



Sonhar com Hollywood desde a América Latina. Cinema e literatura em alguns relatos dos anos 1920 e 1930

Latin America's Dreams about Hollywood. Movies and Literature in some narratives in the Twenties and Thirties

Miriam V. Gárate ¹

Resumo: O artigo visa examinar o impacto do cinema norte-americano na sociedade dos anos 1920-1930, através de algumas narrativas latino-americanas produzidas no período. A atualização do motivo do duplo em chave cinematográfica é um dos aspectos privilegiados na análise.

Palavra-Chave: cinema norte-americano; narrativa latino-americana; inícios do século XX.

Abstract: This article focuses on the impact of the North- American movies in the 1920-30 societies, in some Latin American narratives at this time. In first plane, the theme of double is analyzed in movies.

Keywords: North American movies; Latin American Narrative; early XX century.

Século XX, década de 1920. A máquina de sonhos hollywoodiana se impõe na América Latina, deslocando inexoravelmente o cinema europeu. Como no resto do planeta, a máquina de sonhos passa a exercer uma influência decisiva nos comportamentos, na moda, na gestualidade, nos desejos. Desejos de levar uma vida de filme e de esquecer a outra, a vida real, que se revela anódina, insignificante, medíocre, quando comparada à projetada na tela. Desejos de viajar à meca hollywoodiana e de tornar-se uma estrela ou um astro. Dessa matéria, dessa experiência ao mesmo tempo coletiva e individual, social e subjetiva, se nutrem várias ficções literárias do período. O mais das vezes, com o propósito de evidenciar o caráter “fraudulento” dessa máquina, bem como dos sonhos que promove, a fim de restituir certo “princípio de realidade”. Em algumas ocasiões, para aderir ao sonho ou deslocá-lo de lugar. Em ambos os casos, a atualização em chave cinematográfica de um motivo com longa tradição, o motivo do duplo, se revela fundamental. Copiam-

¹ Professora Associada do Departamento de Teoria Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp. E-mail: miriam_garate@yahoo.com.br

se, imitam-se, duplicam-se: o gesto, a pose, o olhar, a roupa, o penteado, a forma de dançar (frequentemente, o tango). Mas em algumas oportunidades trata-se literalmente de ser o duplo de um astro ou de uma estrela.

Com o objetivo de fazer um mapa dessa ordem de questões, proponho examinar a seguir um conjunto de relatos argentinos, mexicanos, peruanos e brasileiros produzidos nos anos de 1920 e no início de 1930

Pobres-diabos e moças da periferia

Começo pelos aspectos definidores da *situação cinema*, denominação proposta por Hugo Munsterberg em 1916 para se referir aos fatores copresentes na projeção de um filme que acarretam uma mudança na consciência do espectador: a) isolamento do mundo exterior e de suas fontes de estímulo; b) alteração das sensações de tempo e de espaço; c) passividade física do espectador ². Passividade, isolamento e alteração espaço temporal aliam-se para propiciar uma experiência que se constitui como cancelamento provisório da realidade imediata, como fuga voluntária em relação a esta e, correlativamente, como mergulho em uma realidade imaginária cujo poder de ilusão, em razão da força de presença da imagem fílmica e dos procedimentos inerentes à montagem clássica, é decididamente mais forte que o da

² Fazendo uma recapitulação das reações suscitadas no espectador que permanece dentro de uma sala escura, Hugo Mauerhofer refere-se a cada um desses fatores nos seguintes termos: “alteração na *sensação de tempo*, no sentido de um retardamento do curso normal dos acontecimentos” cujos efeitos “podem ser agrupados sob o denominador comum: a sensação de tédio (caracterizada pela falta de “algo acontecendo” e que denota o vazio da pessoa entediada”); alteração da *sensação de espaço*, pelo fato de “a iluminação insuficiente tornar a forma dos objetos menos definida, dando à imaginação maior liberdade de interpretar o mundo que nos cerca. Quanto menor a capacidade do olho humano de distinguir com clareza a forma real dos objetos, maior o papel desempenhado pela imaginação [...]. Essa modificação da sensação de espaço anula parcialmente a barreira entre a consciência e o inconsciente” (p. 376). “Os efeitos psicológicos da sensação modificada de tempo e espaço – i.e., o tédio incipiente e a exacerbação da atividade da imaginação – desempenham papéis decisivos na situação cinema. Ao se fazer a escuridão dentro do cinema, essas mudanças psicológicas são acionadas. O filme na tela vem de encontro tanto ao tédio incipiente como à imaginação exaltada, servindo de alívio para o espectador, que adentra uma realidade diferente, a do filme” (p. 377). No que diz respeito à passividade, por último, o autor afirma: “a rapidez com que se instalam esses efeitos é propiciada por outro elemento essencial da situação cinema, a saber, o *estado passivo* do espectador [...] o espectador espera pelo filme em total passividade e receptividade – condição esta que gera uma afinidade psicológica entre a situação cinema e o estado do sono” (MUNSTENBERG, p. 377-8).

representação teatral ou literária ³. A relação ao mesmo tempo excludente e íntima das duas “realidades” em jogo, a lógica de sua alternância e algumas de suas características permitiram postular desde relativamente cedo, no âmbito das teorizações cinematográficas, a associação com o par vigília/sonho. Abolindo temporariamente a dimensão diurna e as frustrações que esta impõe, a sala obscura oferece ao espectador uma tela na qual se projetam (e ele pode projetar) fantasias compensatórias, numa espécie de sonho/devaneio diurno, conduzido, vigiado, pré-fabricado.

Esse dispositivo, bem como a materialidade social na qual opera, é delineado pelo uruguaio Horacio Quiroga em vários textos da época protagonizados por *pobres-diabos* – funcionários públicos ou empregados bancários de baixo escalão, quando não desempregados – e por moças ou senhoras da periferia. Por exemplo, em *Miss Dorothy Phillips, mi esposa* (1919), cujo narrador e personagem principal se apresenta da seguinte forma:

Eu faço parte do grupo dos pobres-diabos que saem do cinematógrafo noite após noite apaixonados por uma estrela. Meu nome é Guillermo Grant, tenho trinta e um anos, sou alto, magro e moreno – como quadra, para

³ Clément Rosset destaca essa qualidade diferencial em *Propos sur le cinéma* (2001). Cito uma passagem: “A grande magia do cinema consiste em convidar imperativamente ao espetáculo de uma realidade ao mesmo tempo diferente e semelhante, a um *outro* que não difere verdadeiramente do *mesmo* ao qual estamos habituados [...]. Pois a evasão mais benéfica não consiste tanto em fugir da realidade como em circular, à vontade, por uma realidade paralela e, por assim dizer, gêmea. Não há melhor distração *no* e *do* mundo, do que nele permanecer mudando apenas e imperceptivelmente de tempo e de lugar. Jamais abandona-se tanto o mundo, como quando nele se permanece em pensamento e se confronta essa imaginação do real àquela de um outro real que lhe é comparável em tudo. Imaginação, não de outro mundo, mas de “outra cena”, como diz Octave Mannoni, quem distingue a esse respeito, em *Clef pour l'imaginaire ou l'autre scène*, duas formas de imaginação: a imaginação do irreal, alucinatória e mórbida e a imaginação de outro real, simples variante da realidade que modifica a disposição desta por meio da fantasia, mas respeitando sua lei. A imaginação delirante pretende mudar de mundo, a imaginação “normal” conforma-se com mudar de cena. Sem dúvida, artes anteriores ao cinema visaram produzir o tipo de prazer que o cinema iria levar a seu ponto extremo sugerindo, como o cinema, uma espécie de realidade paralela, convidando a fruir de um estado de coisas ao mesmo tempo próximo e diferente daquele que experimentamos na realidade cotidiana. É o caso principalmente do teatro, que exhibe claramente à vista do público essa “outra cena” da qual fala Mannoni, bem como o caso do romance, que convida o leitor a abandonar toda preocupação, para interessar-se por uma cena notavelmente mais distante que a cena teatral. É necessário destacar, todavia, que a passagem da realidade familiar aos olhos do espectador ou do leitor, para essa outra realidade que o teatro ou o romance visam instituir, é em ambos os casos uma tarefa árdua. No teatro, quando a cortina se levanta, o espectador precisa de um certo tempo para mudar de cena; no romance, a aclimação à nova cena é ainda mais difícil e problemática. O cinema cumpre sem esforço nem demora essa passagem por meio de uma simples movimentação de câmera.” (ROSSET, p. 68-70, tradução minha).

efeitos de exportação, a um sul-americano. Estou numa situação quase confortável e tenho boa saúde. [...] Sendo como sou, compreende-se muito bem que o surgimento do cinematógrafo tenha sido para mim o começo de uma nova era na qual conto as noites sucessivas em que saí meio zozzo e pálido do cinema, porque deixei meu coração, com todas as suas pulsações, na tela que impregnou durante três quartos de hora o encanto de Brownie Vernon [...]. Em algumas fases ruins cheguei a viver duas vidas distintas: uma durante o dia, em meu escritório e no ambiente normal de Buenos Aires, a outra, de noite, que se prolonga até o amanhecer. Porque eu sonho, sonho sempre (QUIROGA, 1996, p. 436-8).⁴

Destituído do tom de comédia que prevalece em *Miss Dorothy Phillips*; mais severo e grave, *El amante de Bárbara La Mar* (1927), do argentino Enrique González Tuñón, parte de circunstâncias análogas⁵:

Grudado em sua poltrona por causa de uma ingênita preguiça, o cansaço de Máximo Pérez abre sua alforja como um bocejo...

Pela primeira vez, os olhos de Máximo Pérez, extenuados de filmar monotonias nas horas tristes tal qual numa agência de colocação, fixam sua meia-luz na tela habitada do cinematógrafo.

Bárbara La Mar lhe sorri desde o silêncio...

Nunca ninguém o olhou dessa forma. A luz volta novamente...

E então Máximo Pérez se perde nas ruas da noite, apertando um pedaço de sol no exausto bolso de sua alma... (TUÑÓN, 1927, p. 55-7).⁶

Por sua vez, **El enamorado de la estrella** (1933), de Nicolás Olivari, principia com um diálogo entre duas personagens no vestíbulo de um cinema, espaço/cena a cujo respeito uma delas sustenta:

⁴ As citações dos originais em espanhol foram traduzidas para o português e são todas de minha autoria.

⁵ O conto começa com uma epígrafe que imita o estilo dos reclames publicitários da época: "O Destino, estranho diretor de cena na grotesca comédia da vida, apresenta a estampa animada de Bárbara La Mar e o irremediável fastídio de Máximo Pérez no trágico filme de um amor impossível" (GONZÁLEZ TUÑÓN, 1927, p. 53). Essa espécie de apropriação de recursos cinematográficos em voga e sua transposição ao registro da narrativa escrita são um fenômeno frequente.

⁶ Perto do desenlace, Máximo Pérez é caracterizado como um "pobre-diabo em estado de suicídio" (GONZÁLEZ TUÑÓN, 1927, p. 59).

Estávamos no vestíbulo do cinematógrafo. As portas acolchoadas iam tragando a multidão, ávida do espetáculo transparente, do espetáculo que quatro homens vestidos com *overall* tinham trazido em bolachas parecidas com aquelas em que se guarda o doce de goiaba. Provavelmente, igual melaço contemplativo há na fita, branca e sem planos, achatada num lençol distante, onde vivem todas as paixões humanas e diante da qual uma multidão chupando balas, esquece a mensurável mediocridade de seus dias (OLIVARI, 2000, p. 163).

Anti-ilusionismo do narrador/enunciador e fantasias compensatórias da multidão se fusionam nessa passagem em sintonia com as passagens já citadas de Quiroga e de González Tuñón⁷. Mas talvez seja nas crônicas *arltianas*, espécie de microrrelatos tremendamente mordazes, onde os efeitos propiciados pela *situação cinema* alcancem o maior grau de explicitação. Nesse sentido, vale mencionar primeiramente uma crônica como **El cine y los cesantes** (1932), que parte da seguinte anedota: “Outro dia, um senhor disse-me indignado: – Aqui se fala sempre em desempregados, de acordo, mas... O senhor vá dar uma volta pelos cinemas... filas de vagabundos fazendo hora para entrar” (ARLT, 1997, p. 90). A partir desse juízo de seu interlocutor, Arlt retoma, desenvolve e expande imaginariamente os dilemas do desempregado:

O homem pedala pela rua, pensativamente. Sabe de cor a topografia de sua casa. Adivinha a pergunta que a sua mulher, a sua irmã e a sua mãe vão lhe fazer – E aí, alguma novidade? [...]

O que fazer? Como resolver o problema? Enviou pelo menos cem cartas... ninguém respondeu... E, de repente, diante de seus olhos brilha o cartaz azul, amarelo, verde... um cartaz de cinema. Vinte centavos o ingresso. Aventuras de X, O beijo da moribunda. O manco misterioso, A menina do Far West. Três sessões por vinte centavos. Três horas de esquecimento e o sonho por vinte pratas... Em que lugar do Universo se pode comprar por um preço menor o esquecimento? (ARLT, 1997, p. 91-92).

⁷ Sobre a produção de Olivari vinculada ao cinema, cf. Viñas, D. Nicolás Olivari: cronista de cine precursor y viajero imaginario. In: GONZÁLES, H; RINESI, E (comps.). *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino*. Buenos Aires: Manuel Suárez editor, 2002.

A contraparte feminina desse conjunto de cenas pode ser lida, entre outros textos, em duas crônicas do próprio Arlt: **El cine y las costumbres** (1930) e **El cine y estos pueblitos** (1933). Na primeira, os temas do tédio associado à vida conjugal e do espetáculo cinematográfico como válvula de escape socialmente admitida em relação às mulheres caminham juntos⁸. Na segunda, a existência pacata e a tacanhez moral reinantes nas pequenas cidades do interior são consideradas responsáveis por uma agravação dos processos referidos. Daí que uma fita como *Temos que casar o Príncipe* (que Arlt se antecipa a julgar “muito ruim” sem necessidade de ver); ou, melhor ainda, que o cartaz publicitário dessa fita (“duas bocas de diferente sexo, unidas num beijo árduo e trabalhoso”) suscite o seguinte comentário:

Na capital, esse cartaz não faz ninguém perder a cabeça, mas aqui, são outros quinhentos... Em Buenos Aires, os sonhos que uma fita desperta são controlados pela realidade. Mas aqui, *aquí*, o que poderia controlá-los?

E não se trata dessa fita em especial, mas da sede de paixões que a cinematografia, em seu conjunto, provoca, desperta e agudiza nesses povoados, criando à margem da vida rotineira problemas que não têm chances de se resolver senão nas vastas cidades, onde as expansões da personalidade fogem ao controle familiar [...].

Lamento não poder imaginar qual será o estado de espírito de uma espectadora destas paragens, que depois de identificar-se com a “heroína” da fita, sai à rua e tropeça com este páramo de almas [...].

A fita, diabo tentador, exhibe no último canto timorato do país as audácias das remotas cidades, as diversões sentimentais que se permitem as outras garotas [...].

⁸ “Uma senhora – Eu tenho notado que entre o elemento feminino que frequenta o cinema, encontram-se muitas senhoras e demasiadas moças. Que as moças se interessem pelo amor é lógico; e pelo amor com os beijos que mostram no cinema, mais ainda; mas que uma mulher casada se sinta atraída pelo cinema me parece um pouco inexplicável.

Eu (Arlt) – Acontece que as mulheres casadas, tempos depois de casar se aborrecem profundamente e percebem a bobagem que fizeram.

A senhora – Não acho, você está errado. A mulher não se aborrece pelo casamento em si, o que a aborrece e provoca nela uma espécie de mal-estar subterrâneo é a monotonia da vida matrimonial. Dizer que o casamento aborrece é o mesmo que dizer que comer suspiros enjoa. Mas, se você é obrigado a alimentar-se exclusivamente com suspiros, fique certo de que acabará por adoecer do estômago.

Eu – É provável.

A senhora – Há mais uma questão ainda. Os homens, quando se entediam com a esposa, têm uma alternativa mais ou menos confortável: se apaixonar por outra. O homem tem uma facilidade especial para ser infiel. Para as mulheres, que somos de carne e osso como vocês, não é tão fácil se apaixonar, mas sim se aborrecer. E substituímos o amor... pelo cinema” (ARLT, 1997, p. 80-1).

O filme passa, mas a areia ardente de suas imagens, suspensa no ar, adere à consciência de homens e mulheres, dando voltas em seus espíritos [...] e eu me pergunto: quantas futuras madames Bovaris estarão respirando aqui? (ARLT, 1997, p. 106-111).

Por um lado, então, a vida real, suas restrições, suas frustrações, seus limites; por outro, o devaneio/sonho que promove a *situação cinema*.

Questão de semelhança: modelos cinematográficos e imitação

Ao identificar-se com os seres de luz e sombra exibidos na tela, de certa forma, o espectador os duplica interiormente graças a uma espécie de operação cruzada: por um lado, introjeta os desejos que a tela lhe propõe; por outro, projeta seus desejos nesses seres fantasmáticos. Essa dupla identificação não é somente da ordem da interioridade, mas também se exterioriza e socializa, materializando-se em modas, estilos visuais (*looks*, diríamos hoje), gestos, comportamentos e hábitos que tendem a cristalizar-se numa série de *tipos*. Embora o fenômeno não seja substancialmente novo (basta pensar na referência à Madame Bovary feita por Arlt), o cinema o exacerbará de um modo antes nunca visto.

A apresentação de Guillermo Grant anteriormente mencionada alude a esse processo, que o conto explora dando forma à figura do sul-americano rastaquera: “tenho trinta e um anos, sou alto, magro e moreno – como quadra para efeitos de exportação, a um sul-americano” (QUIROGA, 1996, p. 436) (valendo-se desses atributos, o pobre-diabo se faz passar pelo rico fazendeiro que não é). Cabe perguntar-se, evidentemente, se essas características quadram a um sul-americano ou se elas enquadram o sujeito num tipo cinematográfico ao qual este se adéqua e que se projeta além da tela, internando-se na paisagem social, circulando por ruas, parques, bares, residências.

Esse mimetismo ora adquire a forma do pequeno detalhe, do dado circunstancial, ora avança e invade diversas esferas de vida e de ação, apropriando-se do sujeito “primitivo”. Ilustrações do primeiro caso são, entre outros, a protagonista de **La enamorada de Rodolfo Valentino** (1926), de

Enrique Méndez Calzada, ou a da crônica de Roberto Arlt, que leva o título de **Me parezco a Greta Garbo** (1932).

No conto de Méndez Calzada, cujo narrador é quase tão insidioso como Roberto Arlt, descreve-se a personagem feminina com estas palavras: “*Ela*: Dezessete primaveras. Loira... Alguém lhe disse que se parece com Perla White, o que lhe dá motivo para usar umas fantásticas boinas de veludo que, na verdade, não lhe caem nem muito bem nem muito mal” (1926, p. 109). Em **Me parezco a Greta Garbo**, depois de inúmeros quiproquós madrugada afora entre a esposa, que vai todas as noites ao cinema, e o esposo, que se nega a acompanhá-la, o leitor assiste à seguinte cena:

Minha mulher fecha a boca e continua olhando-se no espelho. Estou seguro de que nestes momentos está procurando algo em sua expressão que a convença de que é parecida com Greta Garbo [...].

– Para que você se olha tanto no espelho? Você está linda, garota, está bonita.

[...]

Minha mulher fecha a boca outros dez minutos e, de repente, adivinhou o que estava por vir... Era fatal... Solta a frase definitiva:

– Você já notou que este canto do meu queixo se parece com o da Greta Garbo? (ARLT, 1997, p. 88)

Apesar da influência exercida pelo modelo dado à imitação⁹, poderia afirmar-se que, em ambos os casos, os processos desencadeados pela situação cinema são restritos, que eles não transcendem a esfera do devaneio mais ou menos consciente, da pequena coqueteria, do fetichismo cândido, embora não isento de consequências, já que a protagonista do conto de Méndez Calzada perderá o namorado... por carregar um retrato de Rodolfo Valentino na bolsa¹⁰. Mas o que nesse relato é ainda seminal, da ordem do

⁹ Sobre as noções de modelo e imitação, cf. o interessante livro de RENÉ GIRARD (1972), *Mensonge romantique, vérité romanesque*.

¹⁰ Depois de dois anos de noivado e vários comentários irônicos do narrador, ela e ele, Lita e Roberto, personagens protagonistas, estão no Rosedal de Palermo trocando frases “transcendentais” (de uma transcendência somente válida para os apaixonados, mas que constituiriam “um completo fracasso editorial” se fossem publicadas. Frases do gênero: – Você me ama, Lita?... – Não está mentindo? De verdade me ama?” (MÉNDEZ CALZADA, 1926, p. 113). Acidentalmente, a bolsa de Lita cai no chão:

– Lita, eu deixo você olhar revistar minha carteira se você me deixar olhar sua bolsa. Assim provaremos que não temos segredos um para o outro. Roberto lhe entregou a carteira. ... a

detalhe, adquire grandes proporções em outras narrativas em que a existência do sujeito é drasticamente alterada por obra da imagem à qual acredita assemelhar-se e que adota para si na “vida real”. É o caso de *El hombre que se parecía a Adolfo Menjou* (1919), da peruana María Weiss, texto que retrata a metamorfose de outro pobre-diabo, Vicente Castillo, a partir do instante em que um amigo lhe assinala sua semelhança física com Menjou, antes de ingressar no cinema para assistir a um filme protagonizado pelo astro. Ainda na sala obscura, Castillo se pergunta: “Como é possível que até agora não tenha notado a semelhança?” (WEISS, 1919, p. 41). E, acariciando o bigode, pensa: “a partir de amanhã deixo o bigode crescer mais” (p. 41). Principia dessa forma um processo imitativo que paulatinamente passa da órbita da aparência à da ação:

Olhava-se no espelho e, como nunca, a contemplação e o exame de seu rosto lhe provocavam admiração. Mas sua

primeira coisa que Lita achou foi o retrato que ela tinha dedicado ao namorado. Depois, bobagens sem importância: o recibo de compra de uma casa, um cheque cruzado, o comprovante de transporte de um carregamento de trigo... – Roberto, vejo que você não tem segredos para mim. Então foi ele que revistou a bolsa dela. Começaram a aparecer coisas importantíssimas, a saber: um espelhinho redondo com publicidade no verso; pó de arroz; um espelhinho quadrado sem publicidade, um aplicador de pó de arroz, um espelhinho hexagonal... – E meu retrato? perguntou Roberto. – Está em meu *secretaire*, muito bem guardado – respondeu ela. Roberto avançou em sua pesquisa. No fundo da bolsa, docemente embrulhado entre as rendas de um bonito lenço perfumado, havia um retrato... Dele?... Não! Um retrato de Rodolfo Valentino” (MÉNDEZ CALZADA, 1926, p. 115-16). A esse episódio seguem-se a ruptura do noivado e as considerações do narrador sobre a situação vivida: “Lita, desesperada, começou a chorar. Ela adorava Roberto; amava-o com toda a força de sua alma; enxergava pelos olhos de seu noivo; só tinha pensamentos para ele. É verdade que “gostava” da elegância e da efeminada beleza de Rodolfo Valentino; mas, amar, não amava mais que a Roberto. Claro que, se às qualidades morais de Roberto se juntassem as qualidades físicas do ator favorito, sua paixão por ele seria maior... Claro que, se se assemelhasse a Rodolfo Valentino, o amaria muito mais... Conclusão, por quem estava apaixonada – sem saber, ou melhor, sem querer confessá-lo – era por Rodolfo Valentino e não por Roberto H. (MÉNDEZ CALZADA, 1926, p.116-7).

O epílogo ou a “moral” do conto de Calzada: “Lita, a cândida jovem apaixonada por Rodolfo Valentino, perdeu, da forma que acaba de relatar-se, uma excelente oportunidade de mudar de estado em condições vantajosas, unindo-se a um homem jovem, honrado e com futuro, e acaba de contrair matrimônio com um velho importador de leques japoneses que já enterrou duas ou três esposas, usa peruca... Quanto a Roberto, ignoro o que terá acontecido com ele, mas fico cismado com um anúncio que aparece vez por outra na sessão “Classificados” dos jornais e que diz: Jovem comerciante de frutos do país, boa presença, casaria com senhorita que não tenha ido nunca ao cinematógrafo nem colecionasse retratos de artistas da tela... Moças, olhai-vos no espelho de Lita (no espelho de sua desventura; não em seu espelho quadrado, nem no espelho redondo, nem...)” (MÉNDEZ CALZADA, 1926, p. 117-8). A situação de base dessa narrativa (ruptura de um relacionamento amoroso por causa de uma traição imaginária) se assemelha parcialmente à de *Luto pesado*, do argentino Mateo Booz (sem data de primeira edição, compilado em *Cuentos Completos* de 1943, reeditado em *Cuentos Completos*, vol. I, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1991).

gravata foi a nota discordante no concerto de júbilo... Não, é impossível que um homem como eu, parecido com Adolfo Menjou, use essa coisa velha e descorada... Castillo-Menjou tomou o café da manhã que sua mãe tinha preparado... Ele sentia uma raiva concentrada e surda ao ver-se no modestíssimo ambiente daquela sala... lembrava os luxuosos salões, as salas de jantar elegantes... da fita da véspera (WEISS, 1919, p. 41-2).

Cortar o cabelo, ir à manicure, gastar as reservas do mês num fastuoso almoço “como o do filme” são pequenas peripécias das quais Castillo-Menjou sai “mais Menjou que nunca” (de fato, as mudanças operadas no nome sintetizam os avatares da história). Como acontecera com Guillermo Grant, Vicente Castillo passa a “viver duas vidas. Uma, a exterior, era a vida tranquila, a ordenada existência do empregado bancário... Outra, a de dentro, a do espírito, era uma floração exuberante de anseios irrealizáveis, um delírio, uma tumultuada cavalgada de ilusões” (WEISS, 1919, p. 43). Mas, à diferença do que ocorre com o protagonista do relato de Quiroga, que viaja a Hollywood a fim de conquistar uma estrela, para o que assume o papel de fazendeiro sul-americano, encontra e seduz Dorothy Phillips, se arrepende da farsa representada, confessa a verdade, é perdoado pela mulher amada (desnecessário dizer que estamos no âmbito da comédia sentimental) e termina em *happy end...*, do que Guillermo Grant acorda para perceber (e junto com ele, o leitor) que se tratava de um sonho e escrever o sonho/conto que lemos; ao contrário desse jogo que restitui a diferença entre sonho e realidade¹¹, a narrativa de Weiss faz medrar as “ilusões e delírios” de Castillo/Menjou no plano do real, provocando uma crise generalizada deste. Com efeito, inicialmente o luxo de uma manicure, um almoço e as fitas de Menjou parecem ser o bastante: “quando projetavam, em algum cinema, uma fita de Menjou, corria a vê-la e o gesto mais insignificante de seu sócia tinha, para o jovem, uma importância quase sagrada” (WEISS, 1919, p. 43). Entretanto, a internalização do papel acarreta de imediato consequências tangíveis em seu

¹¹ Sobre a estrutura deste relato, cf. meu trabalho “Acerca de um conto que é um sonho que é o roteiro de um filme que... Em torno a *Miss Dorothy Philipps, mi esposa*”. *Atas do XI Encontro Regional da Abralic* (julho de 2007). Disponível em: www.abralic.org.br/enc2007/programacao_simposio.usp

ambiente. Não só trabalha distraído, “como um autômato”, mas também passa a mesquinhar à mãe o pouco dinheiro que ganha, a fim de “viver alguns dias *a la Menjou*”, ou a ter exigências absurdas (por exemplo, pede à progenitora que compre buquês de rosas para seu quarto, como os que vira num filme). O clímax se produz mais uma vez por causa de uma peripécia amorosa. Durante um baile, num de seus sábados *a la Menjou*, Castillo conhece uma mulher bonita, elegante, audaciosa... e casada com um engenheiro *yankee* “que ficava o dia todo na serra, deixando-a em liberdade para ter *flirts* e brincar com o amor”: “Essa loira de olhar doce e suaves mãos de mulher ociosa deslumbrou Vicente. Uma mulher de Hollywood, uma flor de luxo, uma criatura feita para os refinamentos da vida!” (WEISS, 1919, p. 45). A conquista traz o progressivo endividamento de Castillo (casas de chá, flores, cinema, evidentemente), até atingir o ápice quando ela lhe envia um bilhete com a seguinte mensagem: “Amanhã irei contigo onde desejes...”.

Mas, aonde levá-la? Restam-lhe três *soles* e ele quer um encontro num hotel de luxo, jantar, champanhe “Tudo como num filme de *Menjou*”.

Justamente aquele dia o chefe adocece e incumbem Vicente de trabalhar no caixa. Começa a guardar o dinheiro de uma ordem de pagamento, e de outra, e de outra. Reserva um quarto de luxo num hotel, encomenda muitíssimas flores. Vai embora do banco carregando o dinheiro.

Nem naquela tarde, nem nos dias subsequentes, Castillo regressou ao banco... O homem que se parecia com Adolfo *Menjou* estava vivendo a existência que lhe correspondia (WEISS, 1919, p. 47).

Realização do sonho por meio da via que talvez seja a única possível, a via do “delito”? (vale recordar aqui a célebre frase de uma personagem de Brecht muitas vezes citada por Ricardo Piglia: “o que é roubar um banco comparado com criá-lo?”). Ruína do sonho a curtíssimo prazo, quando Castillo for trazido para a “existência que lhe corresponde”? Seja uma coisa ou a outra, Castillo/*Menjou* delineia uma trajetória que é interessante ter em mente ao examinar outros relatos da época. Neles, o sonho de Castillo “se torna realidade” no real cenário da máquina de sonhos: Hollywood. Neles, o sonho

se realiza com os limites, restrições e deformações impostos por essa máquina, adquirindo os contornos de um autêntico pesadelo.

Vidas vampirizadas, vidas de dublê

Se Castillo queria ser Menjou, Federico Granados, protagonista de **Che Ferrati, inventor** (1923), do mexicano Noriega Hope, se tornará de fato e inesperadamente Henry Le Goffic, um astro francês importado pelos estúdios californianos. Se a esposa do interlocutor de Arlt procurava com esmero no espelho alguma semelhança com Greta Garbo, Vera, protagonista feminina de **Hollywood, Novela da vida real** (1932), do brasileiro Olympio Guilherme, se tornará de fato uma Garbo. Nesses casos, as personagens embarcam no sonho de conquistar a meca hollywoodiana, de transformar-se em *stars*, de levar, de fato, uma vida de filme. Por isso, viajam até lá com as exíguas reservas próprias dos pobres-diabos, mas com um imenso capital de fantasias. Do mexicano Federico Granados, o narrador dirá que chega a Los Angeles “com quinhentos dólares no bolso e um capital de ilusões” (HOPE, s/d, p. 17). O mesmo poderia afirmar-se com respeito ao argentino Ferrati, que dá título ao relato, e à *flapper* Hatzel Van Buren, uma norte-americana provinciana que sobrevive como figurante e com a qual Granados inicia uma relação amorosa pouco depois de chegar. A mesma afirmação também poderia ser estendida à Vera, do romance de Guilherme, a seu principal protagonista, o brasileiro Lucio Aranha e, inclusive, a seus colegas de república: um argentino, Nicanor Gutiérrez, um egípcio, Irarah, e um italiano, Vicentini.

A situação dessas personagens fictícias remete a um contexto histórico no qual muitos sul-americanos e pessoas de outras procedências realmente tentam uma carreira nos *sets* da Universal ou da Metro ou da Paramount. Nesse sentido, não é casual que **Che Ferrati, inventor** e outros contos de temática análoga tenham sido escritos por Carlos Noriega Hope, cronista cinematográfico mexicano do jornal **El Universal** enviado a Los Angeles em finais de 1919. Ou que **Hollywood, Novela da vida real** seja obra de outro jornalista cinematográfico, o brasileiro Olympio Guilherme, enviado nesse caso pela revista **Cinearte**. Se Noriega Hope registra em suas crônicas, reunidas

posteriormente sob a forma de livro (**El mundo de las sombras. El cine visto por fuera y por dentro**, 1921¹²), a tentação de não regressar ao México, de permanecer em Los Angeles e transformar-se em ator, como seu compatriota e cicerone Manuel Ojeda, Olympio Guilherme desempenhará pequenos papéis em alguns filmes paralelamente a seu trabalho jornalístico. Mas a frustração acabará se impondo e Guilherme retornará ao Brasil. De alguma forma, seu romance ficcionaliza por interposta pessoa essa desilusão; de alguma forma, Lúcio Aranha pode considerar-se um *alter ego* de Guilherme¹³.

O embate com a realidade do cinema *visto por dentro*, para recorrer à expressão de Noriega, se traduz aqui num conjunto de histórias cômico-patéticas que atualizam dois motivos fundamentais: por um lado, ressurgem a corte de pobres-diabos e de fracassados ou fracassadas, só que agora reaparecem na ante-sala de produtores e de responsáveis pelo *casting*, eternamente à espera de um papel ou “fantasiados” nos estúdios durante longuíssimas horas, em troca de um lugar na multidão de figurantes e de um salário de “cinco dólares ao dia” (HOPE, 1921, p. 35) (a exceção à regra é o argentino Ferrati, um pícaro que escala à direção de arte da *Superb Pictures*, mas o faz precisamente exercendo uma atividade de outra ordem, a de inventor de maquetes em miniatura e de pomadas modeladoras, o que possibilita a seus contratantes produzir sonhos “barateando custos”, por assim dizer). Por outro lado, se atualiza de forma *sui generis* o motivo do duplo ao convocá-lo literalmente sob a feição do duplo/dublê de um astro ou de uma *star*.

A segunda situação é o cerne de **Che Ferrati, inventor**, relato no qual a semelhança física de Federico Granados com Henry Le Goffic, aperfeiçoada pela pomada/invenção de Ferrati, torna possível a substituição do segundo, morto inesperadamente em plena rodagem de um filme. Granados/Le Goffic assumirá o papel de Le Goffic para efeitos de conclusão da fita – e para aproveitar o que num primeiro momento lhe parece um imenso golpe de sorte:

¹² Sobre essa questão, cf. meu ensaio: Viagens de ida e de volta ao mundo das sombras. Em torno a alguns textos de Carlos Noriega Hope (2010).

¹³ Sobre a trajetória de Guilherme, cf. BORGE, J. Olympio Guilherme: Hollywood Actor, Auteur and Author. (2007).

Nos primeiros dias a “duplicação” estimulou sua curiosidade e seu humorismo. Ver-se rodeado de várias centenas de figurantes, respeitado por uma multidão de fotógrafos... o fazia sorrir por dentro. Um pobre-diabo de cinco dólares semanais transformado num senhor! Ninguém percebera a mistificação (HOPE, 1921, p. 36).

Mas pouco a pouco o “papel Le Goffic” lhe será imposto dentro e fora dos estúdios, cada vez mais horas por dia, confiscando toda possibilidade de ser ele mesmo e, evidentemente, de alcançar a fama, o reconhecimento (inclusive, de ser amado) por ele mesmo.¹⁴

No referente à novela de Olympio Guilherme, a lógica destrutiva da duplicação é comparável, mas ganha outros matizes. Nesse caso, o original não sai de cena, mas preserva para si os primeiríssimos planos, destinando a Vera/Garbo os planos gerais, as imagens de fundo, a presença, fora da tela, nos eventos sociais de menor importância. Todavia, se por uma parte isso comporta uma reserva (forçada) de si (uma reserva de “Vera ela mesma e não sempre Garbo”), por outra, obstaculiza até o limite do quase impossível o reconhecimento público da atriz “Vera ela mesma”. No caso do duplo mexicano, a reserva de si tende a equivaler a zero e a possibilidade de reconhecimento público vê-se reduzida a nada pelos empresários cinematográficos, os quais impõem a Granados para sempre o lugar do fantasma de Le Goffic, o papel do morto/vivo.

Em pauta nesses relatos, pois, o propósito de *desfazer a semelhança* num determinado registro perseverando (inutilmente) em mantê-la em outro; em pauta, o propósito não de ser parecida com Greta Garbo, mas de ser *Vera ela mesma outra Garbo*, se se me permitir o jogo de palavras; de ser *Granados ele mesmo outro Le Goffic*. Sonho frustrado que traz os sonhadores de volta para ilusões mais módicas: ir embora de Hollywood, retornar ao México ou ao Brasil, constituir um lar ou rever a “mainha enferma”. Triunfo do princípio de realidade? Enquanto Granados regressa a sua “terrinha” ou Lucio Aranha e

¹⁴ Em outro trabalho sobre essa narrativa, examinei as peripécias, idas e vindas dessa intriga que tem implicações de toda ordem: subjetiva, relacional, econômica, já que o duplo, “embora idêntico”, vale infinitamente menos que o original nesse mercado de ilusões. Cf. Cinema e ficção literária em dois escritores hispano-americanos. Em torno a Horacio Quiroga e Carlos Noriega Hope (2008).

Vera embarcam para o Brasil, as *bovarianas* do interior retratadas por Roberto Arlt parecem preparar-se para partir, embora não se saiba ao certo para onde:

Se se observa com um pouco de sensibilidade, se descobrem vidas sedentas, às quais os espetáculos de cinema acrescentam a temperatura de seu rico trópico de sombras, sem acalmar a sede.

Daquilo que não me resta dúvida alguma é de que o cinema está criando as formas de uma nova psicologia no interior do país. Que resultado terá isso? Não sei, mas tenho certeza de que são muitas as moças que, numa tarde de domingo, nestas cidadezinhas de província, ao sair do cinema, dizem para elas mesmas:

– Não, assim não é possível seguir vivendo. É necessário tentar resolver isso (ARLT, 1997, p. 111).

O tráfico de ilusões parece destinado a não ter fim, a continuar pulsando, circulando, para além de seus resultados efetivos.

Bibliografia

Arl, R. **Notas sobre el cinematógrafo (1928-1942)**. Buenos Aires: Sigmur, 1997.

BORGE, J. Olympio Guilherme: Hollywood Actor, Auteur and Author. **Luso-Brazilian Review**, n. 44, 1, 2007.

GARATE, M. V. Viagens de ida e de volta ao mundo das sombras. Em torno a alguns textos de Carlos Noriega Hope. **Cadernos PROLAM**, N 14, primeiro semestre 2010.

_____. Cinema e ficção literária em dois escritores hispano-americanos. Em torno a Horacio Quiroga e Carlos Noriega Hope. **Aletria**, vol. 17, jan./jul. 2008.

_____. Notas de trabalho sobre Horacio Quiroga. Literatura, cinema, psicanálise: projeções e intersecções de campo. **Revista Literatura e Sociedade**, n. 10, 2007-2008.

_____. Acerca de um conto que é um sonho que é o roteiro de um filme que... Em torno a *Miss Dorothy Philipps, mi esposa*. **Atas do XI Encontro Regional da Abralic**, 2007.

GIRARD, R. **Mensonge romantique, vérité romanesque**. Paris: Grasset, 1972.

GONZÁLEZ TUÑÓN, E. **El alma de las cosas inanimadas**. Buenos Aires: Gleizer, 1927.

GUILHERME, O. **Hollywood, Novela da vida real**. São Paulo: Nacional, 1932.

MUNSTENBERG, H. **A psicología da experiência cinematográfica** (trad. de Psychology of filme experience, 1916). In: Xavier, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

MÉNDEZ CALZADA, E. **Y volvió Jesús a Buenos Aires**. Buenos Aires: Latina, 1926.

NORIEGA HOPE, C. **Las experiencias de Miss Patsy y otros cuentos**. Puebla (México): INBA/Premia editores, s/d.

_____. **El mundo de las sombras. El cine visto por fuera y por dentro**. México: Andrés Botas e hijo, 1921.

OLIVARI, N. **El hombre de la baraja y la puñalada y otros escritos sobre cine**. Mizraje, G org. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.

Quiroga, H. **Todos los cuentos**. Colección Archivos, ALLCA XX, 1996.

ROSSET, C. **Propos sur le cinéma**. Paris: Presse Universitaire Française, 2001.

VIÑAS, D. **Nicolás Olivari: cronista de cine precursor y viajero imaginario**. In: Gonzáles, H; Rinesi, E (comps.). **Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino**. Buenos Aires: Manuel Suárez editor, 2002.

WEISS, M. El hombre que se parecía a Adolfo Menjou. **Amauta**, n. 23, 1919.