



As mulheres fatais de Alla Nazimova e Greta Garbo: representação e realidade na recepção crítica brasileira de duas películas

The *femme fatales* of Alla Nazimova and Greta Garbo: acting and reality in the Brazilian reviews of two pictures

Danielle Crepaldi Carvalho¹

Resumo: Quando a atriz sueca Greta Garbo ingressou no cinema norte-americano, a naturalidade de seu desempenho arrebatou o país (e, por extensão, o Brasil, grande consumidor das películas de Hollywood). O maior contraponto a Garbo é, talvez, a atriz russa Alla Nazimova, a qual, ao tentar nas telas um desempenho fiel do drama simbolista *Salome*, de Oscar Wilde, construiu uma obra que pouco atraiu o público. Este artigo tratará da recepção brasileira de ambos os filmes.

Palavras-chave: A Carne e Diabo, Salomé, Greta Garbo, Alla Nazimova, crítica cinematográfica.

Abstract: When Greta Garbo debuted in the North American cinema, the naturality of her acting enchanted the country (as well as it enchanted Brazil, one of the major consumers of the Hollywood pictures). Garbo's biggest counterpoint is perhaps the Russian Alla Nazimova, whose faithful depiction to the silver screen of the symbolist drama *Salome* (written by Oscar Wilde) wasn't well accepted by the public. This article is dedicated to the Brazilian reviews of both pictures.

Keywords: Flesh and the Devil, Salome, Greta Garbo, Alla Nazimova, movie reviews.

Introdução

O arquétipo da mulher fatal, importante na tradição literária ocidental, encontrou no cinema clássico campo propício para sua apresentação. A mulher “de coração imperioso, das paixões que tudo ousam, vinculadas às desgraças dos mortais” (PRAZ, 1996, p. 179-180), sobre a qual fala Mário Praz no admirável estudo a respeito da temática intitulado *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, foi um dos tipos dos quais a indústria do cinema mais lançou mão até meados de 1930. Neste artigo, pretendo analisar duas películas nas quais o tipo exerce invulgar relevância, *Salomé* (1923),

¹ Doutoranda em Teoria e História Literária pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp (IEL-UNICAMP). E-mail: megchristie@gmail.com

protagonizada pela russa Alla Nazimova e *A Carne e o Diabo* (Flesh and the Devil, 1926), protagonizada por Greta Garbo. Tratarei da recepção de ambas as obras nos Estados Unidos e especialmente no Brasil, buscando compreender os motivos que levaram ao estabelecimento do nome de Garbo como uma das grandes atrizes do século XX e um dos maiores mitos do cinema e o paulatino esquecimento de Alla Nazimova, hoje apenas conhecido entre os cinéfilos.

A Carne e o Diabo e Salomé: o melodrama e o drama simbolista nas telas

A Carne e o Diabo aproveita-se das características do melodrama teatral clássico para contar a história do relacionamento amoroso tórrido e malgrado de Felicitas e Leo von Harden. Clarence Brown não escolhe o gênero por acaso. Diretor com carreira cinematográfica já consolidada (até mesmo as folhas brasileiras referiam-se a ele como um dos melhores do ramo²), Brown conhecia bem a atração do público pelas películas que entremeavam humor e amor. Além disso, sua anterior atuação nos palcos o fez conhecedor dos gêneros teatrais de apelo popular, entre eles o melodrama. Tal apelo é sobejamente explicado por Jean-Marie Thomasseau em *O Melodrama*, livro em que o estudioso analisa o surgimento e a penetração do gênero.

Tendo surgido após o fim da revolução francesa e ascensão da burguesia ao poder, o melodrama, segundo ele, se propunha a construir figuras moralizantes que fossem facilmente apreendidas pelos indivíduos iletrados. Portanto, caracterizam-no enredos movimentados; caracteres maniqueístas – exemplos de bondade ou de maldade, traços que extrapolavam o interior das personagens para instalarem-se até mesmo em suas fisionomias; a distribuição de prêmios ou punições de acordo com os merecimentos pessoais, ou seja, uma concepção religiosa do mundo, segundo a qual os bons triunfam sobre os maus. De acordo com o crítico, aquele público pós-revolução ansiava por enredos nos quais os tiranos eram punidos, assim, era fundamental a existência de um vilão que concentrasse os ódios do público. Considerava-se que tais enredos tinham profundo efeito moralizador sobre as plateias, que

² Algumas novidades. **A Noite**, Rio de Janeiro, 27 fev. 1928.

aprenderiam a necessidade de realizar boas ações se quisessem atingir a felicidade. Todavia, o público igualmente desejava se divertir, por isso, outra importante característica do gênero é a comicidade, entremeada às cenas dramáticas no intuito de aliviar a tensão. (THOMASSEAU, 2005).

Considerando-se que o melodrama era um dos gêneros teatrais preferidos pelo grande público, não é um acaso que o cinema, que tão profundas ligações manteve com o teatro, tenha se aproveitado de suas características. Deve-se igualmente considerar que era necessária à cena muda a tipificação das personagens, justamente porque esse cinema prescindia dos diálogos que facilitavam a construção de caracteres complexos.

Todavia, se esse modelo de teatro é caro a Clarence Brown, ele não empreende sua apropriação estrita, mas sim reelabora-o de modo pessoal, único. O espectador é apresentado a Leo (John Gilbert) e Ulrich von Eltz (Lars Hanson), dois amigos inseparáveis desde a primeira infância, quando fizeram um juramento de permanecerem unidos "...na riqueza e na pobreza... no amor e na tristeza... na vida e na morte...". O laço que os une é apresentado ao público no início da ação, na cena em que Ulrich engana o comandante do quartel onde serviam, dizendo-lhe que o amigo estava doente quando, na verdade, ele passara mais uma noite fora e não conseguira chegar ao quartel em tempo de se apresentar. O castigo que ambos recebem, e que Leo decide de bom grado assumir sozinho, demonstra o equilíbrio da amizade. No entanto, tal equilíbrio será mareado com a chegada na vida de ambos de Felicitas (Greta Garbo). O espectador cedo descobrirá que a personagem terá um efeito devastador na relação dos amigos: ao passarem pela "Ilha da Amizade" (local onde ocorreu o juramento) rumo às suas propriedades, Leo nem ao menos se dá conta das palavras carinhosas de Ulrich em referência ao episódio, tão compenetrado estava acariciando a flor que recebera da bela mulher a quem conhecera na estação.

Até neste momento, não há nenhum impedimento objetivo para a efetivação do relacionamento amoroso entre Leo e Felicitas. No entanto, o espectador recebe indícios de que a jovem não é a típica heroína romântica que sua beleza poderia indicar. É ela quem toma a iniciativa de começar o

relacionamento, ao conduzir Leo do baile onde valsavam até o jardim em que o rapaz descobrirá o “Trágico, inquestionável... deleitante amor da juventude.”. E é ela quem abre as portas de sua casa para recebê-lo, mesmo sendo casada – e desse detalhe o público apenas tomará conhecimento juntamente com o herói apaixonado.

Felicitas é exemplo cabal do arquétipo da mulher fatal que, lembra Praz, povoou a literatura desde a antiguidade grega: figura sexualmente exacerbada que não poupava esforços para saciar seus anseios e colocava todos os homens aos seus pés. A pouca importância que a moça dá aos laços conjugais caracteriza o funcionamento do arquétipo, uma vez que tais mulheres não aceitavam a limitação de sua liberdade. Por isso, tantas viviam nos amplos espaços dos bosques e florestas, como aquela admirável “Belle dame sans merci” pintada por Keats, cuja beleza dos olhos e a voz melodiosa cativaram o cavaleiro para conduzirem-no ao “último sonho” que ele sonhou na “fria borda da colina” (KEATS, 1820). Por isso, Felicitas não vê seu consórcio como impedimento para realizar a paixão que nutre por Leo, nem quando se encontra casada com o primeiro marido e tampouco depois que se casa com o amigo do amado, o que o faz enquanto este amarga um desterro por ter matado o esposo da jovem num duelo.

Aliás, seu desdém no que toca aos ritos cristãos dá lugar ao desenvolvimento de algumas belas cenas de um erotismo pagão que supomos não terem sofrido restrições da censura apenas porque a protagonista purga sua audácia com a morte. O simbólico consórcio entre os amantes, que se dá por uma troca de anéis realizada sobre o divã em que passam uma tarde amorosa, e a taça eucarística da qual Felicitas tem o cuidado de beber no exato local onde Leo colocara os lábios, talvez sejam os exemplos mais patentes desse erotismo. O fato de ambas as ações terem sido iniciadas pela moça, num momento em que usualmente os homens tomavam a dianteira em questões dessa natureza, é ainda outro elemento que aproxima a personagem de Felicitas do arquétipo – o qual, segundo Duby, não teria sido criado não fosse o patriarcalismo da sociedade, que desde tempos remotos impedia a mulher de exercer um papel social ativo. A relação que Felicitas estabelece

com a tradição cristã, ao erotizar os rituais de casamento e da eucaristia, faz com que ela implicitamente negue a dominação imposta pelo sexo masculino ao feminino – uma vez que a igreja católica teve fundamental importância na instauração do casamento como reguladora da sexualidade e, conseqüentemente, no estabelecimento da passividade da mulher sobre o homem (DUBY, 2001).

Efetivamente, o cinema daqueles anos de 1920, ainda tão preso ao gênero melodramático e ao *status quo*, não poderia permitir que uma personagem tão contestadora fosse premiada com a felicidade. Ao contrário, pertence ao pastor da família, portanto, à religião, a definição de Felicitas que se sobressai na produção: “Meu rapaz, quando o diabo não consegue nos alcançar pelo espírito... ele cria uma mulher bela o suficiente para nos alcançar pela carne.”. Leo, louco de amor pela bela esposa de seu amigo, chega a propor-lhe a fuga, episódio que culmina na descoberta, por Ulrich, da relação extraconjugal em que vive a esposa e no conseqüente duelo entre os amigos, a ter lugar na Ilha da Amizade. O amor-paixão era, desde o melodrama clássico, considerado um fator de desequilíbrio, que depunha contra a razão e o bom senso e, por isso, essencialmente mau (THOMASSEAU, 2005, p. 38). Portanto, o quadro melodramático não seria perfeito não fosse a destruição de tal sentimento. Além disso, tornava-se necessário punir o vício e premiar da virtude. Se Felicitas é pintada como o exemplo do vício, poderíamos considerar que Leo não é totalmente virtuoso, pois assim como ela trai o marido, ele trai o amigo. No entanto, não podemos desconsiderar o que a mulher fatal da tradição tem de irresistível aos homens os quais enreda. Seu amado seria, portanto, nada além de sua presa, e então, plenamente desculpável.

O desenlace da ação cumpre o previsto pelo gênero. Por uma intervenção divina, motivada pela religiosa Hertha (irmã mais nova de Ulrich, testemunha do juramento dos amigos), Felicitas se dá conta de que motivara a rivalidade entre os amigos, recebendo dos céus o perdão pelos seus pecados. Em seguida, a moça empreende uma desabalada corrida rumo ao local do duelo e, ao pisar em falso, cai num buraco aberto na neve e perece. Dá-se consigo algo semelhante ao que ocorrera com a Marguerite Gautier da *Dama*

das Camélias – a *mácula* da entrega carnal apenas poderia ser curada no plano superior, pois a sociedade ainda não era capaz de perdoá-la. E uma vez que o *pecado* fora extirpado, a mesma intervenção divina age sobre os amigos, que veem sua vivência conjunta passar num *flashback* e acabam por se unir no abraço final: “Leo, tudo de repente ficou claro para mim, como se um véu tivesse sido levantado...”; “Eu sei... Também senti isso...”, verbaliza o intertítulo. A indicação do provável casamento entre Leo e Hertha, na última cena, patenteia que a felicidade apenas seria possível numa relação conjugal, sacramentada pela igreja³.

Se Clarence Brown segue à risca as características do melodrama, ele e seu elenco principal conseguem, entretanto, destacar a fita do lugar comum. Estão presentes no filme inclusive as cenas cômicas alternadas aos momentos de tensão – algumas delas até mesmo emperram o desenrolar da ação. No entanto, há uma admirável caracterização do arquétipo da mulher fatal, a qual só perde algo de sua coerência ao se arrepender do que fizera. Ademais, há, por parte do elenco, um trabalho primoroso de construção das personagens, e Clarence Brown é igualmente cuidadoso na edição do material.

Há, sobretudo – e aí está um dos grandes responsáveis pelo sucesso que a película teve junto ao público – o uso da decupagem clássica. Por exemplo, sobejam na obra os *close-ups* dos rostos de Greta Garbo e John Gilbert, que enfatizam a beleza exótica da jovem atriz (que contava, então, com 21 anos) e a masculinidade de seu galã. Precisam ser destacadas as cenas nas quais ocorre a união simbólica de ambos e a da eucaristia, porém, não podemos nos esquecer da cena do jardim – em que Garbo sopra o fósforo que iluminava seus rostos e cola seus lábios nos de Gilbert – e tampouco da escapada de ambos rumo à casa abandonada, quando a protagonista entreabre os lábios para beijar o galã, algo inédito na época. Estas cenas

³ Foram produzidos dois finais para a fita. O primeiro termina no abraço de reconciliação de Leo e Ulrich após o desaparecimento de Felicitas. O segundo, ainda mais alinhado ao gênero melodramático, flagra Leo, sua mãe e Ulrich emoldurados pelas flores da primavera. O quadro familiar fora recomposto. Para torná-lo mais contundente faltava apenas um amor puro que fosse considerado motivo de alegria para a família e sacramentado pela igreja, e este seria o de Leo e Hertha. Embora em “The Garbo Silent Collection” o filme em questão tenha recebido o primeiro final, a resenha que *The New York Times* escreve da obra atesta que a versão apresentada nas salas de exibição foi a segunda. Cf. M. Hall, Movie Review: *Flesh and the Devil* (1926) – *The Undying Past*. **The New York Times**, Nova Iorque, 10 jan. 1927.

causaram tanta sensação nos Estados Unidos que os jornalistas brasileiros a elas se referiram ao menos quinze meses antes de poderem vê-las nas telas daqui⁴.

O *close-up* aproxima o espectador das personagens, permitindo-lhe testemunhar os sentimentos que estão à baila em cada cena. Os beijos de Garbo e Gilbert agradaram sobremaneira aquele público integrado à sociedade do espetáculo, possuidor de uma atração fetichista pela imagem (XAVIER, 2003, p. 19). Para a construção do efeito de realidade e, portanto, da identificação do público com a ação, a montagem das cenas escamoteia a natural descontinuidade das imagens – compostas por *medium-shots* (a tomada de Felicitas, Ulrich e da família de Leo no banco da igreja, por exemplo) *long-shots* (o baile do qual Felicitas arrebatará o jovem). Os *close-ups* são utilizados nas cenas românticas de Felicitas e Leo, nunca naquelas que ela divide com o esposo, o que favorece a identificação do público com o casal protagonista – daí o porquê de os batimentos cardíacos das moçoilas norte-americanas submetidas a certa pesquisa terem se acelerado sempre que tais cenas se desenrolavam defronte aos seus olhos⁵.

Há, igualmente, a atenção do elenco para a naturalidade da representação, e aqui está um elemento que diferencia o melodrama teatral do

⁴ “A estreia de ‘Flesh and the Devil’ (Diabo e Carne), a sensacional produção da Metro, com John Gilbert e Greta Garbo, promoveu mais um verdadeiro acontecimento mundano em Nova York.

Filme cheio de cenas de arrebatamentos humanos, que tem merecido do público franco aplauso, com as seguidas enchentes, dia e noite, da luxuosa sala de espetáculos de Broadway. A crítica tem sido unânime em classificar esse trabalho da Metro como uma das mais radiantes concepções cinematográficas, admiravelmente interpretada pelo talento dos dois grandes artistas que sabem ser John Gilbert e Greta Garbo.” Cf. John Gilbert e Greta Garbo. **A Noite**, Rio de Janeiro, 7 mar. 1927, p. 6.

A Carne e o Diabo apenas foi exibido no Brasil em meados de 1928. Em 15 de julho desse ano, a *Cinearte* publica uma fotografia da fachada do teatro Ideal, do Rio de Janeiro, no dia de sua exibição; no final do mesmo mês, publica uma resenha da obra e anuncia sua exibição noutros dois dos principais teatros da capital, o Odeon e o Rialto. Cf. **Cinearte**, Rio de Janeiro, vol. 3, nº 125, 18 jul. 1928; **Cinearte**, Rio de Janeiro, vol. 3, nº 126, 25 jul. 1928.

⁵ O teste em questão foi, segundo o jornal *A Noite*, realizado nos Estados Unidos com uma loura e uma morena, para se estabelecer qual delas era a mais sensível às cenas românticas. Foram apresentados trechos de *A Carne e o Diabo* e *Love*, ambas fitas protagonizadas por Greta Garbo e John Gilbert. As pessoas na assistência verificaram “o máximo do indicador por ocasião das cenas passionais, índice que ia descendo logo que essas cenas diminuam nesse caráter.”. A propósito, constatou-se que as louras são mais sensíveis às cenas de beijo, enquanto as morenas o são a todo o enredo dos filmes... Cf. *Cinematografia: Alegrem-se as morenas!*. **A Noite**, Rio de Janeiro, 16 abr. 1928.

cinematográfico. Os gestos grandiloquentes eram comuns a grande parte dos gêneros teatrais, inclusive o melodrama. No entanto, a partir do momento em que a arte cinematográfica foi sendo apurada, eles foram suplantados por movimentos mais contidos. Ismail Xavier fala sobre a “quarta parede”, estabelecida desde o drama burguês, em finais do XVIII. O artifício pressupunha a construção, nos palcos, de uma divisão que separava ficção e realidade. Tal divisão fica ainda mais evidente nas histórias cinematografadas, nas quais a ação efetivamente se dava noutro lugar, o que contribuía para a criação de uma realidade à parte. No entanto, para que a representação fosse percebida como realidade, era igualmente fundamental a contenção nos gestos dos artistas.

A questão da naturalidade coopera tão intensamente para a identificação do público com os artistas, e era um elemento ao qual a crítica do momento atribuía tanta importância, que a folha brasileira *A Noite* chegou a publicar uma suposta entrevista com Greta Garbo na qual a atriz explicava a gênese de criação de suas personagens. O assunto em questão era o beijo nos filmes. Vejamos sua resposta:

Você deve imaginar que está realmente em amores, em qualquer ocasião que, em frente a qualquer câmera, faz qualquer cena com qualquer ator. Para que se possa realmente impressionar uma assistência, é necessário que todos os seus passos e movimentos sejam feitos com naturalidade, como se estivéssemos na vida real. Apesar dos beijos na tela não serem coisas prosaicas, eles não são pessoais. A única maneira de se poder sentir um beijo ao ser fotografado é se esquecer tudo e todos que nos avisinham e pensar-se que se está realmente, amando a pessoa que nos beija. Em qualquer país, a assistência de um cinema quer sentir o que vê, como se tudo fosse real e é o dever de qualquer ator fazer o possível para interpretar seu papel com toda a sinceridade. Não me refiro somente aos beijos, mas a qualquer papel que se esteja interpretando.⁶

Independentemente de a resposta ter sido proferida pela atriz, ela é digna de nota enquanto formulação teórica, pois sinaliza aquilo que Walter Benjamin depois desenvolverá no ensaio “A obra de arte na era de sua

⁶ Cinematografia: Os beijos das fitas são sentidos? **A Noite**, Rio de Janeiro, 7 jul. 1927.

reprodutibilidade técnica”: “Para o cinema é menos importante o ator representar diante do público um outro personagem, que ele representar a si mesmo diante do aparelho.” (BENJAMIN, 1987, p. 179). Por isso, Garbo constata ser fundamental a aproximação entre a personagem e a atriz, responsável por construir o efeito de realidade e, assim, saciar o desejo de *ver* das plateias. Neste contexto, não é um acaso que as folhas passem a considerar o “extremamente emocional”⁷ *A Carne e o Diabo* como a produção que alavancou um relacionamento amoroso entre Greta Garbo e John Gilbert⁸.

A naturalidade da atriz é o elemento que, aos olhos do jornal *A Noite*, tornam-na mais digna de encômios, o que a folha deixa claro em dois artigos em que se refere à “personalidade” da estrela, publicados em julho e dezembro de 1928. O primeiro deles é lapidar porque estabelece o estudo cuidadoso dos papéis como a causa da simplicidade de gestos posta em cena. Vejamos:

Greta Garbo é incontestavelmente o símbolo impecável da arte muda! A expressão de todos os seus atos é sempre de grande simplicidade, simpática e perfeita coordenação de todos os sentidos, no desempenho de cada papel (...).

Greta Garbo é, sem exagero, uma alma excessivamente simples, mas, ao mesmo tempo, atraente e encantadora. (...)

⁷ Idem, *ibidem*.

⁸ Segundo *A Noite*, “Volta-se a afirmar que John Gilbert e Greta Garbo estão apaixonados e em breve se casarão. O idílio já dura há seis meses...”. In: *Cinematografia: Algumas novidades. A Noite*, Rio de Janeiro, 12 dez. 1927, p. 6.

A Scena Muda apreende a questão de modo ainda mais enfático e licencioso, considerando o sueco Maurice Stiller – primeiro diretor cinematográfico de Greta Garbo e aquele junto do qual a atriz chegou aos Estados Unidos – como uma das pontas do triângulo amoroso. Vejamos:

“Parece que recomeçou o idílio de John Gilbert e Greta Garbo, que o diretor Maurice Stiller interrompeu há poucos meses, alegando, talvez, direitos de preleção.

Voltam a andar muito juntinhos, pelas casas de espetáculos e restaurantes. Greta sempre figura entre os convidados de Gilbert, quando este leva as pessoas de sua amizade (sic.) a darem um passeio em seu novo *yacht The Temptress*.

Durante a filmagem de *Anna Karenina* prodigalizaram-se beijos e abraços, tão sinceros, que os membros da companhia, que ainda conservam um pouco de discrição, sentiam desejos de voltar dissimuladamente as costas para não os estorvar. Por outro lado Gilbert e Garbo, como peritos em cenas de amor, também sabem achar-se a sós, amiudadamente, sem necessidade de que ninguém os abandone ou volte as costas. O romance desses dous astros está se tornando um verdadeiro filme no qual o diretor Maurice Stiller pretendeu tomar parte principal e... ficou com a pior.

Sejam quais forem suas qualidades diretivas, é evidente que nos papéis de galã Gilbert é mais perito do que ele.”

Cf. *Novidades da tela. A Scena Muda*, Rio de Janeiro, nº 358, 7º ano, 2 jan. 1928, p. 5.

Além do mais, ela é dotada de uma retidão devastadora que caracteriza todos os seus atos. (...)
Finalmente, todo o segredo da grande estrela sueca resume-se no estudo consciencioso de cada papel de per si, antes de apresentar a sua versão. (...)
Greta Garbo é a “individualidade” sem rival e nem de longe há quem dela se aproxime!⁹

Hoje parece difícil negarmos que a retidão dos gestos do artista é determinante para a qualidade de seus trabalhos. No entanto, não podemos nos esquecer que tal relação é antes produto uma noção socialmente construída do que a verdade absoluta. No cinema expressionista, por exemplo, tal característica é deixada de lado em prol de uma representação muito mais teatral. Todavia, o fato de esta retidão ter levado Garbo a ser considerada exemplo do que de melhor se produziu no cinema mudo, patenteia qual o modelo se estabeleceu.

Deve-se igualmente considerar que os anos 20 ainda eram de afirmação daquela arte tão jovem, que, embora fosse tributária do teatro, buscava dele se diferenciar. Não é um acaso, portanto, que a relação entre cinema e teatro fosse uma das temáticas privilegiadas dos jornais e revistas que se dedicavam ao assunto. Tanto que, ao historicizar o nascimento do cinema, *A Noite* se refere à assertiva de um empresário teatral norte-americano frente à primeira sessão cinematográfica da Broadway, ocorrida no ano de 1896.

Que papel ridículo não farão os nossos cenógrafos nos seus bastidores de árvores que não se movem, ondas que se encrespam na imaginação do pintor e lá ficam paralisadas e casas que se perpetuam nos telões dos teatros como imóveis espantalhos da vista! E que mundo de possibilidades não oferece esta invenção! Até mesmo as peças de canto – dizia o empresário – poderão ser filmadas pelo cantor, com cenários ricos e naturais, e os versos cantados depois, por trás da tela, ao ser exibido o “filme!”¹⁰

⁹ Cinematografia: A personalidade artística de Greta Garbo. **A Noite**, Rio de Janeiro, 9 jul. 1928.

¹⁰ Cinematografia: O nascimento do cinema. **A Noite**, Rio de Janeiro, 3 out. 1927, p. 6. A folha se reporta ao livro *A Million and One Nights*, de Terry Ramsey, que considera “a mais minuciosa obra escrita sobre o cinema.”

As sombras em movimento do cinema são consideradas pelo crítico mais reais que a encenação teatral, daí a ele propor que os cantores líricos substituam suas apresentações ao vivo pela exibição de fitas delas dubladas por eles. Tal diferença é também ressaltada num artigo publicado na revista *A Scena Muda*, o qual toma *A Carne e o Diabo* como um dos objetos de análise:

Cada dia que passa, felizmente, o cinematógrafo, vai assumindo uma fisionomia mais vigorosa, mais própria, diferente de todos os demais espetáculos e o que é mais, completamente afastada do teatro, a despeito dos críticos, que se empenham em vulgarizar sua obra de cultura associando-a a diversões com as quais não tem nem remoto parentesco e não obstante a lentidão com que se foi assenhoreando de seus exclusivos domínios.

O cinematógrafo é uma série de cenas moventes em que John Gilbert, como protagonista de “Demônio e Carne”, regressa de seu desterro e parece ouvir os cascos de seu cavalo repetirem o nome da amada “Felicitas” sobre a estrada em que galopa. É o episódio em que os êmbolos da maquinaria do barco, que o conduz a sua pátria cantam, a seus ouvidos, o mesmo nome feminino, repetindo-o monotonamente. É o vibrar das rodas da locomotiva, que espalham pelo prado o mesmo nome: “Felicitas”, quando ele se dirige ao encontro da ingrata. O cinematógrafo é o recurso fotográfico, que interpretou esse estado de alma, sem necessidade de títulos, nem explicações, nem cenários.

O cinematógrafo é a apresentação do duelo entre o marido ofendido e o amante no mesmo *film*, “Demônio e Carne”, sem outro auxílio pictórico além da silhueta de um homem que move os braços, a fumaça de dous disparos e um “primeiro plano” de um toucador feminino, onde “ela” experimenta um vestido de luto revela quem foi a vítima.¹¹

A diferenciação entre teatro e cinema é estabelecida, aqui, por meio de cenas especificamente cinematográficas, que prescindem dos intertítulos para serem compreendidas. Tratam-se, realmente, de dois competentes usos da câmera. No primeiro caso, Brown alterna-se entre imprimir imagens do rosto de Greta Garbo nos planos que mostram Gilbert voltando à terra natal e introduzir o nome da personagem nas patas do cavalo, nas rodas do trem e na casa de máquinas do navio que levam o protagonista de volta à sua terra – símbolos de

¹¹ O verdadeiro cinematógrafo. **A Scena Muda**, Rio de Janeiro, nº 336, 7º ano, 1 set. 1927, p. 5.

que o coração do moço funciona no mesmo ritmo frenético dos meios de transporte que o conduzem. No segundo caso, porque, por meio de tomadas curtas, o diretor consegue pintar o ódio do marido que se vê traído, o duelo e a viuvez de Felicitas – o que, num só tempo, aponta quem foi o vitorioso no litígio e quão insensível era a viúva, para quem a beleza era mais importante que a vida do marido.

Os libelos pela naturalidade em cena somam-se às considerações sobre a supremacia do cinematógrafo sobre o teatro para estabelecerem a tentativa de afirmação dessa arte nova. Isso tornará mais compreensíveis os motivos que fizeram *Salomé*, estrelada por Alla Nazimova, ser vista com tantas reservas pelo público e crítica daquela segunda metade dos anos 20.

Salomé é a filha de Herodias que desperta o desejo daquele que matara o pai dela para se casar com sua mãe – Herodes, que se tornou com o assassinato o tetrarca da Judeia –, desejo responsável por fazê-lo, a pedido da moça, matar João Batista e servir-lhe a cabeça numa bandeja. O episódio, referido nos evangelhos, foi apreendido por inúmeros artistas, dentre eles Oscar Wilde, Mallarmé e Huysmans na literatura e Gustave Moreau na pintura. O filme de Nazimova é tributário da leitura que Wilde faz do tema, influência percebida não apenas nos intertítulos da obra – os quais retomam literalmente trechos do drama *Salome* – mas na confecção do cenário e no modelo de interpretação adotado. A mistura entre o amor carnal e a morte, que se relaciona, em Wilde, à procura por “experiências e sensações estranhas, buscando o mistério, o indecifrável” (FRAGA, 1992, p. 6), na película de Nazimova desenrola-se por meio de um desempenho lento, teatral, capturado por extensos *long-shots*, os quais permitem que o espectador veja o exuberante cenário criado por Natacha Rambova – elementos que tão bem glosam a estranheza do drama.

O cenário *art nouveau* de Rambova remete aos desenhos produzidos por Beardsley para o volume da peça, e são linhas influenciadas pela mesma estética que estampam os cartazes de divulgação do filme, o que ainda uma vez aponta para a filiação. E para que a versão cinematográfica do drama atinja a sensualidade mórbida deste, o desempenho expressionista do elenco é

fundamental. Nazimova não emana a sensualidade naturalista de Garbo, mas uma sensualidade nervosa, doentia, explicitada pelos seus olhos que apenas se entreabrem nos parcos *close-ups* e pelos movimentos andróginos que ela executa, tomados pelos *long-shots*. Sua “dança dos sete véus” é exemplo cabal do fato, por fazer ver, num só tempo, o pequeno corpo de garoto da atriz e a sensualidade que ela emana para ter seu objetivo realizado, no caso, conquistar a cabeça de Jokanaan, experimentar os lábios que tanto deseja e finalmente sentir, no gosto amargo do sangue que deles verte, o gosto do amor.

Uma curiosidade acerca do filme é o fato de seus caracteres terem sido desempenhados por elenco homossexual – a própria Nazimova, cuja companhia foi responsável pela produção, sempre envolveu suas escolhas sexuais numa névoa de dubiedade – o que novamente atesta a filiação do filme ao drama de Wilde, notório, aliás, pelo encarceramento que sofreu devido às relações homossexuais que mantivera. Tal escolha permite, no filme, a explicitação da inclinação sexual dos dois amigos guardas do palácio, algo já previsto pelo drama.

Por tudo o que já discutimos sobre *Flesh and the Devil* no que toca às preferências do público pelos enredos melodramáticos, os quais entremeavam cenas cômicas e amorosas e desembocavam num moralismo fácil, torna-se compreensível o porquê desse drama denso e mórbido não ter despertado grande entusiasmo nos espectadores. O beijo amoroso, elemento tão esperado pelas plateias, ocorre aqui debaixo do tecido que esconde a cabeça decepada de Jokanaan, o que muito pode ter se devido à censura do momento, que impedia a exibição de cruzezas tais. Além disso, o filme explicita o homossexualismo, assunto ainda considerado tabu.

O fato de *Salomé* ter se baseado mais fortemente no drama simbolista, pela temática que desenvolve e lentidão com que o faz, dificultou sua compreensão do público acostumado às características do melodrama. Outros elementos que motivaram tal dificuldade foram a montagem que se afastava dos padrões sedimentados pela decupagem clássica, a grandiloquência dos gestos e as dificuldades impostas pela prosa de Wilde. No Brasil, há uma

referência da crítica à “decoração talvez bizarra de *Salomé* (...), que foi uma das produções mais refinadas e também mais discutidas de Nazimova.”¹². Todavia, tal decoração não mereceu uma análise mais aprofundada por parte da imprensa, que pouco falou sobre Nazimova naquele anos de 1927 e 1928. O artigo publicado pela revista *Cinearte* por ocasião da exibição da película demonstra a incompreensão da crítica brasileira no que toca à obra, crítica tão ligada ao modelo de representação mais popular em Hollywood ao ponto de não perceber a qualidade de uma produção que dele se afastava:

O filme, apesar de trazer como protagonista a grande artista Nazimova, não obteve o sucesso que talvez algumas pessoas esperavam. A meu ver, de qualquer uma das formas, ele está errado. Nazimova, como todos sabem, é uma artista completa, porém a sua mocidade já passou e não é qualquer papel que hoje se lhe adapta. Como poderia ela fazer uma *Salomé*? Entretanto, o seu desempenho agrada, embora o seu tipo esteja bastante deslocado no papel que encarna. A fita tem mais valor talvez pelas montagens, esquisitas e pelo guarda-roupa original, com que é apresentado. Afinal de contas, há cenas que não deixam de ter o seu valor artístico e merecem atenção como uma coisa idealista, quase que futurista... Enfim, é um filme difícil de se compreender, se o público apreciou. Na sessão em que assisti, a plateia me pareceu completamente desinteressada...¹³

Embora ressalte o valor artístico de algumas cenas e a originalidade do vestuário, é à estranheza do conjunto que a revista dá atenção – estranheza que termina por considerar um defeito da produção, tanto que, apesar de se referir às cenas de valor artístico e ao bom desempenho de Nazimova, atribui ao filme nota 6¹⁴. A dificuldade de se compreender a película parece problema não apenas da plateia com a qual o cronista a assistiu, mas também dele. A atribuição da culpa à atriz principal – considerada demasiadamente velha para o desempenho do papel e que, não obstante, o teria desempenhado de modo satisfatório – é mais um elemento que atesta a incompreensão do crítico.

¹² A vida amorosa de Rudolph Valentino. **A Scena Muda**, Rio de Janeiro, nº 320, 7º ano, 12 mai. 1927, p. 14.

¹³ A tela em revista: *Salomé*. **Cinearte**, Rio de Janeiro, nº 61, vol. 2, 27 abr. 1927, p. 28.

¹⁴ *A Carne e o Diabo* recebeu da revista nota 9. Cf. **Cinearte**, Rio de Janeiro, vol. 3, nº 126, 25 jul. 1928.

Os dois filmes sobre cujas recepções me debrucei demonstram os primeiros momentos da efetivação de algo que Ismail Xavier discute de modo exemplar em *O olhar e a cena* – a adoção da decupagem clássica e da representação naturalista em busca de uma autonomia da cena, daí à preferência ao melodrama em detrimento das produções literárias e teatrais mais modernas, as quais explicitariam os mecanismos de construção das obras cinematográficas. Tal análise procurou demonstrar que, naquele momento, um filme não era tomado apenas como um filme, ao contrário do que um Hitchcock risonho asseverou a Ingrid Bergman por ocasião da rodagem de *Under Capricorn* (TRUFFAUT, 2004, p. 186), e sim, como *a mais pura verdade...*

Bibliografia

A SCENA MUDA. Rio de Janeiro, 1921-1955. Disponível em <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/revistas.htm>. Acesso em 4 out. 2010.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, 3ª edição, p. 65-96.

CINEARTE. Rio de Janeiro, 1926-1942. Disponível em <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/revistas.htm>. Acesso em 4 out. 2010.

DUBY, G. **Eva e os padres: Damas do século XII**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

FLESH and the Devil (A Carne e o Diabo). Direção: Clarence Brown. Produção: Metro Goldwin Mayer. Intérpretes: John Gilbert; Greta Garbo; Lars Hanson; Bárbara Kent e outros. Los Angeles: Metro Goldwin Mayer, 1926. 1 filme (113 min), mudo, pb.

FRAGA, E. **O simbolismo no teatro brasileiro**. São Paulo: Art & Tec, 1992.

HALL, M. Movie Review: Flesh and the Devil (1926) – The Undying Past. **The New York Times**, New York, 10 jan. 1927. Disponível em http://movies.nytimes.com/movie/review?_r=2&res=9504E3D71E30E132A25753C1A9679C946695D6CF. Acesso em 4 out. 2010.

KEATS, John. **A bela dama sem piedade** (tradução por Izabella Drumond). In: <http://www.elore.com/Portugues/Poesia/Keats/bela.htm>, pesquisado em 3 de fevereiro de 2009.

PRAZ, M. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**, tradução de Philadelpho Menezes. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

S/N. Long Runs. **The New York Times**, Nova Iorque, 1 de novembro de 1896. <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9506EFDF1331E033A25752C0A9679D94679ED7CF>, pesquisado em 23 de dezembro de 2008.

SALOME. Direção: Charles Bryant. Produção: Nazimova Productions. Intérpretes: Alla Nazimova; Mitchell Lewis; Rose Dione e outros. Los Angeles: Allied Producers & Distributors Corporation, 1923. 1 filme (72 min), mudo, pb.

THOMASSEAU, J. M. **O melodrama**, tradução de Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TRUFFAUT, F. **Hitchcock/Truffaut: entrevistas**, edição definitiva/ Helen Scott, tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WILDE, Oscar. Salome. In: **The importance of being earnest and four other plays**. New York: Barnes & Noble Classics, 2003.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

XAVIER, I. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003