

CELEBRAÇÃO ONÍRICA DA MODERNIDADE, URBANIZAÇÃO E CULTURA DE MASSAS

MARIA INEZ MACHADO BORGES PINTO*

EM MEADOS DO SÉCULO XIX, em *O pintor da vida moderna*, Charles Baudelaire assinalava uma das principais características que iriam marcar a apreensão/descrição das atividades cotidianas dos habitantes das cidades modernas. Nesse seu ensaio, o ambiente da Paris do século passado, cuja população, entre os anos de 1800 e 1880, atingira a casa de mais de um milhão de habitantes, era apresentado através do olhar de Constantin Guys, personagem cujo perfil se amoldava ao talhe do moderno dândi da sociedade burguesa em formação. As atividades que compunham o ambiente citadino daquela cidade acabavam por ser descritas como “um grande show de moda, um sistema de aparições deslumbrantes”, em que se destacavam as resplandecentes fachadas dos edifícios em estilo neoclássico francês levantados pelo Barão Haussmann e o intenso movimentar de sua população. As multidões parisienses podiam transitar por uma extensa rede de parques, monumentos, mercados, lojas, estações de trem, restaurantes, calçadas e cafés, onde tornava-se possível à “população” da cidade ou a seus visitantes ilustres experimentar os requintes de uma vida sofisticada e moderna, cuja atmosfera de encantamento deixava transparecer os

[...] espetaculares triunfos de decoração e estilo. Ele se delicia com finas carruagens e orgulhosos corcéis, a esplendorosa sagacidade dos cavaleiros, a destreza dos pedestres, o sinuoso andar das mulheres, a beleza das crianças, felizes de estarem vivas e bem-vestidas — numa palavra, ele se delicia com a vida universal.

* Profa. Dra. do Depto de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Se o estilo do talhe de uma roupa teve uma mudança sutil, se ondas e caracóis foram suplantados pelos topetes, se os laços se alargaram e os coques desceram um quase-nada em direção à base do pescoço, se as cinturas se elevaram e as saias se tornaram mais cheias, não tenha dúvida de que o olho aquilino de Guys o detectará.¹

A partir da segunda metade do século XIX, os dinamismos irradiados pela intensa industrialização dos processos produtivos perpassavam as atividades cotidianas e se faziam notar nas configurações dos panoramas urbanos de localidades tais como Paris, Londres, Berlim, Viena, Tóquio, Nova Iorque, Buenos Aires, Nápoles, ou, ainda, Rio de Janeiro e São Paulo. Desde meados do século XIX até às vésperas da I Guerra Mundial, um foco de vigorosas mudanças e uma atividade econômica febril centrados numa cidade e irradiados para todo o seu *hinterland* podiam ser entrevistados nas mais diversas regiões do globo terrestre. Esses fluxos e ritmos embaralhavam-se na constituição de um sistema econômico internacional cada vez mais interligado pelos rápidos meios de transporte e comunicação, na movimentação das enormes levas das correntes migratórias que cruzavam os oceanos e os continentes, formando formidáveis exércitos de mão-de-obra internacional ao dispor das indústrias em expansão, bem como em torno dos processos vertiginosos de urbanização a que estavam sujeitas as cidades em diversas regiões do planeta, cujo intenso adensamento populacional tornava-se cada dia mais visível.

O universo cosmopolita da Paris do Segundo Império como que encarnava o ideal de progresso infinito da humanidade e exemplificava as possibilidades da “harmoniosa” construção de novas formas de sociabilidade e de comportamento individual, cujos padrões estavam se configurando em meio às tensões, ambigüidades e contradições da constituição das esferas da vida pública e privada das sociedades burguesas, cujas tendências apontavam para a multiplicidade de ritmos sociais e temporais dos grupos sociais em processo de modernização.² A apreensão/descrição das atividades citadinas de Paris contidas nos escritos baudelarianos situava-se, portanto, no exato momento

1. *Apud* BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Cia das Letras, 14ª reimpressão, 1986, pp.132-133.

2. DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Hermenêutica e Narrativa. In: *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, pp. xi-xxiii.

do surgimento das novas configurações da vida cotidiana no seio das mais diversas sociedades que estavam sendo “integradas” ao mercado mundial e ao mundo moderno, cuja explosão de novas formas de sociabilidade e de novas temporalidades se fazia amplamente visível.

Tratava-se da apreensão/descrição da diversidade e do entrelaçamento dos fluxos e dos ritmos relacionados à avassaladora expansão do sistema capitalista em escala mundial. Segundo o historiador Paulo César Garcez Marins, “as necessidades de aeração, circulação, lazer e de controle sócio-político determinadas pelos discursos técnicos e pelas ansiedades das elites emergentes do Segundo Império francês foram satisfeitas a golpes violentos contra as antigas tradições de convívio social e de propriedade fundiária”, remodelando o tecido urbano de Paris mediante a construção dos grandes bulevares retilíneos, que articulavam a localização, a funcionalidade e a circulação dos espaços públicos, de sorte que acabavam por controlar os grandes bairros onde habitavam os pobres ou os miseráveis, cujas moradias foram alvo da “enxurrada de discursos e práticas normativas que procurava chegar ao cidadão em seu espaço mais difuso, mais suspeito - menos alcançado pelos tentáculos do Estado”³.

De fato, essa matriz parisiense de remodelação e convívio urbano espalhava-se por toda a parte, em concomitância com a expansão do sistema capitalista, cujas novas disciplinas visavam a controlar os limites tradicionalmente vastos das concepções do que vinham a ser a propriedade ou a habitação:

As casas e os espaços domésticos foram então o mais possível submetidos a uma ordem estável, necessária às novas funções urbanas promovidas pelo capitalismo industrial. O privado passava a ser, portanto, controlado não apenas pelos desígnios do indivíduo, mas pela ordem imposta pelo Estado. Esse modelo de convívio urbano, trespassado pelos procedimentos de especialização espacial e segregação social, esteve pulsando no cerne dos procedimentos de controle da habitação e vizinhanças implementados nas capitais brasileiras a partir do advento da República.⁴

3. MARINS, Paulo César Garcez. Habitação e vizinhança, limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil República: da belle époque à era do rádio*. Vol.3. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, pp. 134-135.

4. *Ibidem*, pp. 135,136.

As tendências que guiavam a construção da civilização moderna podiam ser vistas por toda parte. A crescente industrialização da produção da vida material e o adensamento da população nas cidades ascenderam vertiginosamente, a partir da primeira metade do século XIX, e o número das pessoas que se aglomeravam nas áreas urbanas crescera aceleradamente para atingir a casa de milhares, ou mesmo milhões, de habitantes, às vésperas do século XX. O fenômeno da presença das massas no cenário das grandes cidades tornava-se um processo dos mais visíveis, já que mesmo os mais pobres entre os habitantes citadinos passaram a ser considerados pelos homens de negócios em seus cálculos, devido ao seu imenso potencial para o consumo de bens e serviços. No final do século XIX e início do século XX, as cidades em processo de industrialização da maior parte dos países do continente europeu constituíam-se em um corpo “cada vez mais possante de compradores dos bens e serviços do mundo: um conjunto que cada vez mais vivia de comprar, isto é, cada vez menos dependente das economias rurais tradicionais”⁵.

Os processos produtivos do moderno sistema de fábrica, bem como os requintes tecnológicos de seus maquinismos, tornaram-se as vedetes das grandes Exposições Universais da *belle époque*, cujas mostras marcaram o cenário quer das velhas cidades européias, tais como Paris, Londres ou Viena, quer das cidades do continente americano, tais como Saint-Louis, Filadélfia ou Chicago, maravilhando as multidões, que se quedavam, estupefatas, diante do fulgor do universo da produção e circulação das mercadorias. O número dos expositores e dos visitantes dessas Exposições Universais podia ser lido, crescentemente, aos milhares e aos milhões. Em Londres, em 1851, 13.937 expositores exibiam suas maravilhas aos 6,0 milhões de visitantes; na Filadélfia, em 1876, 60.000 expositores montaram o espetáculo das mercadorias para 9,9 milhões; em Paris, no ano de 1900, 83.000 expositores apresentavam seus produtos para 48,1 milhões de pessoas; em São Francisco, em 1915, em meio à conflagração da I Grande Guerra, 18,9 milhões de visitantes foram conhecer as novidades dos 30.000 expositores que ali exibiam as maravilhas saídas das entranhas do mundo fabril.

Nessas exposições universais da *belle époque*, desenhavam-se

5. HOBSBAWM, Eric. *A Era dos impérios. 1875-1914*. São Paulo: Paz e Terra, 1988, p. 77-78.

[...] os contornos materiais, as fantasias retóricas e os passes de mágica do ideário em torno do espetáculo moderno de massas. A indústria cultural ainda engatinhava e já prometia demais: no mínimo, auxiliaria no fomento de uma perspectiva universalista da história, com centro gravitacional na Europa. Daí a vocação abrangente daqueles certames, reunindo tradição e novidade, técnicas rudimentares e experimentais, dentro do espírito enciclopédico de classificar todas as coisas do mundo, espécie de utopia ansiosa em não perder nada de vista.⁶

Tais espetáculos de exibição dos desenvolvimentos tecnológicos do mundo moderno pontuavam a crescente visibilidade da formação de mercado mundial, nutrindo, dessa maneira, a fé iluminista na unidade humana mediada pelo fetiche das mercadorias.

O avançar das aplicações tecnológicas das descobertas científicas evidenciava-se na formação de um admirável mundo novo, que entrelaçava as esferas da economia, da política, das sociabilidades e da cultura a um movimentar contínuo e desenfreado. O mundo estava se convertendo, a partir de meados do século XIX, num gigantesco fantascópio. Alguns de seus contemporâneos, em meio a multidões assombradas em face dos espetáculos mecânicos da modernidade, tentam representar as imagens desse novo poder de encantamento.

As exposições universais da segunda metade do século XIX e princípios do XX constituem certamente um dos veios mais férteis para o estudo da ideologia articulada à imagem da “riqueza das nações”. Os catálogos e relatórios desses eventos iluminam de forma ímpar vários aspectos do otimismo progressista que impregnava a atmosfera da sociedade burguesa em formação. Encontram-se ali expostos o ideal obsessivo do saber enciclopédico o não menos conhecido eurocentrismo, garbosamente fantasiado de cosmopolitismo liberal e altruísta. Tais exposições significaram também uma das primeiras amostras bem-sucedidas da cultura de massas, com a montagem de espetáculos populares em que se alternavam fascinantemente o mistério de territórios exóticos, a magia das artes mecânicas — de suas criaturas que se põem em movimento —, símbolos do orgulho nacional e da adoração à pátria, o simples desejo de entretenimento e, sobretudo, o transe lúdico do fetiche.

Em terras brasileiras, esse desdobramento atingiu de chofre as bases políticas e sociais do Império brasileiro, pois a dotação do país de uma infra-estrutura técnica

6. HARDMAN, Francisco Foot. *Trem fantasma: a modernidade na selva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, pp. 50-57.

mais aperfeiçoada, representada pela instalação de grandes troncos ferroviários, a melhoria dos portos do Rio de Janeiro e de Santos, juntamente com o crescimento da demanda européia por matérias-primas, deu impulso vertiginoso ao comércio externo brasileiro, aumentando grandemente as suas importações, pagas com os recursos agrícolas em pleno fastígio do café, do caucau e da borracha. Os transportes fáceis e o crescimento econômico propiciaram uma verdadeira avalanche de colonos europeus ao país. A sociedade senhorial do Império, letárgica e entreadada, mal pôde resistir à afeição de riquezas e progresso infinitos prometida pela nova ordem internacional: cedeu lugar à jovem República, que, ato contínuo, se lançou à vertigem do Encilhamento e dos empréstimos externos.

Os centros industrializados estavam se expandindo pela Europa em taxas de crescimento formidáveis e o aumento da população nas cidades daquele continente era um processo que podia ser apreciado em diversos países. Fica evidente a multiplicidade de processos conjugados que perpassavam o espetáculo da avassaladora expansão do capitalismo, bem como da formação de um avantajado mercado mundial de bens de consumo e serviços, cujas tendências engolfavam o modo de vida tradicional dos habitantes das áreas urbanas na maior parte do globo terrestre. Ademais, para além dos das nações européias, as tendências dessa expansão também alcançavam e interferiam nas mais longínquas regiões do planeta. Segundo Eric J. Hobsbawm,

O mercado internacional de produtos primários cresceu enormemente — entre 1880 e 1913, o comércio internacional dessas mercadorias triplicou — bem como, por conseguinte, tanto as áreas destinadas a sua produção como sua integração ao mercado mundial. [...] A economia da Era dos Impérios foi aquela em que Baku (no Azerbaijão) e a bacia do Donets (na Ucrânia) foram integradas à geografia industrial, ao passo que a Europa exportava tanto bens como moças a cidades novas como Johannesburgo e Buenos Aires, e aquela em que teatros de ópera foram erguidos sobre os ossos de índios mortos em cidades nascidas do boom da borracha a 1.600 quilômetros rio acima da foz do Amazonas.⁷

As funções das cidades nas mais diferentes regiões do mundo estavam se ampliando e se especializando dentro de uma complexa escala de divisão internacional do trabalho. Ao redor do globo, formava-se uma rede de cidades que passavam a funcionar cada vez mais quer como centros produtores do

7. HOBBSBAWM, *op. cit.*, p.79.

sistema capitalista em expansão quer como amplos mercados de consumo de bens e serviços. O aumento da população em escala mundial, a intensificação da escala do processo de industrialização, os desenvolvimentos tecnológicos e as aplicações práticas do conhecimento científico, os vertiginosos processos de urbanização, o aumento do volume das migrações internacionais e o incremento da renda real em alguns países, acabaram por ampliar o mercado de massa, que até então estivera mais ou menos restrito à alimentação e ao vestuário, ou seja, diversificaram um mercado que até aquele momento atinhasse à satisfação das necessidades básicas de sobrevivência, alterando drasticamente o modo de vida das sociedades ao redor do mundo ou, ao menos, das regiões pertencentes ao hemisfério ocidental.

De fato, esses fenômenos conjugados estavam modificando o cotidiano de milhões de pessoas que viviam em cidades, ou seja, estavam modificando os ritmos sociais e as temporalidades que perpassavam o viver das populações urbanas européias e americanas, cuja realidade mudou num ritmo lento e compassado desde o Renascimento até os fins dos 1800, para, daí em diante, se acelerar vertiginosamente, ocasionando uma transformação tanto quantitativa quanto qualitativa na produção e no consumo de bens e de serviços. Uma tecnologia revolucionária e o imperialismo concorreram para a criação de uma série de produtos e serviços novos para o mercado de massa — dos fogões a gás, que se multiplicaram nas cozinhas da classe operária britânica, no decorrer desse período, à bicicleta, ao cinema e à modesta banana, cujo consumo era praticamente desconhecido, antes de 1880.

O deslanchar da Revolução Científico-Tecnológica e a expansão do capitalismo faziam-se sentir em sua plenitude e incidiam radicalmente sobre o modo de vida dos seres humanos, uma vez que o dinamismo das possibilidades de ampliação dos processos industriais não se atinha tão-somente ao desenvolvimento dos processos produtivos das fábricas ou, ainda, ao aumento do volume da demanda por bens e serviços, mas também, em seus velozes desdobramentos, afetava desde a ordem e as hierarquias sociais até as noções de tempo e espaço das pessoas, seus modos de perceber os objetos ao redor, de reagir aos estímulos luminosos, a maneira de organizar suas afeições e de sentir a proximidade ou o alheamento de outros seres humanos. A vida nas cidades modernas estava se tornando repleta de experiências novas, cujas vertigens envolviam as multidões de pessoas que para elas acorriam, num movimentar frenético. Ao lado, dos automóveis, bondes e luzes das ruas, os interiores servem de palco para o desenvolvimento de novos espetáculos e atrações, que, na sua composição de movimento, luz, ruído e música, guardam uma correspondência

com a agitação de estímulos lá de fora. No interior dessa agitação, o cinema foi, durante certo tempo, uma novidade entre outras tantas, fazendo parte do conjunto de espetáculos que mobilizavam os mais diversos aparelhos e mecanismos onde cérebro humano e eletricidade combinavam-se para mostrar algo novo a espectadores em busca de novas atrações.⁸

Esse desdobrar-se implicava uma profunda e drástica mudança nas atividades diárias de vida humana e nas percepções dos contemporâneos. Cada vez mais, as vidas e as experiências das pessoas estavam sendo afetadas pelos desenvolvimentos tecnológicos da Ciência, uma vez que, no mínimo,

[...]as escalas, potenciais e velocidades envolvidos nos novos equipamentos e instalações excedem em absoluto as proporções e as limitadas possibilidades de percepção, força e deslocamento do corpo humano. Compare-se o símbolo máximo da nova técnica, a Torre Eiffel, com o tamanho do ser humano médio. Ou a força de uma locomotiva, ou a velocidade de um avião. Ou coteje-se a escala de uma casa familiar de proporções médias com as dimensões de uma usina hidroelétrica ou de um complexo siderúrgico ou de um aeroporto. Ou compare-se a luz de uma vela, acessório milenar de humanidade, com um holofote, ou uma página de livro com uma tela de cinema.⁹

As palavras escritas por Baudelaire em *O pintor da vida moderna*, em meados do século XIX, indicavam e antecipavam a apreensão/descrição dos fluxos e ritmos das configurações dos ambientes urbanos em formação no período da *belle époque*. Elas foram escritas no exato momento em que habitantes das grandes aglomerações urbanas começavam a maravilhar-se diante da “esfuziante harmonia da vida nas grandes cidades, uma harmonia providencialmente preservada em meio ao tumulto da liberdade humana”¹⁰. Também podemos acrescentar que esse modo de vida elegante e moderno, para além dos desenvolvimentos das maravilhas tecnológicas, apresentava-se eivado de tensões,

8. PINTO, Maria Inez Machado Borges. Maquinismo e lazer na metrópole cafeeira, 1910-1930. In: *Fontes alternativas para a história – anais do X Simpósio de História*. Ed. especial da *Revista de História* n. 5: Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo. Depto. de História, 1997. p. 17.

9. SEVCENKO, Nicolau. Introdução: o prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil República: da belle époque à era do rádio*. Vol. 3. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. p.516.

10. BERMAN, *op. cit.*, p. 133.

ambigüidades, contradições e conflitos, que eram deflagrados não só pelos pelas aplicações práticas do conhecimento científico, como também por aumento explosivo das populações e pela crescente hegemonia das hierarquias e valores impostos pela expansão do moderno sistema de produção de mercadorias.

A “harmonia” da vida nas grandes cidades identificava-se com o esfuziante movimento de construção da civilização moderna, marcada por uma visão de mundo afeita ao progresso linear infinito, que ancorava a configuração de uma identidade burguesa empreendedora, em meio às instabilidades e incertezas do turbilhão das mudanças proporcionadas pelos fluxos e ritmos da expansão do sistema capitalista. Todavia, não se tratava tão-somente do desvelamento linear do imenso potencial proporcionado pelo conhecimento científico acumulado em direção à perfectibilidade da raça humana, mas, sobretudo, do impacto e de rupturas proporcionados pelos ritmos frenéticos e pela intensa velocidade da interferência das aplicações tecnológicas desse conhecimento no dia-a-dia das pessoas e da experiência de vida dos habitantes das cidades que estavam sendo atingidas, em maior ou menor grau, pelos fluxos explosivos e ritmos tumultuários atinentes à expansão do sistema capitalista. As palavras de Baudelaire expressavam o impacto e grau de excitação causados pela aglomeração populacional, pelas presenças das maravilhas técnicas proporcionadas pelo conhecimento científico da época, bem como pela rapidez e fluidez das alterações nas paisagens das grandes cidades modernas. Antes de tudo, diz ele, o artista moderno deveria “sentar praça no coração da multidão, em meio ao fluxo e refluxo do movimento, em meio ao fugidio e ao infinito”, em meio à multidão da grande metrópole. Sua paixão e sua profissão de fé são tornar-se unha e carne com a multidão — *epouser la foule* (casar-se com a multidão). Baudelaire põe ênfase especial nessa imagem estranha e obsessiva. Esse “amante da vida universal” deve “adentrar a multidão como se esta fosse um imenso reservatório de energia elétrica. [...] Ou devíamos então compará-lo a um caleidoscópio dotado de consciência”. Ele deve “expressar ao mesmo tempo a atitude e os gestos dos seres vivos, sejam solenes ou grotescos, e sua luminosa explosão no espaço”. Energia elétrica, caleidoscópio, explosão: a arte moderna deve recriar, para si, as prodigiosas transformações de matéria e energia que a ciência e a tecnologia modernas — física, óptica, química, engenharia — haviam promovido.¹¹

11. *Ibidem*, p. 141.

Contudo, na perspectiva apresentada por Baudelaire, em seu ensaio *o pintor da vida moderna*, o configurar da vida moderna se reduzia ao movimento elegante da circulação da população pelos espaços urbanos higienizados. Observava-se a avassaladora fluidez das atividades cotidianas, que despontavam em meio à livre troca das mercadorias, mas cujo desdobrar veloz, contudo, parecia pertencer a uma natureza eterna empreendedora do espírito humano, que agora se via desimpedido de todos os empecilhos.

Era a tensa imbricação entre o transitório, o fugidio, o contingente, com o duradouro, o imutável e o infinito, das sensações contraditórias com que estavam sendo experimentadas pelos contemporâneos, em meio às tendências de fragmentação e de dispersão ligadas à configuração do modo de vida moderno e do ideal de fixez de uma essência perpétua da natureza humana, enfim, da formulação de um modo de apreensão/descrição que pudesse lidar harmoniosamente com o turbilhão caótico dos fluxos e alterações que perpassavam a experiência vital dos seres humanos naquele momento.¹²

Como bem observa Nicolau Sevcenko, em relação à fé e ao otimismo dos novos cidadãos com relação ao ideal de progresso durante a *belle époque*, se essa era a pretensão declarada e o ideal máximo almejado pelos homens que mantinham posições decisórias no curso da Revolução Científico-Tecnológica, esse ideal implicava também, o que é falacioso, observar o processo de uma perspectiva externa, e como que neutra, em relação ao próprio fluxo das transformações. Só um olhar que se arrogasse desprendido e imune aos efeitos turbulentos dessa transição das condições materiais, poderia analisá-la pelos seus supostos efeitos de organização, racionalização, controle e harmonização do mundo contingente. O que ocorre é o contrário: os novos recursos técnicos, por suas características mesmas, desorientam, intimidam, perturbam, confundem, distorcem, alucinam.

De fato, afluía a primazia de um mundo pleno de velocidade e de movimento, que afetava até as percepções visuais do mundo circundante. O escritor Victor Hugo, ao registrar a experiência de suas primeiras viagens ferroviárias, já havia indicado os efeitos desfigurativos produzidos pela aceleração do olhar sob a atordoante velocidade das locomotivas em movimento. As distorções das paisagens descritas por esse escritor, em um relato de suas primeiras

12. HARVEY, David. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1993, pp. 21-44.

viagens de trem, deixam entrever o “percurso pelo qual as artes visuais mudaram suas linguagens sob o impacto das novas tecnologias”, já que a

[...] descrição dos efeitos desfigurativos produzidos pela aceleração da locomotiva e o conseqüente deslocamento do olhar evocam as paisagens dissolvidas de Turner, ou os efeitos irregulares das irradiações luminosas captados pelos impressionistas, sua visão alucinada dos trigais preconiza Van Gogh, a coreografia trespvairada das formas confundidas do campo e das cidades multiplica as perspectivas e aponta para as experiências radicais do cubismo.¹³

Energia, também, o poder de encantamento e sedução exalado pelas maravilhas mecânicas e pelo crescente poder do conhecimento científico da *Era dos Impérios* em seu domínio cada dia mais ampliado sobre o reino da natureza. Nas apreensões/descrições do modo de vida que tendiam a predominar nas grandes cidades, destacava-se quase sempre o imenso aparato dos novos maquinismos, a velocidade dos transportes, das comunicações e da circulação de pessoas e mercadorias, bem como os exotismos da última moda. Era a percepção, ainda que perplexa, de novos elementos, que, entre o efêmero e o transitório, estavam compondo o espetáculo linear da configuração do ideal perene de progresso da humanidade.

A inserção do artista moderno no cenário da vida cotidiana das cidades, tal como apontada por Baudelaire através do comportamento e olhar do personagem Constantin Guys, comportava as dimensões relacionadas ao configurar-se a visibilidade das míriades de seus habitantes em seu transitar contínuo pelas ruas e esquinas das áreas urbanas e à mutabilidade dos sentidos nesse mundo de pleno de ritmos e movimentos proporcionados pela “Segunda Revolução Industrial”. Tratava-se de uma apreensão/descrição que procurava captar esse modo de vida de moderno encarnado nas dimensões fragmentárias e mutáveis do deslumbramento da última moda, em que um olhar aquilino atinha-se à mínima alteração de um detalhe qualquer que estivesse a indicar as primícias da civilização moderna¹⁴. Nessa perspectiva, podemos dizer que os contemporâneos de Baudelaire, bem como as gerações que se seguiram à desse

13. SEVCENKO, Nicolau. *Op cit.*, p p. 515-516.

14. BERMAN, *op. cit.*, p. 134.

escritor, já conviviam em um mundo em que estavam a se configurar os ambientes socioculturais perpassados pela elaboração do “espetáculo das mercadorias sob a ótica ilusionista do maquinismo”.¹⁵

Ocorria a formação de um admirável mundo novo, que estava sendo gerado nas entranhas da produção fabril pela intensificação e velocidade da imposição dos novos padrões de produção e de consumo afeitos à competição das nações industrializadas pelos mercados emergentes ao redor do mundo. As fronteiras desse novo mundo eram cada vez mais delimitadas pelas nuances de amplos processos que envolviam a urbanização e a vida nas cidades. Entre as tendências da constituição desse mundo urbano, passava-se a considerar a emergência das massas no cenário público, bem como a conjugação dos avanços tecnológicos e o desenvolvimento da capacidade apreensão/descrição da realidade contingente, presentes na fluidez da arte moderna.

Nesse mundo pleno de movimentos velozes, no cerne do espriar-se das aplicações tecnológicas da Ciência, do movimento combinado das articulações da alta tecnologia¹⁶ com os meandros tortuosos da ideologia, bem como da emergência das massas no cenário público, surgiria, entre as luzes da eletricidade, as reações da química, os fenômenos ilusionistas da ótica no campo da física, bem como das engrenagens da engenharia mecânica, uma arte revolucionária e uma nova indústria dinâmica, cujo desenvolvimento rápido e avassalador marcaria de forma indelével o cotidiano da vida das imensas populações que se concentravam nos grandes aglomerados urbanos. Em Lyon, no ano de 1895, os irmãos Lumière mostravam uma novidade que decorria dos avanços obtidos no campo do desenvolvimento da arte e da ciência da fotografia: o cinematógrafo, aparelho capaz de captar, bem como de projetar, “fotografias animadas” de pessoas e objetos.

15. HARDMAN, *op. cit.*, p. 25

16. SADOUL, Georges. *História do cinema mundial*. São Paulo: Martins Editora, 1963, vol. I, pp. 9-14.

* Segundo Sadoul, “O vencedor dessa corrida de invenções seria quem primeiro conseguisse fazer uma série de representações públicas e pagas, desde 1888 haviam sido numerosas as projeções em laboratório e as demonstrações públicas esporádicas. Em 1895, multiplicam-se as primeiras representações do cinema. Os seus realizadores quase sempre eram desconhecidos entre si, fato que provocou intermináveis controvérsias sobre a *invenção* do cinema... Todavia, nenhum desses espetáculos obteve o enorme êxito do Cinematógrafo Lumière, a partir de dezembro de 1895, no *Gran Café* do *Boulevard des Capucines*, em Paris.”

Naquele ano, os Lumière concluíram a construção do cinematógrafo. Eles realizaram e exibiram algumas dúzias de filmes, cujos temas tinham como motivo cenas da sua vida cotidiana e familiar, tal qual flagradas pela ótica social de uma família francesa abastada. No momento da construção desse aparelho, os primeiros filmes dos Lumière, eram, no dizer do historiador Georges Sadoul, simultaneamente, álbuns de família e documentários sociais não intencionais que retratavam cenas de “um sólido êxito na vida”, cujas projeções lembravam aos seus espectadores aquilo que eles eram “ou desejariam ser”. O primeiro filme dos irmãos Lumière apresentava um enfoque sintomático desse olhar burguês, já que *La sortie des usines (A saída de fábrica)* registrava as cenas, quase que publicitárias, da saída dos empregados da fábrica de produtos fotográficos da família Lumière, em Lyon, em que se podia apreciar o movimento das operárias com suas saias “boca de sino” e dos operários empurrando suas bicicletas na saída do estabelecimento, ao encerrar-se de mais um dia de trabalho, para em seguida, mostrar as imagens de uma carruagem, na qual passavam os seus ilustres patrões e, finalmente, concluir-se a exibição dessas cenas da vida cotidiana do mundo fabril, ao fechar das portas do sólido prédio em que se concentravam as atividades produtivas da família.¹⁷ Nessas imagens cotidianas da vida “familiar” do mundo da produção industrial, as hierarquias e valores que perpassavam a configuração das sociedades burguesas daquele fim de século ficaram perpetuadas nessas primeiras imagens das “fotografias em movimento”.

Os irmãos Auguste e Louis Lumière apresentaram também em Lyon, naquele mesmo ano de 1895, para uma pequena platéia familiarizada com instrumentos óticos e recursos relacionados à fotografia, essas suas primeiras imagens das “fotografias em movimento”. Entre as películas apresentadas figuravam as cenas do filme *L'Arrive d' Train*, que talvez tenha sido o mais impactante de todos os filmes realizados por esses pioneiros do cinema, quer do ponto de vista dos recursos técnicos utilizados nas filmagens, que continham em germe elementos das técnicas cinematográficas que seriam desenvolvidas posteriormente, quer da perspectiva da impressão perturbadora causada por suas imagens ou, ainda, das possibilidades que foram aventadas pelos espectadores para a utilização prática do novo aparelho. Segundo, Sadoul ele

17. *Ibidem*, p.20

tornou-se um dos mais imitados e célebres filmes da história do cinema mundial. Seu efeito sobre as multidões eram impactantes, uma vez que após as exhibições os espectadores saíam assustados e abismados com as cenas apresentadas comentando suas impressões sobre a experiência que haviam vivido, publicizando o maquinismo dos Lumière.¹⁸

Nessa película, eram exibidas cenas de uns poucos minutos de duração que projetavam as imagens de um trem chegando a uma estação. Elas mostravam, de início, o plano geral de uma estação vazia, focalizada de um ponto fixo pelo novo aparelho, onde um ferroviário uniformizado, com carrinho de mão, cruzava a plataforma da estação, em frente ao cinematógrafo, para, em seqüência, apresentar a aparição, desde o horizonte, que era focalizado em perspectiva ao fundo da paisagem captada, um ponto negro, que aumentava rapidamente até revelar-se por inteiro, quando então tomava a forma nítida da imagem de um imenso trem em movimento desbragado, cuja gigantesca locomotiva aproximava-se rapidamente dos espectadores colados em suas cadeiras até quase preencher a extensão da tela em que eram projetadas as “fotografias em movimento”, de modo a parar na estação, resfolegando, em meio às nuvens de vapor e de cuja interminável fileira de vagões saltavam ou subiam passageiros apressados, entre eles a mãe dos Lumière, acompanhada de dois dos seus netos.

Naquele mesmo ano, o cinematógrafo dos Lumière alcançaria estrondoso sucesso junto ao público, quando de suas exhibições no *Gran Café do Boulevard des Capucines*, em Paris. O mundo tornara-se pleno de movimentos, pois já não havia tão-somente a circulação das pessoas e mercadorias, como também, sobretudo, se podia, daí em diante, captar as paisagens e os movimentos do mundo circundante e reproduzi-los através do novo aparelho, bem como exibir as imagens captadas pelos mais distantes rincões do globo terrestre. Se, como assinala Graeme Turner, Auguste e Louis Lumière acreditavam que os frutos de seu trabalho com as “fotografias animadas” estavam voltados para as trilhas das pesquisas científicas¹⁹, outros, entretanto, puderam notar imediatamente as inúmeras potencialidades que a nova invenção da tecnologia moderna poderia ter no cotidiano e nas experiências dos seres humanos dali em diante. As imagens em movimento tornavam-se parte integrante da vida moderna.

18. Ibidem, p.21.

19. TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997, p.11.

De fato, as primeiras exibições do *L'Arriée d'un Train* causaram um impacto fulminante. Os poucos indivíduos presentes na exibição dessa película no Congresso das Sociedades Fotográficas Francesas, realizado em Lyon, saíram comentando sua perturbadora experiência para as pessoas que encontravam e, nos dias seguintes, houve disputas que geraram tumultos na porta do local da exibição das projeções do aparelho dos Lumière. No momento de seu nascimento, o cinematógrafo já se vinculava ao espetáculo para as massas, cujo espírito perpassava o movimento das multidões acolhidas sob os tetos dos pavilhões das Exposições Universais e o ambiente cosmopolita e elegante das grandes cidades modernas. O escritor Máximo Górkki, que estivera presente a essa exibição pioneira, em Lyon, descreveu o impacto das “fotografias em movimento” sobre o espírito humano, revelando, em seus comentários, os novos potenciais revolucionários e perturbadores dessa nova forma de apreensão/descrição do mundo:

De repente há um estalo, tudo se apaga e um trem numa ferrovia aparece na tela. Ele dispara como uma flecha na sua direção — cuidado! A sensação que se tem é como se ele se arremessasse na escuridão até onde você está sentado e fosse reduzi-lo a um saco de pele estropiado... e destruir esse salão e esse prédio... tornando tudo em fragmentos e pó...²⁰

Era uma forma de espetáculo totalmente nova, uma maneira revolucionária de retratar e mostrar o mundo circundante, cujas possibilidades apresentavam-se como infinitas, já que, com a invenção do cinematógrafo, estavam abertas possibilidades revolucionárias para a arte moderna. Um jornalista que acompanhou as projeções dos Lumière se eu conta do efeito profundo que a técnica cinematográfica estava destinada a ter na vida das pessoas comuns: “Quando esses equipamentos [máquinas filmadoras] estiverem nas mãos do público, quando qualquer um puder fotografar os seus entes queridos, não apenas na sua forma imóvel, mas em movimento, ação, gestos familiares, e as palavras sendo ditas pelas suas bocas, aí então a morte não será mais absoluta, não será o momento final”. Entretanto, a nova invenção abria outras possibilidades, não só servia para transpor as paisagens e os movimentos do mundo circundante como também, através, das montagens e das trucagens,

20. *Apud* SEVCENKO, *op. cit.*, pp. 517-518.

para propiciar encenações que contassem histórias ao gosto dos espectadores, tal como nas películas produzidas por Georges Méliès, que representavam *A Vida e Paixão de Jesus Cristo* ou uma *A Viagem à Lua*.²¹

Daí em diante, a evocação da animação dos circuitos dos fetiches das mercadorias, que perpassava as exposições das Exposições Universais, poderia acontecer por toda parte. Nascia o cinema, um fruto da arte e da indústria imbricadas, que desde logo se ligaria ao mercado de massas, produzindo espetáculos cujas encenações poderiam ser mostradas em qualquer recanto da terra. O encantamento e a magia das imagens de um esfuziante ambiente moderno nas cidades, perpassado pelos ritmos dos maquinismos, do deslumbramento da última moda e de uma vida elegante e despreocupada, tal qual marcavam as fachadas dos imponentes edifícios e os traçados retilíneos dos bulevares da Paris do Segundo Império, apreendidas pelo olhar de Constantin Guys, estavam soltos para percorrer os mais distantes rincões do globo terrestre e penetrar cada vez mais nos corações e nas mentes dos indivíduos, especialmente daqueles que se aglomeravam nas grandes áreas urbanas, em que se concentravam milhões de pessoas. Tratava-se de uma linguagem totalmente nova, que estava começando a se entrelaçar à vida das multidões e se encontrava apta a imiscuir-se no recôndito mais íntimo dos indivíduos.

Nascia uma linguagem revolucionária e vertiginosa, surgida nos tempos modernos, que comportava as capacidades da montagem narrativa e da fluidez necessária para lidar com os novos ritmos sociais e temporalidades do mundo criado e imaginado pela burguesia. Dessa maneira, entre a arte e a indústria, estava nascendo a indústria cinematográfica. Segundo Georges Sadoul, dezenas de cinegrafistas, formados por Louis Lumière, efetuaram a difusão do novo aparelho pelo globo terrestre, impondo, desse modo, a palavra cinematógrafo ou, ainda, seus derivados, tais como Cinema, Cine e Kino, para designar o novo espetáculo por toda parte. Além do mais, as cabeças coroadas da Europa, tais como o Tzar ou os membros da família imperial austríaca, queriam apreciar os encantamentos das prodigiosas exposições proporcionadas pelo novo aparelho e acabaram se transformando, por seu prestígio e poder, em seus agentes de publicidade.²²

.....

21. SADOUL, *op. cit.*, p. 26.

22. *Ibidem*, p.14.

Na configuração do moderno sistema de produção e consumo, introduzia-se na vida dos seres humanos um novo produto que possibilitava a criação de uma arte/indústria totalmente nova, filha insuspeita do avanço tecnológico e da ampliação de nova uma maneira de apreender/descrever o mundo, que, cada vez mais, incidiria sobre a vida cotidiana das populações urbanas. A arte e a indústria do cinema nasciam estreitamente relacionadas à vocação da criação de uma série de produtos e serviços novos para o mercado de massa. As imagens em movimento projetadas pelo cinematógrafo sobre o fundo de pano branco das telas imbricaram-se aos impulsos desiderativos e à popularização dos espetáculos triunfais e dos rituais solenes da modernidade. Estava aberta a caixa de Pandora. Como assinala Eric J. Hobsbawm, a arte e indústria revolucionárias do cinema começaram do nada, em 1895, para exibir uma riqueza além dos sonhos mais ambiciosos, em 1915, com produtos tão caros que faziam óperas e príncipes parecerem mendigos, tudo isso baseado na força de um público que pagava em centavos.

O cinema passava cada vez mais a fazer parte das experiências cotidianas dos seres humanos. As premissas preconizadas por Baudelaire para as artes modernas podiam agora ser plenamente atendidas pelo novo maquinismo. Surgira uma forma de apreensão/descrição do mundo que estava primordialmente ligada às prodigiosas transformações de matéria e energia que a ciência e a tecnologia modernas — física, ótica, química, engenharia — haviam promovido e que, como vimos anteriormente, segundo as intuições daquele escritor, estava apta a lidar com o movimento de circulação das multidões e das mercadorias e tornar-se parte integrante do sentimento artístico do mundo moderno. A modernidade ganhara uma nova forma de apreensão e representação do mundo circundante, que, por assim dizer, era sua filha inequívoca, ou seja, uma forma sem precedentes de apreender/descrever o movimento das ações humanas, um fruto genuíno do desenvolvimento das forças produtivas e espirituais do mundo burguês. Em 1913, o poeta futurista italiano F. T. Marinetti descrevia as percepções vigentes em sua época da seguinte maneira:

O passado é necessariamente inferior ao futuro. É assim que queremos que seja. Como poderíamos reconhecer qualquer mérito ao nosso mais perigoso inimigo? [...] É assim que negamos o esplendor, que nos obceca, dos séculos mortos e que cooperamos com a mecânica vitoriosa que mantém o mundo firme em sua teia de velocidade.²³

23. HOBSBAWM, *op. cit.*, pp. 78-82, 307.

Logo que surge, o cinema se destaca. Superando em interesse os espetáculos congêneres, tornava-se crescentemente diversificado em suas características. Tratava-se de uma nova arte e de uma nova indústria, que se espalhavam internacionalmente. Chegava aqui e ali, numa expansão que, de início, não carregava ainda sua dimensão monopolista. Entretanto, no momento em que se aproxima a Primeira Guerra Mundial, já desenvolve mais decisivamente seu caráter industrial, afastando-se cada vez mais de uma configuração semi-artesanal e local da produção. A partir daí, a posse de capitais, o domínio de condições tecnológicas e de canais de distribuição, ao lado da crescente organização dos centros produtores, leva à estratificação de um mercado internacional onde ficam nitidamente delimitados os papéis dos vários contextos nacionais.²⁴ O cinema viria compor mais um ingrediente do ambiente cosmopolita que se formava em São Paulo no período da *belle époque*.

Nas cidades brasileiras, especialmente no Rio de Janeiro e, também, em São Paulo, o cinema espalhava-se concomitantemente com sua expansão na Europa e nos Estados Unidos. Vicente de Paulo Araújo informa-nos que, já em 1898, o Dr. Cunha Sales trazia o cinematógrafo Lumière a São Paulo, exibindo as primeiras vistas de fitas “naturais, cômicas e mágicas” na cidade. Tratava-se de um momento em que São Paulo vivia um tumultuário processo de urbanização, em que se entremeavam os fluxos da economia cafeeira em expansão com as características provincianas da cidade oitocentista, transformando-se numa urbe cosmopolita que expressava uma multiplicidade de ritmos socioculturais.²⁵ Em sincronia com o cenário cinematográfico internacional, após um período de experimentação e fascínio, os cinemas passariam a ser um fenômeno urbano integrante da vida dos habitantes da cidade brasileira. A partir dos anos 1910, notadamente, o cinema americano e seus filmes de enredo estabeleceriam aqui um monopólio que relegaria a promissora produção nacional quase que somente à produção de documentários.²⁶

Nas primeiras décadas do século XX, São Paulo modernizava-se. Numa sobreposição otimista e freqüentemente acrítica, destacam-se as visões da cidade

24. PINTO, *op. cit.*, pp. 17-22.

25. PINTO, Maria Inez Machado Borges. *Cotidiano e sobrevivência. A vida do trabalhador pobre na cidade de São Paulo, 1890-1914*. São Paulo: Edusp, 1994, pp. 229-255.

26. ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bella Época do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p16.

tentacular, da cidade em crescimento, da cidade industrial, da cidade acampamento, da cidade, enfim, moderna, à qual não falta nenhum dos atributos exteriores que definem o processo de modernização, acelerado desde o início do século XX. Para os autores da arte nova, sequiosos de destacar o papel da Paulicéia no contexto brasileiro e, até mesmo, latino-americano, não é difícil construir um imenso caleidoscópio, uma montagem de fatos e sensações que estruturam um retrato eloqüente de um fenômeno inédito para o país. Se o Rio de Janeiro era a capital política, São Paulo configura-se nitidamente como a construção, avessa aos velhos cenários e aos velhos costumes do Brasil oitocentista e rural. É por isso que a cidade encontra expressão em imagens fortemente conotadas com a modernidade, com seus ritmos, com sua efervescência, constituindo um painel em que não há lugar para dúvidas e hesitações e sim tão-somente para a visão prospectiva, para a “vocaçã futurista” de um “povo de mil origens, arribado em mil barcos, com desastres e ânsias.”. Tratava da “modernolatria” que se constituía na elegia das configurações de representações idílicas do mundo moderno, comportando a fluidez necessária para se vivenciar as tensões e as contradições geradas pelo turbilhão daquilo que se convencionou chamar de modernidade.²⁷

Logo a própria constituição dos corpos referenciava-se nas imagens veiculadas pela cinematografia nas múltiplas representações da vida social contidas nos filmes, cujas imagens modernas se tornavam modelos para o universo da vivência cotidiana das populações urbanas, ou seja, em propostas de modos de vida e relacionamento entre os indivíduos das diversas classes sociais, que pressupunham a necessidade premente de as pessoas apresentarem-se como seres profundamente identificados com os ritmos frenéticos e os ditames impostos pela civilização moderna. Tratava-se uma expansão disciplinada de sociabilidades atinentes aos circuitos de produção e consumo de massa da moderna sociedade industrial, cujos impulsos se calcavam na força das imagens em movimento das telas dos cinemas e forjavam um contexto favorável para multiplicação de atitudes e comportamentos que se afinavam com os avanços da modernidade e a expansão do sistema capitalista em escala mundial.

No final da década de 20, no curso dessa penetração maciça do cinema americano, o escritor modernista Guilherme de Almeida assinalava o poder de sedução do cinema, o seu potencial condicionador e forjador de atitudes e

27. BERMAN, *op. cit.*, p. 135.

a sua inserção no circuito da produção e consumo de massas, para além do mercado da própria distribuição das películas cinematográficas. Em sua coluna no jornal *O Estado de São Paulo*, o escritor narrava despreziosamente o poder mágico dos *films* e quedava admirado diante da sua influência sobre as atitudes e o gosto das multidões, antevendo as imensas possibilidades publicitárias das imagens em movimento, criadoras de modelos formalizados de comportamento coletivo, que estavam sendo construídas pelos estúdios de cinema. O que mais encantava a sensibilidade do escritor era o poder virtual imenso, assegurado pelo cinema, para formar a opinião pública urbana. Único meio de comunicação social de ampla penetração no cenário urbano do período, quem quer que, pela posição, pelas relações ou pelos recursos, tivesse condições de influir sobre um ou um conjunto de estúdios, teria plena projeção pública, recebendo dividendos na forma de mercadorias, notoriedade, respeitabilidade, convites, promoções. O que aumentaria ainda mais a sua publicidade, numa roda viva em crescimento permanente. E o que ocorria com homens, aconteceria também com idéias, opiniões, mercadorias e produtos. Muito pouco sobrava para quem não desfrutasse desse aparato promocional prodigioso. De resto, era preciso manter o interesse público e garantir a vendagem. E todos sabiam como alimentar essa “fábrica de novidades”.

HISTÓRIA DE UM PERFUME

Haverá ainda quem duvide da importância, da onipotência do cinema como instrumento de propaganda comercial? - também há uns homens, antigos e tristes, do tempo do gás e da lanterna-mágica. A esses homens a seguinte história é dedicada:

Isto foi há muito tempo, num estúdio de Hollywood. Um conto de Elinor Glyn interpretado por Glória Swanson e Rudolph Valentino. Estava preparada esta cena: Glória - que era Theodore Fitzgerald - corria, ante o espelho de sua coiffeure, a dar os últimos retoques ao complicado “make up” para ir, na cena seguinte encontrar Rudolph - que era Lord Bracordale. antes que o megafone do diretor Sam Wood, imperativo ordenasse: “luzes, câmara”, um simples inspetor de cena deu um derradeiro golpe de vista à moça de toilette, a ver se nada faltava. Achou-a pobre. Quis acrescentar-lhe uma nota “smart” de elegância moderna e pôs sobre ela um frasco de perfume. Filmou-se a cena durante a qual Glória dispensou ao pequeno vidro de essência inesperada importância. Era um frasco chato, preto com um enorme tampa de cristal negro talhado em flor. Uma bonita, estranha, desconhecida coisinha sem precedente. Uma dessas coisinhas insignificantes que são a causa de grandes coisas importantes... Na cena seguinte Rudolph apaixonado entregou-se a vertigem doida daquele perfume anônimo, inédito, esquisito, venenoso. Foi sublime

na cena... fora dela, confessou-se vencido: declarou à gloriosa Glória a sua chama. E aí começou - já não era "fita" - o seu romance de verdade. E toda a população de Nova York, ao assistir ao filme prestou excepcional atenção ao milagroso vidro de perfume. E saiu dos teatros correndo ansiosa por comprar o novo misterioso elixir do amor. Ninguém lhe sabia o nome. Todos pediam nas lojas, um perfume que vem dentro de um frasco chato, preto com uma enorme tampa de cristal negro talhado em flor. Os caixeiros atrapalhados, mostravam o que havia. Mas os compradores não queriam saber de substitutos. Era inútil qualquer sofisma. o que queriam era aquele vidro. Afinal apareceu sobre o balcão da principal perfumaria novaiorquina, nítido, claro à plena luz do dia, o vidro - aquele vidro. E todo mundo - senhoras graves em peles claras, mocinhas, senhoras levianas, donas-de-casa prestimosas, meninas espeloteadas, zeladoras de confrarias, religiosas, telefonistas, datilógrafas - todo mundo de saias leu e decorou e declamou e pediu o lindo nome francês na etiqueta de ouro: "Narcisse Noir de Caron"

Um rapaz irlandês - atrevido, encarregado da seção de perfumaria de grande store - vendo fugir de manhã o último frasco dos 12 de seu estoque e à tarde do mesmo dia, o 199º da segunda remessa, pediu mais pelo telefone ao fornecedor. "Difícil cumprir essa ordem. Estamos sendo assaltados. Levantamos os preços de cada frasco, de dois dólares e meio para 10 dólares." Mande-nos imediatamente 1000 dúzias. Foi a resposta.

Este foi o maior negócio até hoje realizado na indústria da perfumaria. Sua importância cobriu parte do que anualmente despende os Estados Unidos com essa frívola, chic, supérflua indústria do luxo \$ 300 000 000.²⁸

Fica evidente a celebração onírica da modernidade, em que o otimismo burguês se identificava com o progresso infinito e com as capacidades e possibilidades da vida humana ligada à industrialização e aos processos técnicos, que eram considerados a própria essência da natureza dos seres humanos, e como se essa essência estivesse ligada de modo permanente à fluidez da produção e do consumo de massa. Pretendia-se que a identidade da civilização moderna fosse moldada com a singularidade de "gerar formas de 'shows de aparências', modelos brilhantes, espetáculos glamurosos, tão deslumbrantes que chegam até a cegar os indivíduos mais perspicazes para a premência de sua própria e sombria vida interior".²⁹ Em São Paulo, entre as proximidades e as distâncias das experiências que perpassavam outras partes do mundo, vivia-se no limiar da

28. O ESTADO DE SÃO PAULO, 12.05.1927

29. BERMAN, *op. cit.*, p. 135

constituição de um ambiente citadino e de um modo de vida elegante, que seriam marcados pela produção e pelo consumo de massa. Para muitos dos contemporâneos, o cinema tornara-se um ícone da modernidade e era um veículo privilegiado para a construção de uma identidade nacional moderna para o Brasil. No seio da cidade cosmopolita em que a Paulicéia estava se transformando, em meio às magias dos maquinismos e apetrechos da vida moderna, que agora cercavam os indivíduos diariamente, até mesmo em seus percalços e desastres, seu grande poder de sedução ligava-se a uma certa noção de conforto, que deveria fazer parte de um cotidiano marcado pela aura dos símbolos de uma modernidade ansiosamente desejada, cujas experiências estavam sendo vividas pelos habitantes das grandes cidades ao redor do mundo. No final da década de 20, o cronista Guilherme de Almeida bradava, em sua coluna *Cinematographos*:

CONFORT

“Omnes definitio periculose est”.

E dos perigos já estamos fartos. Vivendo nas cidades, vivem os homens entre constantes perigos: um fio elétrico que pode a todo momento romper-se e entrar sorrateiramente pelo nosso colarinho abaixo; um aeroplano que pode ter a tentação de querer “aterrar” na nossa cabeça; um automóvel mal intencionado que pode nos confundir com um poste da “Light”; um guarda-chuva distraído, de oito varetas agudas, que pode passar muito perto dos nossos olhos... Assim, não queremos definir a palavra conforto, seria perigoso e inconfortável.

Apura-se, requinta-se dia a dia, com incessante progresso, das artes, das indústrias, a complicada noção de conforto. Exemplo: os estofos lânguidos de Maple, esses bons couros e essas boas molas que fazem a gente perder a noção da gravidade, passaram de simples poltrona esparramada de clube ou de “fire-plao” aos bancos dos “pulman-car”, e dos bancos dos “pullman-car” aos assentos dos automóveis e dos assentos dos automóveis à “nacelle” dos aviões, etc... E assim é e assim será com tudo e para todos.

Ora o cinema já entrou também a fazer parte integrante do conforto moderno. Tornou-se indispensável para a boa vida destes tempos como o telefone ou o automóvel. Quem queria há um ano vender ou alugar uma casa, declarava logo no anúncio chamariz: “com garage e telefone”.

Já hoje se acrescenta: “hangar, rádio e cinema”. Pelo menos é o que se deduz de uma notícia, vinda dos Estados Unidos, sobre a aplicação do cinema aos trens americanos; como o rádio, o cinema torna-se um divertimento indispensável nos trens de luxo, de demorado longo trajeto, como por exemplo no expresso de Nova York à Califórnia, viagem que se efetua em quatro dias e quatro noites. No “carro club” do trem especial que conduziu o presidente Coolidge na sua última

viagem de recreio, enquanto o aparelho de rádio apanhava comunicações diversas das mais afastadas e poderosas estações da União, passaram-se filmes da mais palpitante atualidade.

Isto, como simples distração para os comodistas viajantes. Entre nós, porém, a aplicação do cinema em certos comboios noturnos, de luxo seria mais que agradável: útil. Útil em todos os sentidos. Não só se economizaria a luz elétrica durante a projeção, como também suavizaria o sofrimento e acalmaria o espírito dos passageiros. Principalmente se os filmes exibidos representarem terríveis catástrofes ferroviárias de medonhas consequências: em caso de acidente, os viajantes, comparando o que viram com o que sofreram, consolar-o-iam facilmente, dizendo: “Podia ser pior”.³⁰

30. O ESTADO DE SÃO PAULO, 29.06.1927

Bibliografia

ALMEIDA, Guilherme de. *Cinematographos*. Coluna do escritor em *O Estado de São Paulo*, no ano de 1927.

ARAÚJO, Vicente de Paula, *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981. Coleção Debates.

———. *A bella época do cinema brasileiro*, São Paulo: Perspectiva, 1976.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Cia. das Letras, 14ª reimpressão, 1986.

HARDMAN, Francisco Foot. *Trem fantasma: a modernidade na selva*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

HARVEY, DAVID, *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

HOBBSAWM, Eric J. *A era dos impérios 1875-1914*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

MARINS, Paulo César Garcez. Habitação e vizinhança limites da privacidade no surgimento da metrópoles brasileiras. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). *história da vida privada no Brasil República: da belle époque à era do rádio*. Vol 3. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. *Cotidiano e sobrevivência: a vida do trabalhador pobre na cidade de São Paulo, 1890 a 1914*. São Paulo, SP: Edusp, 1994.

———. Urbanização tumultuária e plasticidade das culturas populares na cidade de São Paulo, 1890-1920. In: YOKOY, Z. & DAYRE, E. (Coord.) *América Latina contemporânea*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura; São Paulo, Edusp, 1996.

———. A cena muda: maquinismo e lazer na metrópole cafeeira, 1910-1930. In: *Fontes alternativas para a história* (anais do X Simpósio de História). Edição

Especial da *Revista de História* n° 5. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo/Centro de Estudos Gerais/Depto. de História, 1997.

———. *Urbanização contraditória: o mito tecnizado e o viver de expedientes. São Paulo, 1910-1930.* (no prelo)

———. *O cinema, tecnologias de comunicação de massa e representações da São Paulo moderna.* (no prelo)

SADOUL, Georges. *História do cinema mundial. Vol I.* São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

SALIBA, Elias Thomé. História e cinema: a narrativa utópica no mundo contemporâneo. In: *Coletânea Lições com Cinema. Vol. 2.* São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 1994.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República.* 3. ed., São Paulo: Brasiliense, 1989.

———. Introdução: o prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil República: da belle époque à era do rádio.* São Paulo: Cia. das Letras, 1998, vol. 3.

———. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil República: da belle époque à era do rádio.* São Paulo: Cia. das Letras, 1998, vol. 3.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social.* São Paulo: Summus, 1997.