

Revistas ilustradas e cinema: manifestações da intensificação de uma nova experiência visual no cotidiano

Alice Dubina Trusz

Este texto procura abordar de uma maneira apenas preliminar e exploratória os diferentes tipos de registros que trataram direta ou indiretamente do cinema, entre outros conteúdos veiculados pela revista ilustrada *Mascara*, editada em Porto Alegre entre 1918 e 1928. Objetiva-se, neste caso, discutir, em caráter apenas introdutório, as estratégias mais apropriadas para a qualificação de um estudo orientado pela explicitação das especificidades e potencialidades de materiais como anúncios publicitários, crônicas, fotografias, charges, seções especializadas e demais conteúdos noticiosos, assim como de seu suporte, a revista, enquanto fontes de uma pesquisa histórica cujo fim é investigar como os porto-alegrenses viveram a experiência do cinema na época, priorizando a perspectiva da formação de um público espectador.

Explorar tais registros de maneira que se possa, através deles, desenvolver uma reflexão teórica e metodológica sobre a visualidade ou a cultura visual,¹ implica pensá-los inicialmente em sua diversidade tipológica, além do potencial informacional de seus conteúdos. Ou seja, refletir sobre a especificidade histórica da revista ilustrada como veículo de comunicação de massa, investigando as características de sua produção, circulação e consumo, a função social e importância cultural que teve em sua época, o que vai incidir diretamente sobre os temas por ela privilegiados, explicando a qualidade desta cobertura e a forma de sua expressão.

Da mesma maneira, implica em considerar a natureza específica de cada tipo de conteúdo - anúncio, fotografia, charge e crônica, entre outros – em suas formas de produção e funcionamento, suas características formais e expressivas, ou seja, a sua

historicidade. A recuperação mesma das estratégias discursivas do passado inscritas na existência desses materiais ganha nova complexidade se estes forem pensados enquanto objetos e meios cujo significado e forma de atuação, expressão e percepção variam no tempo e no espaço.

Significa pensá-los fundamentalmente como objetos, que foram produzidos, circulados e consumidos num contexto específico segundo demandas e expectativas determinadas, como produtos e agentes de práticas sociais e culturais suas contemporâneas. Se trata de “incluir a materialidade dos signos no horizonte das preocupações e entender as imagens como *coisas* que participam das relações sociais e, mais que isso, como *práticas materiais*.”² A idéia recebe aqui uma aplicação ampliada, apropriando-se para pensar as revistas como objetos que são ao mesmo tempo produtos visuais e suportes / meio de veiculação de outros produtos visuais (anúncios, fotografias, ilustrações), que iriam contribuir para intensificar a presença das imagens no cotidiano, das representações através das imagens, das narrativas sobre as imagens, dinamizando e qualificando uma forma de visualidade e caracterizando, simultânea e dialeticamente, uma percepção sensível primordialmente visual, fundada na instituição, decodificação e familiarização com novos padrões comunicacionais.

A proposta, assim, é explorar os registros do passado também como artefatos tridimensionais, de modo a explicitar as “relações entre objetos, entre pessoas e objetos, entre pessoas mediatizadas por objetos”, tanto diacrônica quanto sincronicamente. Michel de Certeau, inclusive, considerava um exagero afirmar que o historiador tem no tempo o seu material de análise ou objeto de estudo. Para o autor, ele trabalha, na verdade, com “objetos físicos (papéis, pedras , imagens, sons, etc.) que distinguem, no *continuum* do percebido, a organização de uma sociedade e o sistema de pertinências próprias de uma *ciência*”.³ Isso significa ter presente que a produção existe sempre, enquanto abstração, e

que é fundamental que o historiador se aproprie do objeto, da realidade, do mundo sensível, enquanto atividade humana concreta, enquanto prática.

A observação dessas questões básicas amplia o campo informacional e analítico sobre os materiais investigados, na medida em que permite a identificação dos mesmos em sua inscrição num sistema mais amplo e complexo de relações que os explicam, justificam, dinamizam, compreendendo-os também como meios capazes de “de provocar efeitos, produzir e sustentar formas de sociabilidade, tornar empíricas as propostas de organização e atuação do poder.”⁴

A adoção deste olhar problematizador implica num crescimento e numa complexificação do trabalho do historiador. Além de atender às colocações acima elencadas, é necessário colocar em diálogo as diferentes expressões, visto que cada uma delas tinha objetivo e função social distintos a cumprir, ainda que, como conjunto, nos permitam observar uma forma particular de sensibilidade e visão de mundo, aquela de seus produtores e leitores. Há que pensar-se a revista enquanto tipo específico e especializado de publicação, mas que dialogou com outros veículos de imprensa e instituições suas contemporâneas.

Numa perspectiva mais genérica, observando a intensificação da relação com a publicidade e com a diversidade dos setores produtivos que dela se serviram, assim como com o poder político e o âmbito artístico e literário. De um ponto de vista mais pontual, investigando o estreitamento das relações entre o impresso e os setores mais diretamente envolvidos com a disseminação do cinema no meio local, como distribuidores e exibidores, visto que diversas iniciativas demonstram a conjugação de esforços empregada para a auto-promoção das diferentes partes.

Outro ponto importante é a consideração da proveniência de seus editores e redatores, assim como a sua provável destinação, atentando para os interesses, demandas e expectativas que estiveram em jogo em cada etapa e face do processo.

Afinal, se a revista permaneceu sendo editada por uma década, ao longo deste período houve mudanças não só na equipe editorial como na propriedade da empresa; houve interrupções na publicação em função de dificuldades econômicas, principalmente, intensificadas pela escassez e encarecimento de matérias-primas como papel e tinta para impressão no mercado local; houve mudanças na qualidade das edições e na periodicidade da revista, que se estendeu: de semanal passou para quinzenal e, por fim, mensal. Como se não bastasse, o próprio cinema, interesse central da pesquisa, passou por transformações sucessivas ao longo do período, tanto como técnica, quanto como linguagem, produto comercial e forma de entretenimento, organizando-se e consolidando-se como atividade permanente e como hábito novo, dinamizando e sendo dinamizado por novas formas de sociabilidade e sensibilidade.

A recuperação de dados relativos às distintas instâncias de relações nas quais estiveram inscritos os materiais do passado, fazendo com que este conteúdo informativo auxilie a contextualizá-los culturalmente, constitui-se numa forma de ampliar a percepção do quadro de relações e práticas sociais que caracterizaram a sociedade estudada, que deram sentido aos seus produtos, ao mesmo tempo em que foram por eles significados. Em pensá-los como registros que representam o esforço de uma sociedade pela construção de uma idéia sobre si própria.

Justifica-o o reconhecimento de que os discursos e as idéias não possuem eficácia própria, alheia aos suportes e às práticas que os tornam apropriáveis e neles investem significações plurais e concorrentes.⁵ Ou seja, que é fundamental que se ultrapasse o conhecimento da forma como foram expressos objetos e fatos e que se atente para o fato de que estas formas, assim como os conceitos e temas expressos pelos objetos e os modos de pensamento e expressões aos quais se referem aqueles conceitos, possuem especificidade histórica.

Essa diferenciação será a base a partir da qual se poderá estabelecer posteriormente, em forma de narrativa, a representação do passado como tempo diverso do presente e do qual o presente fala. Essas operações são condições especialmente da compreensão do papel do historiador como sujeito leitor, produtor de uma interpretação sobre o passado. Nessa espécie de fidelidade do historiador à alteridade de suas fontes, inscrevem-se os limites da sua interpretação.

A revista *Mascara* não foi a primeira no gênero editada em Porto Alegre e disputou com outras publicações similares o mercado local ao longo do período em que foi publicada. Como revistas ilustradas mundanas, ela e suas congêneres representaram, naquele período, não só uma resposta à diversificação dos interesses e expectativas inscritos no processo de modernização social, mas também uma possibilidade dos avanços da indústria e das artes gráficas no país.

Nestas publicações, foi unânime e permanente o reconhecimento auto-elogioso de sua vinculação, enquanto veículos de imprensa, com uma proposta de modernidade técnica que primava pela atualização com as novas formas de expressão visual. Tanto a prolifera presença das imagens no corpo daquelas publicações (na forma de charges e caricaturas, anúncios publicitários e fotografias), quanto os registros textuais que objetivaram apresentar a linha editorial dos impressos e valorizar a sua natureza, ilustrada, permitem observar a compreensão, por parte dos seus editores, de que se vivia uma nova e específica experiência, a moderna, em torno da qual se constituiriam, também, novos padrões visuais.

As revistas se reconheciam, elas mesmas, como a expressão jornalística e cultural mais condizente com os novos tempos *modernos*, acelerados, mundanos, de síntese, tempos em que tanto o mundo quanto a percepção do homem sobre suas manifestações se complexificavam, tornando-se esta última cada vez mais instantânea,⁶ decorrendo daí

a valorização da imagem fotográfica, e logo a seguir da cinematográfica, como a expressão mais dinâmica e atualizada de registro dos fatos cotidianos.

Sua proposta enquanto veículos de comunicação modernos era transitar entre o local e o universal. Essa característica pode ser observada no teor dos textos publicados, nos produtos divulgados pelos anúncios, nos noticiários e comentários sobre os costumes, modas, acontecimentos nacionais e estrangeiros e nas crônicas e colunas sociais que visavam comentar a realidade da cidade onde a revista era editada e aspectos da vida em outros cantos do planeta, traduzindo abertamente o sentimento do homem daquela época, imerso em um processo de aceleradas transformações materiais e mentais que colocavam na ordem do dia a necessidade de redimensionar as noções de tempo e espaço estabelecidas.

Quanto ao cinema, foi a culminância das diversas experiências fotográficas. Até o final da Primeira Guerra Mundial, esta nova forma de manifestação das imagens caracterizou-se, nos seus centros produtivos, pelo aperfeiçoamento técnico e paulatina consolidação comercial. À medida em que as fórmulas de sucesso foram se repetindo e consolidando certos gêneros, foram assentadas também as bases de uma linguagem que se tornava compreensível ao espectador médio. O cinema ocupa, portanto, um lugar privilegiado na história da densificação iconográfica, tendo implicado num apreciável incremento do volume de imagens apropriadas pelo espectador. A consagração indiscutível e definitiva da instantaneidade na percepção da imagem acabaria por conformar uma nova cultura visual, a contemporânea, distinta das anteriores⁷. O modo de ver a realidade nunca mais seria o mesmo depois do cinema.

Desde os seus primórdios, portanto, observa-se que a institucionalização do cinema, como outras invenções lançadas e adotadas no início do século XX, implicava numa série de procedimentos que acabavam modificando a conformação dos espaços e das práticas a eles associadas. A preocupação com a comodidade do público e o sucesso

do empreendimento incidia necessariamente em novos hábitos e comportamentos, tanto dos empresários, quanto dos espectadores. Nos anos 20, o próprio cinema já estava implantado em Porto Alegre como elemento fundamental no desenvolvimento global da cidade. Diferentes agências distribuidoras disputavam o mercado, inclusive associadas aos exibidores, tendo suas produções amplamente divulgadas pelos anúncios mandados publicar na imprensa.

É possível acompanhar o desenvolvimento desse processo em suas diversas manifestações nas páginas da revista *Mascara*. Nela, o cinema motivou a escritura de crônicas de costumes e matérias sobre comportamento. Motivou a criação de um concurso destinado a escolher o melhor filme, que integrou o veículo de imprensa, três distribuidoras locais e uma casa exibidora, animando os habitués desta última a participarem animadamente do evento promocional. Foi um dos tópicos tratados em uma seção destinada à cobertura dos espetáculos e das artes durante quase uma década, até tornar-se o objeto principal, a razão do lançamento de uma seção especializada, intitulada “A Sétima Arte”, em 1927. Foi objeto de anúncios publicitários, geralmente ilustrados por fotografias de still dos filmes anunciados, constituindo alguns dos anúncios mais elaborados e caros do período. Emprestou suas estrelas para os retratos que ilustraram muitas capas, assim como uma seção interna, exclusivamente fotográfica, intitulada “A arte do silêncio”. Influenciou a escritura de poemas e a criação de charges humorísticas; tornou-se tema de seções de “Actualidades” e “Variedades”, através das quais foram veiculadas informações que visavam atualizar o leitor sobre a dinâmica do sistema: os projetos, as produções, as contratações, as associações, as indústrias, as redes distribuidoras, os sucessos de público, a aprovação institucional. Conselhos de beleza e higiene foram divulgados e autorizados pelo prestígio de atores e atrizes populares, o mesmo prestígio que tornava interessante a revelação de suas biografias. O cinema

também moveu notas de pesar, como as matérias noticiosas sobre suicídios, cometidos por apaixonados que se desesperaram quando a realidade lhes pesou mais que o sonho.

A instituição das seções temáticas e as demais transformações verificadas permite, na verdade, acompanhar a evolução dos interesses da população mais elitizada da Capital, a principal leitora da revista, um impresso editado também por um grupo elitizado de profissionais liberais que se dedicavam ao jornalismo como atividade paralela ao seu trabalho profissional formal.⁸

Essa questão, aparentemente acessória, define todo um quadro de limites com relação à qualidade da interpretação que o historiador poderá fazer a partir das informações concentradas pela revista acerca do estabelecimento do cinema no âmbito local, mas sobretudo da experiência vivida pelos contemporâneos em suas relações com o cinema. Em função da natureza especializada da revista, que era também mais elaborada, impressa em papel de qualidade e em cores, circulada numa periodicidade mais extensa, o seu preço era mais elevado que o de outros impressos, como os jornais. Essa característica delimitava o seu campo de leitores, constatação que é endossada no exame de seus conteúdos, elitizados tanto na temática quanto na forma de sua expressão. Fica claro que a revista se destinava à elite, dela e para ela falando. São dos seus representantes, das suas respectivas férias, dos seus filhos, das suas poses, dos seus automóveis, dos seus negócios, dos seus casamentos e das suas residências as fotografias e os textos publicados na revista. São os seus comportamentos e hábitos, o seu modo de vida e pensamento que animam as crônicas e colunas sociais da *Mascara*. O mesmo pode ser verificado através da relação dos bens de consumo anunciados nos anúncios publicitários. Ou seja, a revista não falava de tudo e nem falava para todos. Era um veículo elitizado, tanto da perspectiva da produção quanto do consumo. A qualidade do conhecimento histórico a partir dela construído é, em decorrência, também limitada em função desta série de seleções, não representando mais que a percepção, os interesses,

as expectativas, as práticas, as concepções de mundo de uma parcela da sociedade porto-alegrense da época em relação ao cinema.

¹ Esta proposta de exame de uma dimensão visual da sociedade funda-se numa concepção de visualidade como “um conjunto de discursos e práticas que constituem distintas formas de experiência visual em circunstâncias historicamente específicas. Cf. CHANEY, David C. Contemporary socioscaples. Books on visual culture, *Theory, Culture & Society*, v.17, n. 6: 111-24, 2000, citado por MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares*. Circulação interna, Seminário Museu Paulista, junho 2002., p. 13.

² Conforme Bryson. *Ibidem*. p. 3.

³ CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. RJ: Forense-Universitária, 1982. p. 79.

⁴ Ulpiano, 2002, p. 3.

⁵ CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, São Paulo: USP, v.5, n.11, jan/abr. 1991, 173–191.

⁶ Tais conclusões foram identificadas através da análise dos conteúdos textuais veiculados por estes impressos, especialmente aqueles de caráter editorial. A questão pode ser aprofundada, inclusive através da leitura de trechos desses discursos, através da consulta a TRUSZ, Alice Dubina. *A publicidade nas revistas ilustradas: o informativo cotidiano da modernidade. Porto Alegre – Anos 1920*. Porto Alegre, Dissertação (Mestrado em História), UFRGS, IFCH, 2002.

⁷ RAMÍREZ, Juan Antonio. *Medios de masas e historia del arte. Cuadernos de Cátedra*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1976. p. 146.

⁸ Walter Benjamin observou, a esse respeito, a mudança da situação histórica dos escritores verificada no final do século XIX, quando, em função da gigantesca ampliação da imprensa, permitida pelo aprimoramento das técnicas de impressão gráfica, foi colocada aos leitores uma quantidade cada vez maior de veículos de diversas tendências, abrindo a oportunidade para que um número crescente de leitores começasse a escrever. Começa a diminuir, a partir desse momento, a diferença essencial entre autor e público: “A competência literária passa a fundar-se na formação politécnica, e não na educação especializada, convertendo-se, assim, em coisa de todos.” Cf. BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras escolhidas. Magia e Técnica. Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 184. De fato, as equipes editoriais das revistas ilustradas locais em geral caracterizaram-se por ampla circulação de elementos, muitos dos quais não eram autores ou jornalistas reconhecidos, mas colaboradores que fornecem materiais para uma publicação eventual ou que, em função de sucessivas participações e interesse crescente, passam a ser regularizados nas redações.