

RETRATOS SENSACIONALISTAS: RADIOFONIA, MÚSICA POPULAR, CRÔNICAS E IMAGENS CINEMATOGRAFICAS.

Prof^a. Dr^a. Maria Inez Maria Borges Pinto - FFCLH/USP.

A modernidade implicou num mundo fenomenal – especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases precedentes da cultura urbana. A mais revolucionária tecnologia visual se cruzava e se adaptava às matrizes simbólicas arcaicas. Condições inéditas nas metrópoles provocavam a combinação de situações de vida concretas e de elementos culturais contingentes, ajustando seres deslocados, adaptando-os física e psicologicamente aos ritmos da sociedade industrial, ao diminuir distâncias culturais e desconfianças diante das transformações. Como a fotografia e os anúncios, o cinema foi um dos mecanismos simbólicos imagéticos que alicerçaram a formação nacional como “comunidade imaginada”. A reprodução mecânica e a mobilidade de produtos, consumidores e nacionalidades que caracterizaram formas de cultura comercial e a circulação, bem como, os desejos dos consumidores elaboraram uma cultura de mercado, desafiaram as fronteiras entre as esferas privada e pública, reconstruindo identidades nacionais, de classe e de gênero. A modernidade mudou os fundamentos fisiológicos e psicológicos da experiência subjetiva nas novas condições da vida urbana. Dada sua diversificação e acentuação do ritmo de vida a metrópole cria um contraste profundo com a cidade pequena e a vida rural, alterando os princípios sensoriais da percepção. As novas experiências das grandes cidades causaram um aumento radical na percepção sensorial e no risco corporal, que se refletia nos diversos gêneros de representações socioculturais. Elas perpassavam os ensaios em revistas acadêmicas, a manifestos estéticos, folhetins, cartuns, filmes mudos, as programações do rádio e a discografia ¹. O cotidiano apresentava-se marcado por tensões socioculturais que afloravam entre a população cosmopolita de S. Paulo, afetada em seus sentidos, percepções e sentimentos. G. de Almeida, não deixando de ser um defensor de padrões étnico-raciais de branqueamento da população brasileira, indignava-se com os rumos que tomava a convivência cosmopolita das etnias. Notava-se o hibridismo lingüístico presente no

cenário urbano, da língua portuguesa entrecortada por dialetos de italianos, de sírio-libaneses e de asiáticos. Vociferava contra a balbúrdia das salas de cinema, apontando, a partir de uma perspectiva elitista, as inconveniências sociais e culturais da nova cultura urbana de massas, dentro de um contexto de valoração ideológica da presença civilizadora do indivíduo branco. O cinema tinha a virtude de promover a síntese de perspectivas espaço-temporais num campo visual único e instantâneo, captando e transmitindo a intensidade e a fragmentação das percepções. G. de Almeida conseguiu captar a intensidade dessa experiência visual enraizada no dia-a-dia urbano, já que as imagens e sensações evocadas na tela podiam influir sobre as percepções sensoriais dos cidadãos com intensidade; assinalava que na relação entre a exibição de uma película e as sensações do público: *“O inteligente e prático proprietário daquele cinema tinha inventado um novo processo de aquecimento pela sugestão: - levar filmes glaciais, para que os espectadores, comparando climas diferentes achassem ameno e suave este inverno paulistano”*². As percepções visuais comprovam esta visão da cidade moderna como um caldeirão transbordante de novas experiências socioculturais de apelo sensorial. A possibilidade de um público de massas juntamente com a atmosfera de excitação visual e sensorial, permitido pela circulação de imagens e representações, abriu as portas para práticas que requeriam adaptação. As produções literárias, a pintura figurativista, o cinematógrafo e o rádio tratam das transformações da experiência de um estado pré-moderno de equilíbrio e estabilidade para uma crise moderna de fragmentação e choques sensoriais. A serenidade da vida no “campo” acentuava a “verdadeira selvageria” do contexto de modernização contraditório da cidade, destacando-se a colisão de duas ordens de experiências, em que figuravam em imagens que representavam as colisões reais entre carroças e o bonde e o automóvel. Precisar o quanto esses deslizamentos e fusões entre tradição, nativismo, modernidade e cultura popular eram efeitos deliberados ou quanto eram contingências da urbanização, transformações tecnológicas e oscilações na estrutura sócio-econômica é um limiar difícil de distinguir. Para vários autores modernistas, nesse cenário de cosmopolitismo dissolvente, as tradições populares tinham o poder de enraizar o

indivíduo, identificando-o com seu “torrão nativo”, sendo que nada poderia pulverizar o poder nacionalizador e vital das tradições, dada a plasticidade notável da cultura cabocla de se adaptar às circunstâncias. A produção cultural procurava apresentar os contrastes de paisagens da vida pacata das pequenas cidades interioranas com o caos avassalador da vida urbana. Assim, surgiam filmes como “O curandeiro”, “A Casa do Caboclo” e “Cousas Nossas”, que, por um lado, se inspiraram numa visão sentimental mítica de um convívio social estável e, de outro, nos horrores das notícias sensacionalistas e dos folhetins, com suas narrativas trágicas. Tratava-se de vasto material para uma produção fílmica inspirada nas vicissitudes da experiência moderna, gerando melodramas, de bandidos, de inocentes mocinhas desencaminhadas, de milionários decaídos na pobreza, maridos que desgraçam suas famílias nos cabarés, de assassinatos, como no caso dos filmes, “O Crime de Cravinhos” e “Enquanto São Paulo dorme...”, em que se destacavam as transposições para um ambiente brasileiro de narrativas do cinema estrangeiro, mas que ganhavam coloração local, inclusive, em sua relação com a imprensa. Expressando o movimento cultural de “redescoberta” do Brasil popular, “folclórico”, em 1917, surgiu, “O Curandeiro”, comédia baseada num conto de Cornélio Pires, “Quem Conta um Conto...”, cujas tramas envolviam as práticas “primitivas” de um curandeiro, retratando o exotismo dos costumes da cultura caipira, preservados na tradição popular urbana ou rural. As cenas da vida rural desse filme foram captadas no entorno da cidade de São Paulo, que permitia a reprodução de paisagens “naturais” afeitas ao estilo de vida pacata. Pires instaurou uma prática de relatar em saraus regionalistas, “causos”, danças, músicas e costumes, preservados na tradição rural paulista. Eles se destacavam pelo realce da pronúncia genuinamente paulista, em vez dos francesismos e do português lusitano, sendo uma prática adotada em diversas comemorações. O cinema se inspirou no sucesso desse filão reelaborando visualmente cenas da cultura popular de raízes rurais. Mas, havia outras influências que perpassavam essa produção fílmica regionalista, como “A Caipirinha”, filme do gênero “falante-cantante”, que retratava cantos e danças sertanejas, expressão da simplicidade mítica da cultura rústica; baseado numa comédia de C. da Mota, ele é considerado, como a primeira película

regional. Em sua 1ª exibição, os atores foram acompanhados pela orquestra da Rádio Cruzeiro do Sul, as cenas da vida roceira contrastavam com o luxo do acompanhamento musical. Esse filme foi editado em estilo norte-americano, com personagens adotando vestimentas de “cowboy”. Na construção das tradições nativistas almagamavam-se matrizes culturais rurais e elementos modernos, sinalizando o hibridismo cultural polissêmico do cinema brasileiro. Destaque-se os deslizamentos dos conteúdos míticos difusos pelo imaginário social. Em “A Casa do Caboclo”, drama baseado na canção homônima, pode-se observar o entrelaçamento das produções de diversas linguagens de difusão cultural, tal como rádio e a discografia. Nele, são encenadas canções roceiras, danças de cateretê e congadas, executadas por autênticos dançadores e músicos da roça, com seus instrumentos, tais como, violões, atabaques e chocalhos, “genuínas” expressões culturais das raízes da brasilidade.

No nacionalismo cultural dos anos 1930, ampliado na Era Vargas, cabe destacar “Cousas Nossas”. Ele integra números musicais com esquetes humorísticos. É considerado o segundo filme sonoro brasileiro, produzido pela Colúmbia com gravação dos discos pelo sistema “vitaphone”. R. Lustig e A. Kemeny, autores do filme laudatório da modernidade, “A Symphonia da Metrópole”, de 1929, foram seus operadores de câmera. É interessante notar as relações de cineastas, artistas e escritores relacionados a uma visão apologética da modernidade paulista, com a difusão de valores nativistas, de amplo teor nacionalista, através de novas tecnologias, como o cinema, o rádio e a discografia. A narrativa se transforma num veículo capaz de revelar singularidade da cena brasileira, seguindo uma tendência predominante na Europa de recuperação da cultura popular local e regional, como expressão da nacionalidade. G. de Almeida, representante do ufanismo da modernidade paulista, mas defensor de um “cinema à americana”, que deveria mostrar ao mundo as belezas naturais e o progresso, considerando, índios, pretos, sertões e bairros humildes como tabus cinematográficos, paradoxalmente, faz uma aparição, comentando, números musicais, em que se apresentaram artistas cancionistas do folclore brasileiro e intérpretes de “modinhas” do interior paulista, como Paraguaçu, bem ao gosto dos intelectuais

modernistas, que valorizavam essas manifestações locais como símbolos vitais da “genuína” cultura brasileira e da coesão política da nação. Além disso, havia produções que exploram dramas sociais, dando vazão a elementos moralizantes, que se destacavam em função do sensacionalismo, projetados sobre a cidade através do olhar regenerador e comercial da imprensa. A proliferação de uma série de filmes sobre os horrores dos crimes sangrentos e o recrudescimento da violência, bem como, sobre os vícios degradantes da vida mundana, inspirados nas descrições grotescas de uma imprensa, que assumia tons sensacionalistas, estava ligado não só ao oportunismo de jornalistas e cineastas que sabiam explorar a curiosidade popular por fatos mórbidos, mas também pareciam comunicar uma consciência especificamente histórica da vulnerabilidade e das tensões viscerais do ambiente moderno. Surge o filme “O Crime da Mala”, em que um negociante sírio fora assassinado e esquartejado, caso que gerou manchetes sensacionalistas, inspirando fitas e canções populares sobre crimes. Os elementos passionais da narrativa dessa crônica policial jornalística serviram de inspiração para a elaboração da narrativa melodramática que se encaixava nos cânones cinematográficos dos enredos do gênero policial, inclusive, daqueles produzidos no estrangeiro, no cinema francês, italiano e americano. Houve também a filmagem inspirada no crime da “Rainha do Café” de Ribeirão Preto, cuja película “O Crime de Cravinhos”, denunciava o envolvimento de uma oligarca num assassinato misterioso, que fora cuidadosamente contido pelos poderes policiais e judiciários, tornando-se uma sensação e primeiro grande sucesso do cinema paulista. Esse tipo de filme mostrava-nos que havia a releitura de fatos da crônica policial da grande imprensa, cujas temáticas e narrativas contribuíram para a formação do gênero policial na produção cinematográfica. Por ser baseado em histórias do cotidiano local, esse filme expressavam as tensões específicas da sociedade brasileira, deixando entrever as tensões das hierarquias sócio-políticas regionais e locais, integrando-se às redes de relações de poder do mandonismo local, com a ascensão de novas lideranças políticas oligárquicas e urbanas. Houve a utilização do prestígio da “Rainha do Café” para se impedir a divulgação jornalística, cinematográfica e radiofônica do crime. Porém, sem sucesso, pois a película, sob proteção judicial foi exibida

nas salas de cinema. A tentativa personalista de interdição da fita aguçou a imaginação do público servindo de publicidade sensacionalista. A própria trama da exibição da película envolvia elementos melodramáticos dos perigos das experiências e conflitos da vida moderna, integrando o rol histórias folhetinescas, dos assassinatos misteriosos, de cadáveres mutilados e das tramas dos poderosos, entremeando o contexto da realidade dos espectadores com o repertório dos elementos ficcionais cinematográficos, no momento da própria constituição da linguagem fílmica. A fixação nessas imagens tinha um objetivo comercial, mas também ressaltava a idéia coletiva de uma esfera pública radicalmente alterada por experiências chocantes no ambiente urbano, pelo medo dos novos riscos, mais do que qualquer concepção tradicional de segurança e estabilidade da vida cotidiana. Viviam-se num ambiente em que se estava sujeito às ameaças, aos vigaristas, prostitutas, assassinos, personagens que já figuravam nas experiências metrópoles européias e norte-americanas. Seriam aproveitadas e reelaboradas pelo cinema e pelos programas de rádio imagens literárias que denunciavam os perigos e as inquietações da vida moderna e de suas tragédias coletivas e dramas menores, dos sertões e dos ambientes urbanos, apontando as profundas discrepâncias da estrutura social e política do país. Em 1917, filmava-se “Dioguinho”, drama inspirado no romance homônimo, cujo enredo narra a perseguição de uma espécie de “Robin Hood” caipira, nos sertões do Rio Pardo, em plena fronteira dinâmica do café; seria lançada em São Paulo, alcançando sucesso, ao tratar das tensões sociais, enfocando as rebeldias do banditismo de fundo social. Esse filme tocava nas questões de inadaptação de certos setores sociais às novas temporalidades, explorando em sua trama o gosto popular pela estética do espanto, em que se destacavam os feitos legendários de bandidos, mostrando as ameaças de um mundo de vinganças, saturadas de emoções e suspense, com suas lutas, perseguições e correrias. Essa mesma questão da inadaptação foi tratada no primeiro longa-metragem sonoro “Acabaram-se os Otários...”, comédia, de 1929, com o uso de discos comerciais pelo sistema “Vitaphone”, primeira experiência do cinema falado paulista. O enredo desse filme enfocava as vicissitudes do encontro na Capital do caipira mineiro Bentinho Samambaia e do colono

italiano Xixilo Spicafuoco com os moradores da cidade. Bentinho Sambambaia personifica o matuto ingênuo, que, ao visitar São Paulo, acaba comprando um bonde e que se rigojiza, ao imaginar-se elogiado pelos conterrâneos pelo seu tino “comerciar”. Trata-se da reelaboração da “anedota do mineiro que comprou um bonde”, fato publicado na imprensa. G. Arruda foi o precursor do personagem caipira no cinema, com seu personagem “Arrudinha”. A comicidade do filme calca-se exatamente na exploração das tensões e contrastes entre uma cultura popular rural e o ambiente dos maquinismos e dos valores da população urbana. Outro filme de popularidade seria “Vício e Belleza”, com argumento de Menotti del Picchia, enfocando os problemas das drogas e doenças sexuais, objeto da preocupação social da época. Esse filme deu início a uma série de filmes “ousados”, que obtiveram sucesso comercial. Enfocava a “degeneração” urbana, a vida boêmia dos cabarés, com seus esplendores e “vícios elegantes”, a dissolução das tradições, temas explorados pelos folhetins, cinema e o rádio, ao narrar os novos costumes da modernidade ³ como a degeneração da mocidade pelo uso da cocaína e morfina: o mundo das “róseas ilusões da juventude, seguidas das suas funestas conseqüências” e “ensinamentos de grande valia, que só a dura experiência da vida poderia ensinar”. Foi lançado com vasta publicidade, ressaltando-se a plasticidade das “scenas deslumbrantes... bailados e quadros... plásticos posados por bailarinas parisienses”. Entretanto, sua publicidade, rompe com suas intenções moralizantes, ao dar destaque para as “Bellas mulheres! Amor! Ilusões!...” As representações sensacionalistas dessas narrativas, criticados por explorar a curiosidade mórbida, expressando um oportunismo econômico da nova cultura urbana de massa, com sua descrição meticulosa dos detalhes das grandes e penas tragédias cotidianas, não deixavam, por outro lado, de transmitir uma consciência histórica da vulnerabilidade física do homem no cenário urbano moderno. Em São Paulo, são destacados os males da “cocainomania”, envolvendo no seu vórtice destruidor a mocidade. Apontavam para a formação de uma classe de “indivíduos sem escrúpulos, de vendedores ambulantes, dedicados à venda da “coca” ou do “pó”, relacionados às farmácias estabelecidas. Entre 1920 e 1940, houve uma série de filmes e novelas radiofônicas que tratavam,

ambigualmente, das degenerações da vida moderna, tais como “Morphina”, “Veneno Branco” e “Messalina”. Esses e outros filmes traziam para as telas os males e a degradação da vida mundana da grande cidade, enfatizando o patético da vida urbana, intentando regenerar as vítimas da desarticulada vida moderna, seres desenraizados, que circulavam pelos espaços marginais, marcados pela perda de identidades fixas. Tratava-se de lidar com a ansiedade provocada pelo desequilíbrio causado pelo descompasso das mudanças e estímulos da vida moderna e os ritmos mais lentos de uma cidade que ainda possuía temporalidades provincianas. Em São Paulo, a vida noturna ampliava-se transformando os cafés-cantantes, num espaço misto de bordel, teatro, circo e local de experimentação das novidades técnicas de som e de imagem, movimentando-se sabor de novos ritmos, tais como de maxixes, sambas, ragtimes, one-steps, deixando transparecer uma cultura aburguesada que se irradiava para as classes médias, expressando-se em novos espaços culturais. Surgiam clubes, cafés-concertos, teatros, cinemas e emissoras de rádio, equipamentos de lazer que se modernizavam, atendendo-se ao desejo de se vivenciar as novas formas de sociabilidade. Esses espaços se abriam para os esplendores e misérias da experiência urbana. Havia os cafés-concertos para o público popular, onde podia se assistir um show de variedades, em que se apresentavam salteadores árabes ao lado de cancionistas européias, danças do ventre ao lado de lutadores profissionais, concertos musicais ao lado de projeção de filmes e exibições de lanternas mágicas. Muitos dos cabarés esquentavam sua programação conforme a noite avançava, com a projeção de filmes “ousados” e pornográficos. Em 1929, um filme intitulado “Enquanto São Paulo dorme...” narrava os dramas noturnos de uma cidade grande, valendo-se da improvisação de experiências sonoras com discos comerciais, gravações que reproduziam ruídos da agitação dos diferentes espaços e temporalidades da vida noturna⁴. As imagens do cinema de “cavação” enfatizavam as pressões, a dimensão arriscada e trágica da vida moderna que, não por acaso, foi vivida de modo mais agudo pela classe trabalhadora. As distrações proporcionadas pelos novos maquinismos ofereciam um escape momentâneo da tensão

“formal” vivida no mundo do trabalho, do tédio provocado pelas longas jornadas do trabalho alienado e uniforme das fábricas.

¹ SEVCENKO, N. *Orfeu extático na metrópole: SP, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. SP: C. das Letras, 1992. p.p. 93-94. SINGER, B. *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*. In: CHARNEY, L. e SCHWARTZ, V. *O cinema e a invenção da vida moderna*. SP: Cosac e Naify E. 2001. p.p. 115-148. RAPPAPORT, E. *Uma nova era de compras: a promoção do prazer feminino no W. End londrino 1909-1914*. In: CHARNEY, L. op. cit. p.p. 187-221. SIMMEL, G. *The metropolis and mental life*. N. Y Free Press, 1950. p. 410. PINTO. M. Inez M. B. *Encontros e dissonâncias da modernidade: urbanização, cinema e literatura, S. Paulo, 1920-1940*. Tese de Livre-Docência. História, USP, 2002.

² ALMEIDA, G. *O Estado de São Paulo*, 28 ago. 1927 e 17 ago. 1927.

³ AMARAL, A. *Tradições populares*. SP: Hucitec, 1982, p. 290-291 e *O dialeto caipira*. SP: Hucitec, 1982. p. 29-31. NORONHA, J. *Pioneiros do cinema brasileiro, 1896-1996*. CD/. EMC/,1996 ARAÚJO, V P. *Salões, Circos e Cinemas de SP*. SP: Perspectiva, 1981. p. 158. JANOVICHT, P. In: *Paulicéia Scugliambada*. CD, SP: Itaú Cultural. GALVÃO, M. R. *Crônica do cinema paulistano*. SP: Ática, 1975. p. 40-41. JORGE, J. *O crime de Cravinhos: imprensa e poder no O. Paulista, 1890-1930*. Mestrado, SP:História.USP, 1999. FLOREAL, S. *Ronda da meia-noite*. SP: Cupulo, 1925. TÁCITO. H. *Madame Pommery*. SP: B da A P de Letras, 1977.

⁴ OESP, 25.07.1926. 29.08.1926 AMERICANO, J. *S P. naquele tempo 1895-1915*. SP: Martins Fontes, 1957.