscopio. Hizo muy

2 Gárate, 2008.

bien en retirarse a tiempo la exposición imperial. Por de pronto no hay ojos sino para el cinematógrafo. Tiene sobre sus rivales una buena ventaja: no es preciso ponerse en acecho, detrás de un lente, en postura incómoda, para sorprender lo que hay más allá del cristal vivamente iluminado; no hay necesidad de colocarse pupilas postizas para ver el mundo de lo maravilloso. El flamante invento está muy lejos de ser el anteojo de Hans Schnaps, aquél del cuentecillo alsaciano, especie de telescopio de la felicidad, y que hacía contemplar a quien le aplicaba la vista todos sus sueños realizados [...]. El kinetoscopio y la exposición sí se asemejan al anteojo de Hans. Es necesario ponerle espejuelos a la fantasía para que mire. Está cerrada la puerta del encanto, pero la fantasía, chiquilla traviesa, se pone en puntillas para ver por el ojo de la cerradura.

¡Qué bien que se divierte! Allá dentro está China, con sus casas de torres extrañas, que parecen abatjours superpuestos, y que, en el cristal azul mate del horizonte, fingen una selva de pinos exóticos; allá está el templo de Buda con sus bonzos panzudos y melancólicos en el pórtico [...]; allá está el Egipto con sus llanuras de tierra seca amarilla y su cielo ardiente; allá están los viejos países, las catedrales góticas, erizadas de agujas, los bosques, húmedos y oscuros [...] los lagos italianos [...]; allá están los muros de encaje de la Alhambra, las ruinas del Coliseo, los castillos normandos, las mezquitas turcas, los patios andaluces. Y la fantasía hace el rápido viaje, un viaje lleno de peripecias y aventuras, hacia las Venecias de las ilusiones y las Istanbules de los anhelos, como dijera el poeta... Pero por muy traviesa y muy vivaracha que sea la fantasía no alcanza a dar existencia completa a sus visiones, porque a todas ellas les falta el signo característico de la vida: el movimiento (Urbina, 1996, 53-4).

Fixidez das imagens fotográficas (exposição imperial), proporções diminuídas a despeito do movimento conquistado (kinetoscópio), interferência de lentes e molduras (ambos): cada uma dessas limitações constatadas pela fantasia em seu passeio pelos dispositivos pré-cinematográficos será abolida pelo



cinematógrafo Lumière. Vencidos os obstáculos que impedem a perfeita ilusão da viagem aqui antevista, o espectador poderá deslocar-se sem travas no espaço e no tempo, como se poderá constatar logo na crônica de Bilac. Mas retornemos, por ora, ao texto de Urbina:

Como dije al principio, en la nueva diversión óptica no hay necesidad de ponerse los anteojos de Hans. Basta entrar y sentarse con toda comodidad, frente al cuadrilátero que se abre en el extremo de la sala. Esperar: se espera un minuto, el indispensable para que la curiosidad se despierte; tiene ella el sueño muy ligero, y es amiga y perseguidora de novedades y modas.

[...]

Se ve una llanura. Dos oficiales conversan en primer término. Parecen contentos. El que está a caballo se pone a fumar; se despiden. Queda solo el campo. ¿Qué es aquello que parece agitarse en la línea del horizonte? Bah! Serán pinos de la montaña. Pero, fijándose, cualquiera diría que es la montaña que se acerca. ¿Se verificará el milagro bíblico? No: es una banda de aves, o una nube de polvo. El viento suele hacer estas travesuras en los campos desiertos. Y la masa, indecisa y flotante, como un montón de bruma que corriese, impulsada por el norte, al ras del suelo, se aproxima cada vez. De repente la luz hiere la bruma y surge un reflejo, y, en seguida, se ve brillar una línea de púas de plata, y por fin se descubre un contorno y se adivinan, entre la polvareda, las corazas, los cascos, las espadas y las inquietas cabezas de los caballos. Ah! Es un batallón de coraceros que, a galope tendido, se adelanta por la llanura empapada de sol. Viene a nosotros, se acerca, distinguimos los uniformes, los cuerpos, los guantes, las bridas, las crines de los corceles, y, cuando creemos que vamos a ser arrebatados en la bélica carrera de aquel ejército triunfante, torna de un golpe la claridad para salvarnos de la catástrofe (Urbina, 1996, 58-9).

Renarrativizando a vista (lembre-se que era essa a denominação das fitas à época, preservada até hoje para efeitos de catalogação) assistida, o escritor imprime um viés de aventura à incessante metamorfose das imagens – exercício de uma competência retórico-estilística que de imediato vai se sentir ameaçada pela nova maravilha técnica, como demonstra outra crônica do mesmo autor publicada em *El Universal*, em 24 de junho de 1928, na qual sentencia que, “*apesar de sus triunfos, el cinematógrafo jamás nutrirá la cultura*” “*ni perfeccionará el espíritu como lo hace el libro*” (Urbina 1996: 84). Para Urbina e para muitos outros homens de letras formados em uma cultura pré-cinematográfica, a função consubstancial ao novo aparelho é “*entretenernos con la reproducción de la vida*” (Urbina 1996: 58). Os movimentos da imaginação, essa espécie de viagem-travessia edificada graças ao capital simbólico daquele que possui palavras em profusão e as reivindica como pertencentes a uma ordem mais complexa (portanto: mais cara?) continuam sendo uma prerrogativa do escritor<sup>3</sup>. Não obstante, a crônica se encerra com o cronista... indo ao cinema.

## II - BRASIL, 1907. UM PASSEIO PELOS CINEMATÓGRAFOS DO RIO

Uma década separa a crônica de Urbina, testemunho do impacto inicial causado pelo novo entretenimento, da crônica de Olavo Bilac, intitulada “*Moéstia de época*” e publicada na *Gazeta de notícias* em 3 de novembro de 1907.

3 As oposições imagem/letra, concreto/abstrato, simples/complexo evidentemente preexistem ao surgimento do cinema, mas serão reativadas por muitos intelectuais da passagem do século que simpatizam com o novo “*entretenimento*”, embora se recusem a reconhecer seu estatuto artístico e suas potencialidades expressivas. Apesar de não existir uma postura unânime, a intelectualidade de vanguarda, em linhas gerais, contestará essa visão e defenderá tanto o potencial imaginativo, poético e artístico do cinema, quanto diagnosticará o estado terminal da civilização da palavra. As reflexões do escritor e cineasta Jean Epstein (1974) são exemplares nesse sentido.

Nesses dez anos, o cinematógrafo passa da condição de “maravilha técnica” à de suporte de um espetáculo que possui ainda, por volta de 1907, as características do chamado cinema de atrações: várias fitas breves, de índole ou gênero diverso, por vezes em alternância com outros tipos de atração (apresentações teatrais ou líricas, de *vaudeville*, etc.). Nesses dez anos, embora muitos ainda o considerem “moléstia” ou inclusive “neurose” (o título da crônica dialoga com um artigo prévio publicado pelo médico Humberto Gotuzzo, um dos tantos a examinar o novo espetáculo sob o prisma das “psicopatias” e/ou dos danos provocados à saúde), o cinema virou “mania da época”, segundo a redefinição de Bilac operada no próprio texto:

Venho escrever esta “Crônica” depois de uma longa excursão.

Estou derreado, tenho dores nos rins e nas pernas, doem-me os olhos de ter visto tanta coisa, dói-me o cérebro de haver pensado tanto.

A minha viagem durou duas horas: entretanto, em tão escasso tempo achei meio de ver meio mundo: estive em Paris, em Roma, em Nova York, em Milão; vi Cristo nascer e morrer, desci ao fundo de uma mina de carvão; estive ao lado de um faroleiro [...]; assisti ao tumulto de uma greve na França; vi o imperador Guilherme passar revista no exército alemão na Westfália; vi Sansão ser seduzido e vencido por Dalila, e sepultar-se sob as ruínas do templo derrocado... (Bilac, 1996, 195).

Se na exposição imperial ou no kinetoscópio o mundo estava “lá dentro”, contido nos limites de uma caixa, aqui e agora não restam dúvidas de que é o espectador quem está “dentro do filme”, para enunciá-lo com as palavras de Béla Balázs (1958, 20). A viagem, isto é, a identificação projetiva que a linguagem fílmica clássica passará a explorar, ganha maior concretude (ilusória): “estive”, “desci”, “assisti”. Todavia, a crônica de Bilac não se concentra, de início,

na viagem propiciada pelo espetáculo. Depois dos três primeiros parágrafos citados, desvia-se novamente em direção à rua:

Creio que já todos terão compreendido que esta longa viagem foi... cinematográfica. Fui hoje arrastado por um conhecido a quatro dos dezoito cinematógrafos que fazem atualmente a delícia dos cariocas. Paguei o meu tributo à mania da época, e não me arrependo – apesar de estar fatigado como se houvesse realmente vagamundado durante dous anos por terras e mares.

Dezoito cinematógrafos! Já foi feita a estatística. São dezoito e, na polícia, aguardam despacho outros tantos requerimentos [...].

É atualmente a ocupação dos desocupados do Rio [...].

Pois eu também fiz hoje, neste sábado de Finados, a minha estreia de frequentador de sessões cinematográficas (Bilac, 1996, 196-7).

Concebido como passeio-peregrinação profano pelos cinematógrafos cariocas (note-se que o feriado religioso já se encontra completamente imerso na dinâmica do entretenimento e do consumo: “Um quilômetro do novo testamento”, “desde o estábulo até o Calvário”, diz o amigo do cronista à maneira de convite a uma das salas), o texto endereça alternadamente o olhar ao “tipo modelar do vadio carioca” que frequenta o novo espetáculo e àquilo que se projeta na tela. No vaivém, na alternância de foco, Bilac esboça um contraponto não isento de repercussões sociais:

Há muitos vadios por aqui: mas nenhum é tão vadio como esse que nasceu rico, foi criado com mimo, cresceu na ociosidade, passou dez anos a cursar uma faculdade de direito, herdou duas centenas de apólices, e só tem na vida um trabalho: o de ir receber periodicamente os juros fartos e fáceis desse capital (Bilac, 1996, 198).

Contrastando com o sujeito que simula usufruir excepcionalmente do lazer e do ócio numa data de exceção, está a imagem que a fita projeta: “sobre a tela tremia a vida dos mineiros de carvão no fundo da terra” (Bilac, 1996, 199). “Veja o senhor! Como é belo o trabalho!” (Bilac, 1996, 199), exclama o interlocutor de Bilac. É com esse parceiro, adotando uma atitude simultaneamente cúmplice e irônica, que o cronista percorre quatro salas de cinema – e, no interior de cada uma delas, viaja pela multiplicidade de espaços, tempos e realidades justapostas (re-unidas) na programação. Ou melhor, renarradas na escrita: “Quando me lembrei da ‘Crônica’ eram dez horas da noite... [...] E, às pressas, sem pesar palavras, escrevo, escrevo, escrevo...” (Bilac, 1996, 200-1).

### III - 1913, DE VOLTA AO MÉXICO. UMA VIAGEM PELA SALA E PELO PÚBLICO

A terceira crônica, “En el cine”, pertence a Ramón López Velarde e foi publicada com o pseudônimo de Tristán em *El eco*, de San Luis Potosí, em 22 de setembro de 1913. Nela se esboça uma viagem que, de certa forma, complementa a anterior, já que foca alternativamente a topografia da sala, a lógica que preside a distribuição do público e as “fatias” da programação endereçadas a cada um desses segmentos.

Estamos em 1913, numa cidade de proporções modestas, distante 400 quilômetros da capital mexicana. Estamos, também, no ano do assassinato do presidente Madero e do acirramento dos conflitos entre diversos grupos, no contexto do México da Revolução, o que convidaria a olhar em direção a outra série de questões que ganham força nos anos subsequentes: a importância do cinema documental como instrumento de informação e de propaganda; a importância da experiência de operadores/*cameraman* – em especial, norte-americanos –, que filmarão as primeiras conflagrações armadas no território mexicano e

cuja competência será reaproveitada de imediato na Primeira Guerra Mundial; o despontar incipiente de tipos – o mexicano *flojo*, por exemplo –, que o cinema estadunidense passa a explorar a partir de então, etc. Mas se trata de um conjunto de questões que excedem o objetivo deste ensaio e solicitariam um trabalho específico.

Marcada pelo esforço para alcançar a dignidade dos espetáculos estabelecidos, a sala de cinema das primeiras décadas do século é uma prolongação ou um reaproveitamento efetivo da arquitetura teatral, uma espécie de vitrine da cidade que reproduz sua estratificação socioeconômica, etária, de gênero, um espaço que, em um mesmo gesto, reúne e hierarquiza, que congrega e segrega no âmbito do entretenimento mais massivo que o Ocidente concebera até então:

El salón encierra una abigarrada concurrencia. Abajo, la elegancia de los personajes, de los lechuguinos y de las damas próceres; los rostros pulidos de las señoritas que buscan con ojos de disimulo a sus novios, y la inquietud de los niños ávidos de contemplar la magia de las proyecciones. En los palcos primeros, familias de la clase media que, en el descanso dominical, se reponen de las fatigas de toda la semana. Las localidades altas, ocupadas por la multitud popular que en su instinto de curiosidad primitiva, de las cavernas, quiere divertirse a precio ínfimo (López Velarde, 1997, 167).

É tendo em vista as preferências de cada um dos setores congregados nessa nova “catedral profana” (a expressão é utilizada por João do Rio para se referir ao cinema) que a programação se organiza:

La orquesta rompe un vals de sencillos compases, el salón se sume en penumbras y en la pantalla se suceden cuadros diversos: escenas marinas, desfiles medioevales, episodios de galantería moderna, lances chuscos de la cobardía de Salustiano, idilio en el campo, magias infernales, revista *Pathé* [...].

Se va desarrollando una conspiración tenebrosa contra unos hábiles ladrones que gastan frac y se pasean en automóvil. Son ladrones inteligentes como un académico y resueltos como un capitán esforzado. Intrigan siempre y matan cuando es preciso. Pero la policía comete la crueldad de perseguir a caballeros de tan excelentes cualidades. Les pone trampas... y nunca son cogidos en ellas. Huyen por ferrocarril, se embarcan en puertos lejanos y al llegar a la playa de su destino caen, por fin, en poder de la celosa autoridad. El público de las localidades altas aplaude. Solamente en el cine los misérrimos plebeyos se ponen de parte de la policía...

Ahora les ha tocado a los niños su película favorita. Se representa la guerra de los animales [...].

No sería justo que la señorita que anda vistiendo la primera falda larga, que soporta el asedio del primer rondador y que sabe ya esgrimir la mirada como una lanza, se quede sin su parte de espectáculo propicio. Para ella es esta película espesa que se inicia en el bosque espeso, donde la rústica mozuela tropieza una tarde con un doncel apuesto y millonario que le dice cosas amables y la lleva al país de ilusión, a teatros suntuosos, a catedrales que el mármol anida en esculturas que semejan fábulas, a bailes regionales en que la luz baña las sedas... mas luego se fastidia el galán, y la pobre tórtola llora, desengañada y contrita, vuelve al bosque paterno una noche inclemente y le dan la noticia de que su madre ha muerto por su ausencia y la señorita de la primera falda al concluir la tarde y encenderse los foquillos, tiene en los ojos dos lágrimas y una expresión de sueño (López Velarde, 1997, 167-8).

De fato, as considerações feitas pelo cronista, ao longo de um passeio em que o olhar se desloca pela sala e pela tela em busca de contrastes e/ou de correspondências, se comunicam novamente com uma ordem de questões propostas pelo cinema clássico – na condição de linguagem que potencia a identificação projetiva – e que também se tornarão matéria de numerosas crônicas jornalísticas: o cinema é uma “*escuela de delito*” ou, quando menos, “*una*

*estación de contagio*”?<sup>4</sup> Estimula e exacerba um bovarismo do qual a própria literatura supostamente já havia dado provas cabais?

Essas interrogações, que conduzem outra vez à rua, à vida individual e coletiva, aos efeitos imaginários e reais propiciados pela “máquina de sonhos” que começa a ser construída em Hollywood em meados dos anos 1910, serão objeto de reflexão por parte de escritores como os mexicanos Alfonso Reyes e Luis Guzmán, por seu compatriota Carlos Noriega Hope, autor de uma significativa crítica cinematográfica, bem como de prosa de ficção do mesmo tema, pelo brasileiro Lima Barreto ou, anos mais tarde, pelo argentino Roberto Arlt, dentre outros. Em muitos desses textos, o cinema será apreendido mais uma vez sob o signo da viagem: ora narcótica, compensatória, inibidora da ação; ora convite feito, desde a tela, a abandonar a própria realidade e lançar-se à conquista da realidade desejada. O mais das vezes, uma aventura de resultados desafortunados, que não conclui com o convencional *happy end*. Mas se trata de uma viagem que não será empreendida aqui.<sup>5</sup>

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Assis, José M. Machado de. “O folhetinista”. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. III, 1994. <http://machado.mec.gov.br/imagens/stories/pdf/cronica/macri5.pdf>.

Balázs, Béla. *Estética do filme* (1931). Rio de Janeiro: Edições Verbum, 1958.

4 A título de ilustração dessa problemática, cf. do próprio Urbina as crônicas “El cine y el delito” (1915) e “Escuela normal del crimen, un discípulo aprovechado” (1926).

5 Remeto o leitor interessado aos ensaios de minha autoria “Cinema, mimesis e vida social” (2010), “Viajes de ida y de vuelta al mundo de las sombras. En torno a Carlos Noriega Hope” (2010) e “Sonhar com Hollywood desde América Latina. Cinema e literatura em alguns relatos dos anos 1920 e 1930” (2011).



Bilac, Olavo. “Moléstia da época” (1907). In: Dimas, Antonio (org.). *Vossa insolência. Crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, 195-201.

Epstein, Jean. *Écrits sur le cinema (1921-1954)*. Paris : Seghers, 1974.

Gabler, Neal. *Vida, o filme. Como o entretenimento conquistou a realidade* (1998). São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Gárate, Miriam V. “Tradição letrada e cinema mudo: em torno a algumas crônicas mexicanas de começos do século XX”. In: *Revista Alea*, v. 10, n. 2, 2008, 197-211.

\_\_\_\_\_. “Cinema, mimesis e vida social”. In: *Revista Moara*, n. 31, Belém: 2010, 235-249.

\_\_\_\_\_. “Viajes de ida y de vuelta al mundo de las sombras. En torno a Carlos Noriega Hope”. In: Marinone, M.; Tineo, G. (org.), *Viaje y relato en América Latina*. Mar del Plata: Katatay ediciones, 2010, 105-126.

\_\_\_\_\_. “Sonhar com Hollywood desde América Latina. Cinema e literatura em alguns relatos dos anos 1920 e 1930”. In: *Revista Todas as Musas*, n. 2, 2011, 60-76.

González, Aníbal. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1983.

López Velarde, Ramón. “En el cine” (1913). In: Garrido, Felipe, *Luz y sombra. Los inicios del cine en la prensa de la ciudad de México*. México: Conaculta, 1997, 166-168.

Macedo, Joaquim Manuel de. *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro* (1862-3). São Paulo: Editora Planeta do Brasil; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

Meyer, Marlyse. “Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a crônica”. In: Candido, Antonio et al., *A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas/São Paulo/ Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, 93-134.

Urbina, Luis. “El cinematógrafo” (1896); “El cine y el delito” (1915); “Escuela normal de crimen, un discípulo mal aprovechado” (1926), “El cinematógrafo y la literatura” (1928). In: Miquel, Ángel (ed.), *El nacimiento de una pasión. Luis Urbina, primer cronista del cine mexicano*. México: Universidad Pedagógica Nacional, 1996, 53-8, 71-4, 75-80, 81-5.

Ramos, Julio. *Desencontros da modernidade na América Latina. Literatura e política no século XIX* (1989). Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

Rotker, Susana. *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*. La Habana: Casa de las Américas, 1992.