

As representações da modernidade na Belle Époque carioca e parisiense de *Melle. Cinema*

Vanessa de Paula Hey*

Publicada em 1924, *Mademoiselle Cinema*, escrita por Benjamim Costallat, é considerada a obra de “maior sucesso editorial” da Primeira República, com cerca de 75 mil cópias vendidas em um período de 5 anos (RESENDE, 1999, p. 21). Parte desse sucesso pode ser atribuído à polêmica desencadeada pelo episódio de censura do livro: “depois de dez meses de aparecida e reimpressa em sucessivas edições, *Melle. Cinema* foi apreendida [...] com grande estrondo, pela polícia, em uma das mais importantes livrarias da cidade – a Grande Livraria Leite Ribeiro” (CONSTALLAT, 1999, p. 167).

O caso em questão envolveu as ações movidas pela Liga da Moralidade que, associada à União Católica Brasileira, via na obra uma ameaça aos bons costumes da chamada família tradicional. Segundo a Liga, a obra apresentava conteúdo erótico e pornográfico, além de estimular a imoralidade, atentando, assim, contra os valores defendidos pela instituição e que deveriam ser disseminados pela sociedade (EL FAR, 2004). Apesar da operação não ter apreendido um número significativo de volumes, a ocorrência ganhou ampla repercussão nos periódicos da época, com articulistas se posicionando tanto em prol de sua condenação quanto em defesa desse romance.

Para além, o êxito editorial alcançado por essa obra deve-se, também, de um lado à popularidade de seu escritor que, na época de publicação dessa narrativa, já era conhecido e apreciado pelo grande público e, de outro, pelo caráter propositalmente escandaloso de seu enredo, que contribuiu para despertar e aguçar o interesse do leitor. A combinação desses ingredientes possivelmente garantiu o grande número de vendas do livro.

A repercussão polêmica da obra não só é esperada por seu autor, como também se encontra ficcionalizada pelo prefácio de sua narrativa. Nele, afirma-se que *Mademoiselle Cinema* será considerado, pelos guardiões da moral e dos bons costumes,

* Vinculada ao programa de Pós-graduação de Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR), atualmente realiza o doutorado com ênfase em Estudos Literários, seguindo a linha de pesquisa: literatura, história e crítica. Desenvolve pesquisa sobre a modernidade, o Modernismo e a modernização na obra de Monteiro Lobato, Franz Kafka e Érico Veríssimo.
E-mail: vani_de_paula@hotmail.com

os quais considera hipócritas, um livro escandaloso e imoral. Porém, defende-se da acusação ao assumir o compromisso de dizer verdades que, por mais escandalosas que sejam, denunciam e criticam os costumes e comportamentos da sociedade burguesa da época, para os quais o narrador afirma não ser cego. A seu ver: “[...] a virtude nada perde quando se aponta o vício. Nada perde a legítima e sagrada família brasileira em que eu aponte as ‘melles. Cinemas’ que andam por aí...” (COSTALLAT, 1999, p. 32).

Mademoiselle Cinema narra, então, a história de Rosalina. Filha de um “ex-ministro da República” e moradora de “um palacete na Avenida Atlântica”, a menina, já aos dezessete anos, é considerada como “ornamento imprescindível” dos muitos “*afternoon teas*”, “*dancings à la mode*”, “*fêtes de chariuté*”, e dos “melhores fox-trots do Country Club” (idem, p. 36-38); educada à moda do jazz e praticante do *flirt*, Rosalina, nas palavras do narrador, não passa de uma “menina de sua época e de seu meio” (idem, p. 43).

Através da alternância de cenários (Rio de Janeiro, Paris e Paquetá), motivada pelos sucessivos relatos de aventuras e desventuras amorosas de Rosalina, acompanhamos a sua trajetória e a de seus pais – a família Pontes – pela Belle Époque brasileira e europeia. Suas ações e comportamentos, como procuraremos mostrar, encarnam as virtudes e os vícios de uma modernidade tão deslumbrante quanto ameaçadora.

Modernidade dos costumes

A imoralidade, desde o início anunciada, configura-se, assim, como temática mais evidente dessa obra e sua discussão pode ser encontrada em muitas das reflexões e análises críticas feitas até o momento sobre ela – (CASTRO, 2019; O’DONNELL, 2012; RESENDE, 1999; SANTOS, 2016).

O escândalo e a pornografia não estão apenas nos modos de vestir e agir de Rosalina (no seu cabelo raspado à navalha, em suas roupas decotadas e provocantes, nos seus flirts com diversos homens), mas, como defende o narrador, na sociedade burguesa como um todo, que incitava costumes e comportamentos que ela apenas repetia. É desta forma que a corrupção representada pela personagem reflete, em maior escala, a corrupção de grande parte da elite carioca daquela época – e denunciar os vícios das classes altas, que ditavam modas e comportamentos, assim como os reprovavam, incomodava, e, certamente, ajudaram a criar um cenário de repressão e subsequente censura da obra.

O posicionamento crítico do narrador e o tom de denúncia adotado pela obra, visíveis através do retrato que se faz de Rosalina, cujos modos são em vários momentos

comparados aos de meretrizes, não se restringem a ela, sendo direcionados as muitas *Mademoiselle Cinemas* que circulavam naquele mesmo contexto histórico e social. Para além de figurar nas páginas dessa narrativa, seu retrato também fora compartilhado pelo imaginário de grande parcela da sociedade daquela época, como veremos a seguir.

Em *Orfeu extrático na Metrópole*, Nicolau Sevcenko realiza uma densa investigação da história sociocultural de São Paulo dos anos de 1920; trabalho que fora realizado a partir da reconstrução de muitos dos caminhos que levaram essa metrópole a acelerados processos de urbanização e modernização. Recorrendo aos mais diversos arquivos, entre eles periódicos da época, o autor busca representar o imaginário coletivo daquela população. São Paulo para ele, nas palavras de Bento Prado Júnior, “é objeto de uma espécie de fabulação anônima e onipresente, indissociável das novas práticas que as constituem como realidade social e material” (PRADO JÚNIOR, apud SEVCENKO, 1992). Dentre essas práticas, o esporte.

Ao discutir sobre as grandes proporções que as atividades físicas e desportivas vinham tomando no país, além do fascínio que elas exerciam sobre os jovens, fortemente identificados com as novas possibilidades e estilos de vida incitados pela popularização dos esportes, o autor relata uma de suas decorrências mais expressivas: as mudanças nos costumes e vestimentas femininas.

Os tecidos leves, transparentes e colantes; a renúncia aos adereços, enchimentos, agregados de roupas brancas, perucas, armações e anquinhas; o rosto ao natural, a cabeça descoberta e os cabelos cortados extremamente curtos, quase raspados na nuca, davam às meninas uma intolerável feição masculina, agressiva, aventureira, selvagem. O clímax da indignação, claro, foi inflamado pelo duplo efeito do dramático encurtamento das saias, convergindo no generoso alongamentos dos decotes, na frente e por trás (SEVCENKO, 1992, p. 50).

Ainda que esses registros estejam centrados na exposição e análise das transformações socioculturais ocorridas em São Paulo, as novas tendências modernas, assim como parte da repercussão negativa que elas tiveram (proveniente, em especial, das camadas mais conservadoras daquela sociedade), não se limitaram ao cenário paulistano, tendo habitado também o imaginário de outros centros culturais brasileiros, como o Rio de Janeiro. É o que se vê, por exemplo, em *Mademoiselle Cinema* através, principalmente, das representações da Belle Époque carioca (e parisiense), e da figuração de alguns de seus personagens mais característicos: Rosalina, em muitas passagens da narrativa, veste-se com suas toilettes decotadas, “com braços inteiramente nus, espáduas nuas e busto [...] tão visível sob a seda como se estivesse

inteiramente despido” (CONSTALLAT, 1999, p. 43); afinal, como informa o narrador, Rosalina é uma menina de sua época e de seu meio, pertencendo, assim, àquela pequena parcela da população que tinha acesso aos bens econômicos e culturais – a elite carioca da época.

Quanto à concepção negativa que uma significativa parcela da população tinha a respeito dessas novas tendências, verificada por Sevcenko (1992) durante a análise do período, pode-se verificá-la também na obra de Costallat (1924). Ela aparece, de um lado, na recepção crítica da obra (ao menos na parte que a considerava pornográfica e imoral, e que participou direta ou indiretamente do episódio envolvendo a sua censura) e, de outro, nos elementos ficcionais de sua composição.

Indicativos desse movimento estão na forma irônica como o narrador caracteriza as novas modas e comportamentos daquela época – ridicularizando-os, muitas vezes –, assim como, nas escolhas feitas pelo autor implícito de demonstrar, através do plano narrativo, que aquilo que chama de imoralidade só pode conduzir a fins trágicos:

Mas isso era impossível! Ela, a Melle. Cinema, ela, a *garçonne* americana; ela, a pequena leviana do século do *shimmy*; ela, a criaturinha de 1921, educada ao som do *jazz*; ela, a pequenina impudica e pecadora, profissional do *flirt*, da dança e do sorriso – ela, ela, mãe de família! Um louco absurdo! E naquela noite quente de Paquetá, naquela noite em que havia beijos pelo ar, Rosalina sofria, sofria muito... Não era digna do homem que amava. E jamais poderia ser sua! (COSTALLAT, 1999, p. 151).

A mulheres como Rosalina, as chamadas Melle. Cinemas, ficam “vedadas”, segundo defende o narrador, “as mais puras e melhores alegrias da vida” (idem, p. 30). Frutos de um meio corrupto e corruptivo, elas jamais poderão ser mães ou esposas – tese essa sustentada ao longo da narrativa. A época e o meio (a Belle Époque experimentada pela elite carioca) são, então, os principais responsáveis pela destruição moral de um indivíduo, como se observa na seguinte passagem:

Não. Não me fizeram para ser uma mulher honesta. Fizeram-me para ter muitas toilettes e para ter muitos amantes. Aliás, uma mulher com muitas toilettes não pode viver para um homem só [...] E quando uma mãe, como a que possuo, faz tanta questão que antes dos 15 anos a sua filha tenha uma lingerie maravilhosa, muito leve e muito bordada; que antes dos 15 anos ela pinte os olhos, a boca e passe depilatório pelo corpo; que antes dos 15 anos ela se vista excitantemente, tenha passos ondulantes, dê a mão a beijar aos homens e agrade esses mesmos homens com recursos de prostituta – é que, visivelmente, essa digna mãe não pretende que a sua digna filha vá para algum convento. Quando, desde menina,

criança, lembro-me ainda, aos 12 anos, ensinaram-me a entrar numa sala e agradar os amigos de meu pai [...] a agradar com sorrisos falsos e com amabilidades insinceras; a agradar com processos de mundana, é que queriam que eu fosse mundana e que eu me prostituísse. E eu me prostituí e hoje me sinto como uma alma incontestável de prostituta. Quanto mais homens, melhor! E eu só quero que os meus amantes passem de moda como os meus chapéus... (COSTALLAT, 1999, p. 115-116).

Observa-se, através do trecho destacado, uma aproximação entre os discursos da protagonista e aquele defendido ao longo da narrativa por seu narrador – é como se Rosalina, através de seu desabafo, desse voz aos pensamentos desse que nos conta a história. Nesse momento, os dois dividem a mesma reflexão e juízo de valor quanto ao papel desempenhado pelos pais e pela sociedade na criação e educação das mulheres. Tal descuido, segundo tentam demonstrar, quase como uma tese determinista, suscita o aparecimento de mais mulheres como Rosalina que, por seus modos e comportamentos, conduzem à corrupção da moralidade feminina – Rosalina, fruto desse contexto, não poderia ser diferente ou ter destino diverso daquele narrado pela obra.

Ao relatar as atitudes de uma mulher influenciada pela Belle Époque, o narrador assume ares de cronista, recriando, através do universo ficcional, um microcosmo em que sua tese pode ser comprovada – “se mostro, quase clinicamente, a prostituição com todos os seus detalhes, é como se eu dissesse – vejam como é bom ser honesta, ter uma casa, uns filhos, um marido, tanta coisa a que se quer bem e que nos dá, em troca, amor, conforto, limpeza moral” (idem, p. 30). A imagem que a narrativa produz de Rosalina e de seu meio tem o propósito de alertar os leitores sobre as consequências de se deixar influenciar pelo ambiente cosmopolita e moderno, tão sedutor quanto perigoso e superficial.

A modernidade, assim como as oportunidades criadas a partir dela – referência a todos os lugares e experiências a que a família Pontes, representante da elite carioca, têm acesso: peças de teatro, concertos no Municipal, bailes de gala, festas sofisticadas, restaurantes requintados, viagens internacionais, entre outros –, sob o ponto de vista dos costumes, tal como figurado pela narrativa, apresenta-se de forma a corromper o indivíduo. É o que vemos acontecer não apenas a Rosalina, mas também, ao seu pai, Martins Pontes.

O ex-ministro da República, quando em Paris, gasta a maior parte de seu tempo a frequentar casas de prostituição, “os haréns parisienses estavam todos ao alcance da sua carteira” (idem, p. 99-100). Porém, tanto a libertinagem quanto o luxo de tais situações não se mostravam capazes de suprimir certo vazio existencial que por vezes

o acometia, assim como não eliminavam o saudosismo que sentia em relação à sua terra natal, o Piauí, e a juventude lá despendida. Naqueles tempos “simples do Norte”, como recorda Rosalina, “seu pai era então um homem alegre e sadio”, respeitado pelos seus, era uma daquelas “figuras de homens influentes e bons que a província tem” (idem, p. 133). Tudo muda quando decide aceitar o cargo de deputado no Rio de Janeiro, transformando-se, assim, num homem da sociedade: “Martins Pontes deixou a sua fazenda, de que era dono e mestre absoluto, abdicou da sua independência, desistiu de ter opiniões e pensar livremente [...] veio para a política federal, e graças a algumas humilhações fez carreira e chegou até ministro. Prostituiu-se...” (ibidem). São os seus vícios que o levam, pouco a pouco, à ruína, ao seu fim trágico; afinal, fora ele, e não apenas as francesinhas loiras dos muitos cabarés de luxo que frequentava, fora ele que, no final das contas, se prostituía: “na cama, numa cama larga e baixa, de bordel de luxo, Martins Pontes jazia inerte, volumoso, roxo, congestionado – morto” (ibidem).

Nesse momento da narrativa, o juízo de valor feito em relação aos costumes da modernidade, insistentemente reproduzidos e exaltados em tempos de Belle Époque, se dá através, principalmente, do contraste. De um lado a tradição, representada pela legítima e tradicional família brasileira (a família Pontes dos tempos do Piauí), pessoas boas, altivas e felizes – que, como afirma o narrador, em nada precisam se preocupar quanto ao conteúdo dessa obra, já que ele não os afetará (idem, p. 32); de outro, a modernidade, marcada pela corrupção, condenando aqueles que por ela se aventuram à depravação, à prostituição, à imoralidade e à morte.

Modernidade dos cenários

A metrópole moderna, para Sevcenko, configura-se a partir de um processo ambíguo, no qual os novos costumes – tais como o Carnaval, a prática de esporte e os flertes em série – têm “seu desenvolvimento tanto induzido quanto espontâneo, tanto bem-vindo quanto igualmente ressentido e obstado” (1992, p. 52); ela é ao mesmo tempo o “[...] local de origem de um caos avassalador e [a] matriz de uma nova vitalidade emancipadora” (SEVCENKO, 1992, p. 18).

Na narrativa de Costallat, Rio de Janeiro e Paris são figurações dessa metrópole moderna de caráter flutuante. São cidades que, de modo abrupto e repentino, experienciaram, no período da Belle Époque, uma série de transformações (de caráter social, político, econômico, cultural, artístico, para citar alguns), criando, nesse processo, e de forma indissociável, novas possibilidades e instabilidades sociais.

As camadas mais tradicionais e conservadoras da sociedade veem esse movimento como a destruição de certezas e valores até então supostamente inabaláveis, e a ele não

reagem muito bem; há um sentimento de desconforto e até certa aversão face aos novos comportamentos e modas. Em *Mademoiselle Cinema*, essa repulsa se vê materializada, principalmente, nos pontos de vista adotados pelo narrador em suas análises tanto do contexto quanto das ações das personagens; ainda que Rosalina e seu pai também demonstrem, através de algumas de suas reflexões, certo incômodo quanto às consequências de se deixar seduzir pelos recém-criados caminhos da modernidade.

Em *Melle. Cinema*, Paris é inicialmente apresentada como um lugar monótono, repleto de apartamentos e casas similares; em tom irônico dirá o narrador que “pareciam todas do mesmo tamanho e feitas pelo mesmo arquiteto” (COSTALLAT, 1999, p. 71). Utilizando-se da descrição de seus espaços físicos – os paredões cinzentos e as “janelas escuras e fechadas” –, o narrador cria uma imagem negativa da tão anunciada e esperada Paris: “aquilo é que era Paris? Aquelas paredes imensas, naquela rua sem fim, sujas de carvão, sob aquele céu, frio e triste, cor de café com leite pálido? Aquilo era Paris? (ibidem).

Rosalina, ao contrário do narrador, pouco se importa com os aspectos das casas, das ruas ou do céu. Ela os vê, assim como ele, mas em nada parecem prejudicar a sua imagem de Paris – previamente constituída pela fama que a precede (aquilo que já se ouvira falar), e formada, pouco a pouco, através dos cenários que se materializavam sob os seus olhos: “em cada canto, a cada momento, uma vitrine interessante surgia; aqui uma casa de chapéus, ali uma casa de antiguidades, mais além uma casa de automóveis, e essas casas numa mesma rua se repetiam cem vezes e, cada vez que se repetiam, traziam ao olhar uma novidade: um novo chapéu, uma nova *carrosserie*” (idem, p. 71).

Em seus primeiros momentos em Paris, tudo aquilo que chama a atenção de Rosalina está marcado por contrastes e ambiguidades: vê nas famosas *magazins* (de seis andares) o comportamento pouco civilizado de suas clientes, que agem de forma animalizada, atropelando-se durante uma liquidação; observa, também, as *midinettes* parisienses, de tal maneira fabulosas nas temporadas francesas do Municipal, e ali tão desafortunadas (“agasalhadas com qualquer coisa”, com “pequeninos estômagos, muitas vezes, vazio” e “habitante[s] dos quartos miseráveis” (idem, p. 72-73); há, ainda, em uma mesma avenida (“na majestade dos Campos Elísios”), a presença dos mais rápidos automóveis e dos mais pobres *fiacres* (idem, p. 71-73). São essas as conjecturas paradoxais e, muitas vezes, opostas que convivem e ajudam a formar tamanho aglomerado urbano de que Paris se constitui.

Lado a lado, aspectos positivos e negativos que essa metrópole moderna apresenta são postos quase que em relação de igualdade. Porém, aquilo que a qualifica desfavoravelmente não parece ser suficiente para macular a imagem assertiva que se

tem dela, ao menos não da perspectiva de Rosalina. É como se em Paris tudo tomasse “ares apoteóticos e triunfais” (idem, p. 73), como se tudo fosse tolerável, até mesmo o mal-estar das situações anteriormente mencionadas. Afinal, Paris era a “cidade maravilhosa das mil e uma orgias, a cidade-beijos, a cidade-gozo, a cidade-delírio, a mais sensual e a mais feminina cidade do mundo” (idem, p. 75). Com todas as suas promessas de luxo, prazer e aventura, Paris torna-se, nesse momento, o novo amante de Rosalina.

Tão veloz quanto aparente, a modernidade, à primeira vista tão imponente e fascinante, repleta de oportunidades e benefícios, vai aos poucos mostrando sua outra face, perigosa e corrupta. Como qualquer outro amante de Rosalina, ela também aborrece e cansa e, assim, terá que passar à medida que novas necessidades sejam criadas em seu âmago.

Na narrativa, o início de sua ruína, que anuncia a decadência da experiência moderna, manifesta-se no desfecho do personagem Fleta. O escritor de romances escandalosos, ao ser abandonado por Rosalina, vê-se numa situação desoladora, o que o leva a recorrer, então, à cocaína, de forma a substituir um vício por outro: “A cocaína, agora, era a sua amante. Ele a queria, ele a adorava, ele a acariciava, ele lhe dava alma e corpo como a uma criatura” (idem, p. 127).

O romance entre os dois, que começara a bordo do *Arlanza*, funciona como uma fórmula rejuvenescedora para Fleta, é nos braços de Rosalina que ele encontra certa vitalidade e motivação para seguir adiante, é junto a ela que ele consegue resgatar uma mocidade quase perdida (idem, p. 102).

Quando a protagonista se enfada desse romance, e sai a procura de outros casos amorosos, Fleta vê toda a sua energia se exaurir, descobre-se esgotado, ainda que busque no consumo de cocaína readquirir todas aquelas sensações que um dia foram despertadas por Rosalina, e assim o faz mesmo que por alguns instantes sob o efeito da droga. Contudo, torna-se, nesse processo e, nas palavras do narrador, um “fantasma de si mesmo” (idem, p. 127). Toda aquela experiência, em princípio, estimulante, figura-se, nesse momento, como a responsável pela sua degradação. Sozinho, longe de sua mulher e de seu filho, e sem Rosalina, Fleta vê-se enfraquecido. Ele, como o pai de Rosalina, também se deixara corromper pelos prazeres artificiais dessa modernidade, não escapando, portanto, de um fim trágico.

Nesse universo ficcional, como é válido ressaltar, todos aqueles que se deixam levar pelo ser cosmopolita e moderno da Belle Époque são punidos, mesmo os homens

– ainda que menos julgados do que as mulheres no que diz respeito a suas práticas sexuais.

O contraponto desse ambiente vicioso e corrupto, da metrópole moderna representada pela Paris do início do século XX, é Paquetá. De volta ao Rio de Janeiro, ainda em luto pela morte de seu pai, Rosalina encontra nessa pequena cidade litorânea uma felicidade até então desconhecida: o amor de uma “alma simples e sentimental” (idem, p. 144). Mário, diferente de seus antigos amantes, era um homem de ambições modestas, despreocupado com os prazeres materiais e mundanos; era um homem que, desde o começo, tinha-lhe dito coisas distintas, “diferentes eram os seus olhares, diferente o seu amor, dos outros, de todos os outros homens que tinham passado pela [sua] vida” (idem, p. 143). Seu “sonho de felicidade” era morar numa pequena casa ali mesmo em Paquetá, sem ornamentos, perto da natureza e junto de Rosalina. Nesse lugar seriam felizes como são “as criaturas simples e sadias”, “longe da perversidade dos homens e da tristeza da vida” (idem, p. 142); um dia teriam uma filha, loira como Rosalina, e o ideal de felicidade estaria alcançado.

Paquetá, “com a graça esguia de seus coqueiros, com a imponência altiva de suas palmeiras reais, e com o seu colar de pedras redondas, muito redondas, sob um céu forte e muito transparente, muito claro” (idem, p. 147), configura-se, desta maneira, como o cenário que poderia proporcionar a Rosalina um novo começo; afinal, este lugar faz com que ela quase não reconheça mais aquilo que um dia fora, é onde ela se sente transformada.

Paquetá, representada como esse lugar idílico, é um espaço ainda não atingido pela modernidade, uma vez que distante dos centros urbanos e de suas modas e costumes. Cercado pela natureza, ele simboliza um ideal de felicidade, funcionando como uma alternativa para aqueles que não querem se deixar influenciar e se desgastar com as corrupções e imoralidades das experiências modernas presentes nas principais metrópoles da época.

Entretanto, os danos causados pela modernidade parecem ser irreversíveis, e suas consequências avassaladoras. São eles que impedem, por exemplo, que Rosalina tenha o seu recomeço, são eles que a privam do paraíso representado, na narrativa, por Mário e Paquetá:

Um louco absurdo [...]. Não era digna do homem que amava. E jamais poderia ser sua!... Enganá-lo? Nunca! Ela lhe confessaria quem era; dir-lhe-ia tudo, exibir-lhe-ia, numa volúpia dolorosa, todas, mas todas, as suas vergonhas! Saberla fazer-se desprezar pelo seu grande e único amor! Saberla renunciar ao seu

primeiro e imenso desejo de felicidade! Ao longe, na baía escura, a cidade gigantesca ardia, toda rubra. E na noite deserta, Rosalina chorava sobre si mesma, a morte de seu sonho ... (idem, p. 151)

No final das contas, as adversidades causadas pela modernidade acabam por provar a tese central do livro: a mulheres como Rosalina ficam vedadas as maiores alegrias dessa vida (a de ser esposa e mãe). E quem se deixa corromper por esse meio e época terá fim semelhante ao dela. A modernidade é, assim, um caminho sem volta, não é possível escapar de suas engrenagens, aquilo que ela toca e perverte jamais poderá ser restaurado.

Modernidade da forma

Melle. Cinema apresenta-se, a nosso ver, como um texto híbrido. É uma obra que mistura elementos da literatura popular, da crônica de reportagem, da corrente literária naturalista e que se serve também das inovações técnicas disseminadas por um período marcado por aceleradas e repentinas transformações sociais e culturais – desencadeadas pelos processos de urbanização e modernização de algumas capitais brasileiras, tais como São Paulo e Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XX –, o que permite a sua aproximação com a estética modernista brasileira¹.

Nessa obra, as marcas da literatura popular estão no uso de uma linguagem informal que se afasta do academicismo, na sua falta de compromisso gramatical, na escolha de um título atraente e provocante, na natureza polêmica de seu enredo, e no seu caráter documental. O viés popular dessa narrativa também está na elaboração de uma verossimilhança que a aproxima dos registros de uma sociedade e, em consequência, da realidade experienciada por seu leitor. Ademais, construir uma narrativa popular, com linguagem e conteúdo mais acessíveis, configura-se como uma maneira de atingir um público maior.

Da estética naturalista, *Melle. Cinema* tem como herança o seu discurso, que não se priva de expor e debater as práticas sexuais e a sexualidade, assim como não se furta em julgá-las a partir de uma perspectiva conservadora e moralizante. A liberdade sexual (feminina e masculina), tão anunciada por muitos dos episódios da narrativa, é

¹ Nossa pesquisa é herdeira de uma tradição crítica que revisita o Modernismo brasileiro buscando analisar obras até então negligenciadas pela crítica. Ao adotarmos essa perspectiva, não tomamos a Semana de 1922 e seus representantes como os únicos a pensarem a modernidade brasileira, mas reconhecemos a existência de outras visões e interpretações sobre a literatura e a sociedade brasileiras do mesmo período.

caracterizada sempre de forma negativa, e os destinos dos personagens (em sua maioria, trágicos) estabelecidos por relações de causalidade.

Em *Melle. Cinema*, o aspecto determinista se faz presente em quase todos os desfechos narrativos: Rosalina, uma vez criada nos moldes da época, jamais merecerá a felicidade que, de acordo com o narrador, só o amor de um homem e a subsequente formação de uma família pode proporcionar, ela nem mesmo será digna de um recomeço, seu destino é continuar a reproduzir, ainda que em tom melancólico e lamentoso, modas e comportamentos que sempre lhe foram ensinados; Fleta, por suas escolhas em relação a Rosalina e ao uso de drogas, termina sozinho e arruinado; Martins Pontes, ao ceder aos prazeres e luxos da época e de sua posição social, também encontra seu fim trágico, morre de forma humilhante e constrangedora. Nenhum deles, como prova a narrativa, escapa de um fim decadente, resultado de ações encorajadas por essa modernidade. O estilo da obra parece estar, assim, a serviço da crítica social, motivo pelo qual a narrativa investe em temas relacionados à sexualidade que, por sua vez, desencadeiam debates a respeito da moralidade.

A associação com a estética modernista, em *Mademoiselle Cinema*, pode ser estabelecida tanto através de sua forma quanto de seu conteúdo. Ela está, entre outros aspectos, no ritmo de escrita acelerado, preocupado principalmente em narrar episódios e descrever cenários e personagens que são indispensáveis à compreensão de seu enredo; no uso de uma linguagem informal e repleta de estrangeirismos – de um lado franceses, prática comum a época, e de outro ingleses, o que aponta para a crescente influência dos Estados Unidos em nossas Letras; e na tematização do aspecto fugaz e leviano dos tempos modernos.

Marcada pelo uso mimético da linguagem cinematográfica e de seus recursos, a narrativa apresenta suas cenas de forma veloz e é constantemente entrecortada por flashbacks – é o que ocorre, por exemplo, quando Rosalina, já a bordo do *Arlanza*, conta sobre alguns dos acontecimentos que marcaram a sua juventude, fatos que antecedem a perda de sua virgindade para Fleta e que foram responsáveis por conduzi-la por aquele caminho sem volta; assim como quando a protagonista recorda, antes de descobrir que seu pai está morto, sobre os seus tempos no Piauí.

O diálogo entre literatura e cinema, que defendemos existir na obra de Costallat, é motivado, dentre outros aspectos, e segundo afirma Flora Süssekind (2006, p. 15) em *Cinematógrafo de Letras*, pela intensificação dos contatos de nossos homens de letras com os novos artefatos da modernidade (dentre eles o cinematógrafo), assim como pela apropriação de seus processos mais característicos; mais tarde, como demonstra a autora, estes mesmos procedimentos iriam enformar a própria produção literária

brasileira do período – última década do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX.

Entre as obras escolhidas por Sússekind para explicitar essa tendência estão as de João do Rio. Segundo a autora, as suas narrativas evidenciam momentos decisivos desse diálogo entre literatura e novas técnicas modernas:

[...] João do Rio tratou dos artefatos e técnicas modernas. Consciente, inclusive, da violenta transformação do próprio “modo de olhar” que operavam então. E que o leva mesmo a repensar a própria atividade de cronista em analogia com a cinematografia. Daí o título – Cinematógrafo – de sua coletânea de crônicas publicada em 1909. Aí, se, por um lado, ressalta as qualidades documentais do novo processo de registro técnico, por outro, redefine o objeto de tal documentação – a vida – como um “cinematógrafo colossal”, “no qual cada homem tem no crânio um cinematógrafo de que o operador é a imaginação”, “basta fechar os olhos e as fitas correm no cortical com uma velocidade inacreditável” (idem, 2006, p. 45)

Assim como João do Rio, Costallat também parece ter a sua percepção, seu “modo de olhar”, alterado por essa nova realidade moderna, que repercute em seu processo criativo, marcado tecnicamente por alguns dos processos mais expressivos da cinematografia, tais como o já anunciado uso de flashbacks, e a rapidez com que ocorrem as transposições de cenas.

O diálogo com as novas tecnologias da época também se faz presente a partir da tematização dos novos artefatos modernos (a figuração do navio, do trem, das carroseries), podendo ser identificado ainda na disposição fragmentada de muitos dos episódios relatados em *Melle. Cinema*; semelhantes àqueles encontrados nas crônicas-reportagens – há, inclusive, um momento da obra em que o narrador interrompe a história de Rosalina para contar como seria um dia na vida de uma parisiense “elegante” (COSTALLAT, 1999, p. 76). A adoção dessas novas estruturas, análogas às das novas técnicas modernas, e visíveis na rapidez com que a narrativa flui, assim como em seu caráter documental, evidencia que os tempos modernos provocaram transformações na “sensibilidade dos produtores culturais mais atuantes no Brasil” do final do século XIX e início do século XX (SUSSEKIND, 2006, p. 17) – tese central do livro de Sússekind.

Ao discorrer sobre a influência que essas novas técnicas exerceram sobre a produção artística de João do Rio, sugere-se a relação de “mimesis sem culpa” – que ocorre quando parte dos produtores culturais passam, através da imitação e de forma apologética, a incorporar em suas obras elementos do horizonte técnico de uma época (idem, p. 24). Em *Mme. Cinema*, essa relação está antes na maneira como esses artefatos

modernos, e seus novos processos, enformam a técnica literária do autor, do que nas representações de novos artefatos e técnicas modernas, cuja figuração é pouco expressiva quando comparada às obras de João do Rio.

O resultado dessa influência é uma narrativa que se apresenta de forma ágil, já que comprometida com os valores e padrões dos novos tempos, preocupada em apresentar aos seus leitores apenas aquilo que é relevante à história, ainda que deixe refletir, intencionalmente e por esses mesmos aspectos, o caráter efêmero e vazio da modernidade, tal como acredita ser o narrador.

A aproximação com a linguagem cinematográfica em *Mademoiselle Cinema*, ao contrário do que acontece na crônica de João do Rio, não sugere um “esmaecimento da figura do narrador” (idem, p. 47). Tem-se, pelo contrário, um narrador que assume posições, que emite juízos de valor, e que parece determinar os destinos de seus personagens. Ainda que pareça na obra um desejo mimético de representação desse cenário, a relação que o narrador tem com o novo horizonte técnico não é de encantamento, mas de aversão, já que, a seu ver, ele é responsável pela corrupção dos valores da família tradicional brasileira.

A forma, no caso da obra de Costallat, se esforça, de um lado, por exercer um deslumbramento no leitor, que seduzido pelo modo como se retrata essa modernidade e pela fluidez com que se relatam seus causos, poderá melhor entender o fascínio que ela exerce sobre os personagens dessa obra – a forma adotada pela narrativa, de maneira análoga aos aparatos modernos, ajuda a diminuir distâncias; nesse caso, a que existe entre a obra e o seu público. De outro lado, a forma é utilizada para representar a própria efemeridade dos tempos modernos, que na concepção do narrador é tão veloz quanto superficial.

Considerações finais

O narrador que se pretende observador, não apenas descreve aquilo que vê – levando para o primeiro plano da narrativa o vício, a prostituição e a hipocrisia das classes altas –, como também representa episódios ou personagens como modelos de mundo, recriando uma realidade a partir de sua própria perspectiva (CASTRO, 2019, p. 108). É um narrador de quem devemos ter desconfiança, sejam por seus relatos ou por suas opiniões tendenciosas.

Essa mesma desconfiança que devemos depositar no narrador, para não nos deixarmos levar irrefletidamente por seus discursos, deve ser estendida, segundo ele

mesmo incita durante a obra, à compreensão e assimilação dos registros das modas e comportamentos dessa época e meio, ou seja, da modernidade.

O modo como a modernidade é representada por *Mademoiselle Cinema* se assemelha, por seu caráter contraditório e paradoxal, à forma como Marshall Berman a vê em *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Ser moderno, dirá o autor, é “viver uma vida de paradoxo e contradição”, é “sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e frequentemente destruir comunidades, valores, vidas; e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o seu mundo transformando-o em nosso mundo” (2010, p. 22).

Ser moderno, dirá ainda, é viver “num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia” (idem, p. 24). Esse turbilhão, referência aos processos de modernização por que passaram muitos dos centros urbanos europeus e americanos no início do século XX, designa o estado de agitação e instabilidade vivenciado pelos seres humanos na modernidade – da qual eles não podem escapar.

Em *Melle. Cinema*, o caráter dual da modernidade é representado bem mais por seus aspectos negativos, ou seja, por suas consequências, do que pelas possibilidades que essa experiência pode oferecer. A modernidade aqui não apenas apresenta uma significativa alteração nos comportamentos e modas de uma sociedade, como também, é responsável por transformar a percepção daqueles que passaram a conviver cotidianamente com uma realidade para a qual não estavam previamente preparados.

A Belle Époque, que está marcada pela entrada simultânea de diversos aparelhos modernos, e por suas transformações técnicas – que passaram a moldar não apenas os comportamentos e modas, como também, a relação entre literatura e horizonte técnico –, é representada, em Costallat, como um cenário perigoso, no qual aquele que pretende por ele se aventurar sofrerá as suas consequências.

Referências

CASTRO, E. C. de. Sexo e cosmopolitismo na prosa de ficção da Belle Époque brasileira: *Mademoiselle Cinema* e *Madame Pommery*. **Revista Investigações**, Recife, v. 32, n. 1, 2019, p. 103-124.

COSTALLAT, B. **Mademoiselle Cinema**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999.

EL FAR. **Páginas de sensação**: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Rebeldias do prazer e do sentir: Cidades e Mulheres nas literaturas

As representações da modernidade na Belle Époque carioca e parisiense de Melle. *Cinema*

DOI: 10.23899/9786586746235.7

O'DONNELL, J. A cidade branca – Benjamim Costallat e o Rio de Janeiro dos anos 1920. **Revista História Social**, São Paulo, n. 22 e 23, 2013, p. 117-141.

RESENDE, B. “A volta de mademoiselle cinema”. In: COSTALLAT, B. **Mademoiselle Cinema**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999.

SANTOS, F. C. dos. Censura moral e discursos sobre gênero nos primeiros anos da República: o caso de Mademoiselle Cinema, de Benjamim Costallat. **Revista Ártemis**, Paraíba, v. 21, n. 1, 2016, p. 75-88.

SEVCENKO, N. **Orfeu extrático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SUSSEKIND, F. **Cinematógrafo de Letras**: Literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.