

DOS PALCOS À TELA: A Recepção de Uma Revista da Cinematografia Estadunidense no Brasil de 1918 a 1921

FROM *PALCOS* TO *TELAS*: The Reception of a Magazine of American Film in Brazil from 1918 to 1921

Tatiana de Carvalho Castro¹

Resumo: Este trabalho visa analisar um dos primeiros periódicos especializados em cinema a circular no Brasil. *Palcos e Telas* foi uma revista cinematográfica construída para divulgar o cinema estadunidense entre os leitores e espectadores brasileiros dentro do recorte de tempo que vai de 1918 a 1921. Neste trabalho, *Palcos e Telas* se apresenta como um importante veículo de construção entre o imaginário hollywoodiano e o espectador brasileiro e traz uma leitura sobre os principais astros e estrelas consumidos pelo público em questão. Para além da escrita da trajetória do periódico, este texto busca compreender a influência cultural entre a cultura popular letrada brasileira e sua correlação com a prática de se assistir filmes.

Palavras-Chave: História e cinema, Impressos de cinema, Brasil republicano.

Abstract: This paper aims to analyze one of the first specialized cinema periodicals to circulate in Brazil. *Palcos e Telas* was a cinema magazine created to publicize American cinema among Brazilian readers and viewers, covering the period from 1918 to 1921. In this work, *Palcos e Telas* presents itself as an important vehicle for constructing the connection between the Hollywood imaginary and the Brazilian viewer and offers a reading of the main stars and actresses consumed by the audience in question. In addition to the writing of the periodical's trajectory, this text seeks to understand the cultural influence between Brazilian popular literate culture and its correlation with the practice of film viewing.

Keywords: History and cinema, Cinema periodicals, Republican Brazil.

Introdução

No final da década de 1910 peças teatrais e a cinematografia ocupavam os mesmos espaços. Algumas salas de exibição de filmes começavam a operar dentro dos teatros. Quando a temporada de um finalizava, iniciava-se a outra. Tratava-se de duas artes irmãs e não de uma relação paternal na qual o cinema adotava o papel de filho moderno. O teatro não foi o genitor do cinema, pensar assim é pensar o teatro como algo desqualificado e morto após a chegada do cinema e, por outro lado, pensar assim, torna o cinema uma continuação moderna do teatro. Ambos se desenvolveram na passagem dos séculos e, ao mesmo tempo que são bastante semelhantes, apresentam qualidades únicas no campo artístico. O cinema, portanto, é o irmão mais novo, mais vivo e mais aventureiro enquanto o teatro, representa o irmão mais velho e mais experiente.

¹ Doutora em História Social pela Universidade Federal Fluminense UFF. E-mail: tccastro6@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5721-1552>.

O pós-Primeira Guerra, isso em 1918, permitiu que Hollywood ganhasse por completo o espectador latino americano, e no Brasil, a chegada de *Palcos e Telas* representou uma disfunção ou uma mudança na maneira como os impressos nacionais negociavam, divulgavam e discutiam a cinematografia norte-americana e europeia.

Palcos é a expressão que remete ao irmão mais velho, o teatro! É no palco que a mágica acontece no qual personagens ficcionais se tornam tão orgânicos quanto a vida. O irmão experiente existe nas artes muito antes da eletricidade e da segunda revolução industrial – combinações indispensáveis para a estruturação de toda cinematografia. O teatro e seus palcos permitiram a população comum e a burguesia brasileira uma diversão fantasmagórica e fantástica com fortes emoções. Presente em terras brasílicas muito antes da família Real Portuguesa, o teatro pertence a uma parte importante e estrutural da cultura brasileira.

Mario Nunes¹, um entusiasta dos palcos teatrais, um intelectual da modernidade experimentada pelo Brasil no início do século XX, foi o diretor geral e o idealizador do periódico *Palcos e Telas* que entrou em circulação no Rio de Janeiro em março de 1918 – mês de início da temporada cultural devido à baixa na temperatura carioca. A revista contava com cerca de 8 páginas, na qual podemos identificar o padrão de reprodução do material literário estadunidense, as revistas de fã e a leitura de *photoplay*.²

Annuncia-se o começo da estação theatral, e, em consequencia, a reabertura de alguns theatros; os primeiros signaes de frio proximo apparecem com a entrada official do Outomno, e a élite — a população elegante que frequenta as casas de diversões, — abandona os frescos asylos da Serra do Mar e volta ao Rio, a cidade, por excellencia, das bellas avenidas e dos tépidos dias hybernaes (...) E' para o Rio culto e intellectual, para o publico escolhido que admira e ama, com enthusiasmo, a arte theatral e seus intepretes, que este semnario veiu á luz (*Palcos e Telas*, n. 1, 1918, capa).

Se encontrava nas capas astros e estrelas da emergente Hollywood e personagens importantes da cena teatral. Por um fator de preferência, é possível encontrar mais personalidades da cinematografia do que do teatro ocupando essa importante posição. Na primeira edição, cuja crônica inicial trata-se do “*Paiz do sonho (Palcos e Telas*, n. 1, 1918, capa)”, a jovem e enérgica Mary Pickford ocupou em um retrato colecionável a primeira capa de *Palcos e Telas*. Descrita como uma “*creatura emcantadora que deliciosa juvenildade natural alegria e ar ingenuo e simples tornam adoravel (...)* Sabemos quanto a amam no Rio (*Palcos e Telas*, n. 1, 1918, capa)”. Tratava-se de um “brinde real” fornecido por *Palcos e Telas* aos seus leitores, na qual podemos identificar

com clareza de detalhes que se tratava da juventude e, mais específico ainda, o público feminino das senhorinhas.

Contracenando com Pickford, a crônica inicial apresenta um Brasil moderno, repleto de possibilidades futuras, o *Paiz do sonho* é um país possível para a cinematografia e para as leituras de cinema, o redator contrastou as qualidades de um Brasil visível que, neste período, passava pelos olhares atentos dos intelectuais pós-proclamação da República (Gomes; Ferreira, 1989). Neste primeiro fragmento literário o redator menciona as emoções íntimas dos leitores e leitoras que é também, o espectador ou espectadora dos filmes (Castro, 2021), e como a diversão cinema é algo profundamente legítimo para àquele tempo. Um tempo no qual o espectador consegue se situar no circuito de exibição, na chegada do produto estrangeiro e no consumo de uma vida ficcional, uma verdadeira experiência (Xavier, 1983, p. 375) Como demonstra a revista:

Felizes nas suas existencias simples, sentem as suas maiores aspirações satisfeitas, que terreno fôfo e humido sobreja e larguezas de espaço não se lhes ratinha. A pompa da vegetação é, por isso, a maravilha mais surprehendente das regiões tropecaes, detentoras quanto aos espectaculos de natureza das maiores resplandencias, das maiores punjantes bellezas. A creatura humana segue sorte diversa da planta. Sujeita as mesmas imperiosas forças naturaes toda ella floresce em aspirações, arde em desejos, aneia por crescer, subir, dominar. (...) Então o homem, desanimado e vencido, aprende a viver pelo pensamento, recolhe-se á vida subjetiva e, por isso, cada um de nós agasalha em si, não uma creatura de combate, mas a alma melancolica de um sonhador (*Palcos e Telas*, n. 1, 1918, capa).

A chegada da primeira revista de cinema brasileiras, aos moldes do modelo norte-americano, possibilitou um novo espaço de fácil alcance e divulgação do trabalho intelectual moderno. Contracenando com Pickford, temos também as propagandas teatrais e um espaço seguro para escritores emergentes e boêmios de um Rio em mutação (Oliveira, 2010). *Palcos e Telas* permite ao leitor carioca mesclar e inserir o cinema na prática cotidiana da experiência moderna, urbana e divertida. Espaço já ocupado anteriormente pelos teatros e pela herança da influência francesa, a leitura dos folhetins.

Mario Nunes foi um verdadeiro apostador na causa da cinematografia no Brasil, notando a afinidade do espectador pelo produto importado e o interesse de alguns já consagrados exibidores se voltando quase integralmente para o produto norte-americano, Nunes possibilitou que o cinema circulasse nos moldes de *Photoplay* e da leitura de fã pela primeira vez no Rio de Janeiro. Na historiografia republicana, Nunes é lembrado como um intelectual do teatro e não existe nenhuma menção ao seu trabalho como redator geral e escritor em *Palcos e Telas*. Não é nenhum segredo que este personagem chegou

até o cinema por intermédio do teatro e também pelas demandas publicitárias que lhe eram cobradas pelo circuito exibidor que até então já existia no Brasil (Freire, 2020).

Com a avassaladora presença dos filmes norte-americanos em detrimento do produto de origem europeia, não demoraria muito para que o Brasil adotasse os hábitos da leitura popular de cinema, neste caso, revistas especializadas no assunto com um padrão bastante metódico: propaganda de filmes, crônicas sobre astros e estrelas, divulgação de futuras estreias, a moda no cinema, fotografias de personalidades desejáveis e uma capa colorida, sofisticada e bastante alinhada com o despertar da consciência moderna aos moldes do século XX.

O ano de 1918 representou não apenas o término da Primeira Guerra Mundial como também o ano de consolidação da cultura cinematográfica norte-americana em terras brasileiras. O número de correspondências com periódicos de origem estadunidense cresceu consideravelmente quando comparado aos anos anteriores demonstrando um espaço de circulação consolidado e conectado.³ *Palcos e Telas*, podemos dizer com segurança, chegou no cenário mais adequado possível para o seu desenvolvimento intelectual. Neste cenário, em especial o Rio de Janeiro, escritores e produtores teatrais abriram as portas dos grandes salões, dos cafés e dos espaços de diversão para o novo cinema, uma remodelação dos cinematógrafos franceses, para que o jovem irmão ocupasse uma cadeira especial no futuro até se transformar no “carro chefe” da cultura de massa do século XX (Morin, 1997, p. 38).

“E’ um Rio culto” ou quase isso: o público leitor de Palcos e Telas

A primeira revista cinematográfica carioca trouxe muito dos *habitus*⁴ de leitura comum que havia se desenvolvido no final do século XIX e início do XX no Brasil, as revistas de *Art Nouveau* dos anos 1900, representou a chegada do espaço da boemia intelectual no mercado de circulação de impressos assim como os primeiros fragmentos sobre cinema e publicidade. Rafael Cardoso na sua obra *Modernidade em preto e branco* questiona o espaço ocupado pelo círculo boêmio e as primeiras revistas que prepararam o leitor para uma vida moderna (Cardoso, 2022). Cardoso também aponta a presença de escritores consagrados, como Olavo Bilac que, por exemplo, já havia incorporado na sua produção literária a importância do cinematógrafo nesse processo de desenvolvimento sociocultural do Rio moderno.

Revistas como a *Kósmos* e *Renascença*, ambas de 1904, possibilitaram ao leitor da burguesia brasileira o contato direto com os costumes europeus e, entre eles, a

cinematografia. Quando *Palcos e Telas* penetrou nos hábitos literários, não havia um sentimento avulso e indiferente, mas sim uma recepção. Tratava-se de um semanário cinematográfico, algo aclamado e ansiosamente esperado pelo público. Assim como as primeiras revistas *Art Nouveau*, *Palcos e Telas* surgiu como um periódico voltado para um público elitizado, um público que estava mais acostumado a consumir teatro do que necessariamente os cinemas que eram mais baratos.

Contudo, é no passar dos poucos anos de circulação de *Palcos e Telas*, entre 1918 e 1921, que testemunhamos um evento bastante único: a metamorfose cultural de um periódico cinematográfico transitando do sofisticado para o popular. As heranças *Art Nouveau* em *Palcos e Telas* se tornou insustentável, considerando as demandas e a dinâmica do público no qual a revista teve maior impacto. Assim como a presença do moderno norte-americano que tinha um estilo parecido, mas, ao mesmo tempo, singular quando comparado com a influência cultural francesa.

A revista de Mario Nunes não poderia seguir como um periódico de alta sofisticação uma vez que atendia ao público que consumia semanalmente o produto norte-americano: a massa operária e a classe média brasileira. Ainda em 1918 a revista deixou de mencionar o público leitor unicamente como um espectador culto para direcionar-se apenas ao “*publico do Rio (Palcos e Telas, n. 18, 1918, p. 4)*”. Outra mudança significativa entre as páginas é o fluxo de presença do teatro, este que inicia 1918 com bons volumes textuais bem distribuídos pelas 8 páginas da revista, finaliza a circulação do periódico com uma coluna e poucas menções.

Com o tempo, Mario Nunes, um verdadeiro apaixonado por teatro, entende a necessidade de se ter uma revista exclusivamente cinematográfica! O público de ambos, por mais que se encontrem entre as ruas e avenidas, representavam perfis distintos. O teatro não pretendia perder sua identidade para o cinema e o mesmo também não. *Palcos e Telas* seguiu como um periódico cinematográfico, mas que mencionava o teatro, até o encerramento da sua circulação em 1921.

O público leitor de *Palcos e Telas* no Rio de Janeiro correspondia a pouca parcela alfabetizada e influenciada pelos movimentos modernos dos últimos anos. Assim como no perfil do leitor norte-americano de revistas de cinema, *Palcos e Telas* foi um querido entre as jovens senhorinhas que se encontravam prontas para o matrimônio e que sonhavam com uma vida tipicamente dramática e romântica, tal como elas encontravam nas telas.

As espectadoras e os espectadores de cinema nesse Rio moderno correspondiam as garotas criadas em famílias tradicionais, muitas delas, em lares da classe média.

Possuíam uma boa educação com hábitos sofisticados de leitura, aula de música, presença em espaços públicos, costume de *sports* e, quando inseridas no mercado de trabalho, lidavam diretamente com o público na venda de tecidos, sapatos, chapéus e outros adereços ou seguiam uma carreira menos presente no espaço público como secretárias e datilógrafas.

Esse perfil consumidor que transita entre os finais das décadas de 1910 e início dos anos 1920, corresponde as jovens senhorinhas que começam a arriscar uma carreira na emergente cinematografia nacional. Elas participam de concursos de beleza, desfile de porte de fotogenia e até arriscam a vida mudando-se de cidade ou país. Entre os 15 e 24 anos, muitas moças sonharam e até arriscaram entrar para uma vida que poucas pensariam em entrar alguns anos atrás, na qual a cinematografia era sinônimo de perdição, desastre familiar e desvio de conduta feminina (Venancio; Castro, 2023).

Com a chegada da prática de leitura de fã e as revistas especializadas em cinema, a própria mentalidade brasileira sobre a produção, distribuição e consumo de filmes se modificou. Na década de 1920 surgiram as primeiras companhias que entenderam o cinema como indústria, aos moldes hollywoodiano, empresas como de Carmen Santos⁵ e Adhemar Gonzaga⁶, passam a lidar com a produção fílmica como algo sério, algo além do artístico, algo que pode e deve fazer parte permanente da economia brasileira. As primeiras leitoras de *Palcos e Telas* iniciaram os anos 1920 com a mentalidade que o cinema representava o ápice mais moderno e o estilo de vida mais saboroso até então.

Tratava-se de um público, majoritariamente feminino, que possuía uma certa conduta familiar para a perspectiva da época; garotas que nasceram em um lar comum, possuíam uma certa liberdade restrita, eram mais livres do que as jovens da alta burguesia, mas não tão livres como as prostitutas. Algumas delas seguiam para os trabalhos fabris assim como os pais ou para o espaço da pequena burguesia. Uma rotina árdua de trabalho pesado não permitia que essas senhorinhas aproveitassem a semana, sobravam pouco tempo e dinheiro ainda para isso, mas o suficiente para assistir um filme ou comprar uma revista de cinema.

As revistas de cinema representaram uma presença ainda mais viva dessas espectadoras, uma vez que podiam manter próximas de si o cinema sem precisar frequentar as principais salas de exibição semanalmente. A popularização da leitura de fã permitiu que a senhorinha revisitasse sempre que possível o retrato das admiradas Mary Pickford ou Madge Kennedy (1891-1987), assim como dos apaixonantes galãs, dos quais sonhavam um dia se casar, como Wallace Reid (1891-1923) ou Rudolph Valentino (1895-1926).

Muitas dessas garotas ajudavam financeiramente em casa, o salário que tirava no mês permitia comprar um par de sapatos, comida para o almoço e o que sobrava, pagavam a ínfima diversão. Quando encontravam um namorado, seguiam para as salas de cinema acompanhadas, muitas vezes, o espetáculo era pago pelo acompanhante. É neste cenário da história que surgem os primeiros espaços de namoro nas salas escuras do cinema, algo que perdura até os dias atuais.

Muitos desses encontros amorosos resultavam-se em casamento, conduzidas pelo desejo que viam semanalmente nas telas de cinema, muitas dessas senhorinhas queriam vivenciar organicamente um grande e ardente amor, assim como sonhavam em constituir uma família. A chegada do primeiro filho diminuía o fluxo de ida aos cinemas, mas não impedia a jovem mãe de consumir as revistas de cinema. Muitas dessas senhorinhas abdicavam do sonho de se tornarem estrelas de cinema após o casamento. A rotina do matrimônio e o cuidado do lar as deixavam mais com os pés no chão do que com a cabeça em Hollywood.

A vida no lar para uma recém-casada da classe média não representava um mar de rosas. Muitas delas abriram mão do único emprego que tivera até então para dedicar-se ao trabalho invisível do cuidado. Os maridos, o jovem rapaz que, assim como sua companheira, admirava as estrelas de cinema, passou a dedicar-se ao trabalho e, quando o fardo familiar lhe causava ansiedade, refugiava-se nos bares, nos sambas e entregava-se a boêmia social carioca. Muitos trabalhavam no setor de base, executavam tarefas braçais no artesanato, marcenaria, transporte de cargas, transporte de pessoas. Os mais esclarecidos geralmente graduavam-se em direito, odontologia ou seguiam uma carreira nas letras como escritores. Outros escolhiam uma vida mais pública ou arriscavam na música. Os homens, especialmente os intelectuais e os boêmios, mesmo depois de casados, continuam frequentando as salas de cinema e, em certos casos, os cinemas livres, exposições de filmes adultos. A vida pública dos homens é mais intensa, afinal, os padrões morais da sociedade os permitiam usufruir da liberdade. Portanto, sobravam-lhe pouco tempo para refugiar-se em casa para ler revistas de fã. No perfil do consumidor de revistas no Brasil, as mulheres da classe média e da burguesia representam o percentual mais elevado. Ler uma revista requer reclusão e uma rotina tediosa.

As mulheres remanescentes de um sistema escravocrata falido e habitantes dos morros possuíam baixa escolaridade ou nula formação nos hábitos de consumo de revistas, o que não lhes permitiam consumir na mesma frequência o cinema. O excesso de trabalho e os deslocamentos entre os espaços da cidade ocupavam todo o tempo, mal sobrava dinheiro para comer ou para se divertir. Tratava-se de uma parcela da sociedade

na qual o Brasil, com a sua recém República proclamada, fazia questão de esquecer. A presença dessas mulheres – como perfil consumidor dessas revistas - é indiferente e não considerável. A miséria de um Brasil estruturalmente explorado nos últimos séculos não entra no circuito de circulação do cinema. É importante trazer essa discussão para se pensar os espaços de exclusão e de consumo no Rio de Janeiro no início do século XX.

A modernização do Rio de Janeiro e a circulação de Hollywood entre os hábitos não contemplava a parcela que sofria com a dor da miséria, com as raízes da escravidão e da prostituição. Na esmagadora maioria, tratava-se de um público não letrado, com pouca influência cultural estrangeira e pouco tempo de descanso. Segundo Sidney Chalhoub, essa parcela da sociedade passava por um processo de “condução” da exploração escravocrata para a exploração velada do capitalismo moderno (Chalhoub, 2012, p. 77). Portanto, a circulação das revistas de cinema restringia-se apenas a dois setores da sociedade: a burguesia emergente e a alta burguesia – representada por donos de fábrica, fazendeiros e a elite intelectual.

Por outro lado, por mais que tais revistas representassem a diversão, era uma leitura de refúgio para o sofrimento de mulheres reclusas. Saber a cor e textura de um estofado do sofá da mansão de uma determinada atriz de Hollywood dizia muito sobre os hábitos comuns, sociais e a rotina de quem estava consumindo essa leitura. As crônicas de cinema eram consideravelmente grandes, algumas possuíam continuidade no final do número ou na edição seguinte. A narrativa e a crítica cinematográfica exigiam tempo de absorção e a fofoca demandava um conhecimento prévio sobre a trajetória de uma determinada estrela. As fotografias que acompanhavam os números, permitiam que o leitor ou a leitora, no ápice do tédio e da sobrecarga da vida comum, colecionasse incansáveis imagens de pessoas cujas vidas eram vendidas como perfeita e indestrutível.

As correspondências demonstravam uma certa preocupação da espectadora/leitora (o) com as últimas fofocas. Muitos deles solicitavam o endereço de astros e atrizes para direcionar cartas. A relação da leitora com as revistas de cinema era uma relação íntima. Muitos desses leitores, por uma infelicidade do tempo, escondiam sua homossexualidade, muitas mulheres e homens se casavam com o sexo oposto para manter uma aparência social, mas, eram nas revistas cinematográficas que os desejos fluíam.

Como refúgio, homens e mulheres homossexuais reclusos, enxergavam na coleção de fotografias de astros e estrelas de cinema uma relação mais viva e mais prazerosa do que a que reproduziam na vida real. A presença de corpos em Hollywood como símbolo da sensualidade e da sedução permitiram que a leitura de cinema

conectasse os desejos mais obscuros, as fantasias mais impuras e os desejos mais legítimos. O cinema trouxe vida e alegria para muitos leitores neste cenário dos anos 1920 — um cenário de mudanças significativas no aspecto cultural brasileiro. A prática era tão rentável e tão facilmente consumida que perdurará até a segunda metade do século XX.

Foi com as revistas de cinema que as senhorinhas brasileiras tiveram o primeiro contato com a naturalização do divórcio, uma prática que, no início de 1920, não se discutia no Brasil. A separação de Rudolph Valentino com a atriz Natacha Rambova (1897-1966) — símbolo de liberdade feminina e presença autoral na historiografia do cinema — em meados de 1925, repercutiu as páginas das principais revistas de cinema da época. Os dois astros se casaram em 1923, mas viveram juntos sem um matrimônio antes. A união de estrelas sem um casamento ou uma celebração religiosa inicial, influenciaram tanto quanto a moda nos hábitos brasileiros. Em um país predominantemente católico, o oposto dos Estados Unidos, a união religiosa era a única união reconhecida. A influência dos divórcios de Hollywood trouxeram um certo *glamour* para os rompimentos que já não davam mais certo assim como para a união de dois amantes que não tinham como financeiramente se casar seguindo os ritos e os dotes necessários.

As revistas de cinema permitiram que a leitora e o leitor brasileiro modificassem os desejos, se aproximassem das salas de cinema e nutrissem uma relação de fã com nomes que estavam sempre presentes na publicidade. O padrão de leitura das revistas sugere que este público consumidor não tinha um alto apreço pela vida culta e erudita, pela história da humanidade, interesses botânicos, medicinais e, em certos casos, demonstrava um certo apreço pelas artes plásticas e pelo teatro. A massa consumidora dessas leituras, devido ao baixo contato direto com a sofisticação, por se tratar de uma burguesia emergente, interessava-se pela vida de Charlie Chaplin, as últimas fofocas de Hollywood, os dramas comuns da vida cotidiana e a comédia que exigia muito pouco do espectador.

Com o tempo, o produto norte-americano, especialista no melodrama e nas comédias de qualquer sentido, se tornou o favorito entre os leitores e as leitoras das revistas de cinema. A classe média não era muito alinhada com a sofisticação europeia, pois nasceram no Brasil, muitos deles, tiveram influência direta portuguesa, outros, tratavam-se de imigrantes portugueses, espanhóis e italianos, mesmo de origem europeia, não correspondiam ao perfil de sociedade na qual circulavam a formação erudita.

A Europa, apesar de permitir o desenvolvimento do iluminismo, até a chegada da Revolução Francesa, foi bastante restrita no sistema de alfabetização e inserção da classe

popular no circuito das artes clássicas. Contudo, no século XVIII o acesso à leitura se populariza, algo que vai possibilitar estudar essas ondulações entre a leitura popular e a alta erudição (Chartier, 2021, p. 97). A alta burguesia dominava a sofisticação enquanto o proletariado sobrevivia nas minas de carvão, nas colheitas, na produção de alimentos e no cuidado doméstico de terceiros, contudo, não deixavam de consumir e participar da construção das representações culturais.

As “supermulheres” da arte do silêncio e as narrativas construídas em Palcos e Telas

A revista *Palcos e Telas* circulava todas as quintas-feiras custando o número avulso 200 réis. Assinaturas anuais, com 52 números, custavam 10 mil réis. Toda correspondência deveria ser endereçada as dependências do *Jornal do Brasil*, periódico de diversidade que circulava na mesma época e possuía um amplo público leitor.

Tratava-se de um periódico bastante variado dentro da temática da cinematografia. Em 8 páginas Mario Nunes e demais redatores conseguiam distribuir diferentes informações que variavam entre as últimas novidades do mercado exibidor norte-americano, assim como, o teatro no Rio de Janeiro e informações importantes de outros círculos culturais. Astros e estrelas chegaram, pela primeira vez, ou melhor, em primeira mão, aos leitores espectadores brasileiros. Popularizou crônicas de fã como, por exemplo, a jornada e a intimidade de personagens famosos. Entre esses personagens, as primeiras estrelas do cinema. Tratava-se de mulheres que nasceram nas últimas décadas do século XIX, cuja carreira se iniciara entre as duas primeiras décadas do século XX, entre os 16 e 19 anos, na qual ajudaram a sustentar a qualidade da arte silenciosa do primeiro cinema. As “supermulheres”, consagradas como personalidades que não deveriam jamais cair no esquecimento, nasceram, boa parte delas, do teatro e migraram para o cinema e por lá permaneceram até a chegada e a consolidação do cinema sonoro.

Geraldine Farrar (1882-1967), popular pela voz e pela brilhante atuação na primeira fase do cinema silenciosos, considerada pela publicidade e pelos fãs como uma das primeiras “supermulheres” do cinema compartilhou com os fãs brasileiros fragmentos da sua intimidade na crônica “*Geraldine Farrar falla sobre a velhice (Palcos e Telas, n. 37, 1918, p. 3)*”. Envelhecer aparentava ser um tema problemático no mundo da sétima arte, a juventude e a vitalidade de um corpo recém adulto era o que alimentava os principais interesses do cinema na época, portanto, envelhecer neste mundo de estética e beleza, representava o abandono de uma carreira.

Para as “supermulheres” do primeiro cinema a saída não representava um fim trágico e melodramático, pelo contrário, Farrar orgulhava-se por ser uma das primeiras damas a contribuir para o avanço significativo da cinematografia em um período no qual o cinema mal conseguia se sustentar no Brasil e em outros países.

A atriz iniciou sua carreira em 1915 com uma releitura da aclamada peça lírica *Carmen*, dirigido por Cecil B. DeMille. Farrar contracenou com Wallace Reid (1891 – 1923), outro nome forte entre as páginas de *Palcos e Telas*. Em 1918 Farrar atuou em *The Turn of the Wheel*, dirigido por Reginald Barker e *The Hell Cat*, do mesmo diretor. Geraldine Farrar foi uma das primeiras atrizes a penetrar o coração e a mente dos espectadores brasileiros, a sua performance artística representava com delicadeza e sedução o desejável primeiro cinema. Com a chegada de *Palcos e Telas* o consumo desta “supermulher” passaria a se dar de outra forma.

Agora, além dos filmes, o produto motriz de encantamento, Farrar podia ocupar um espaço íntimo na casa do fã. Fotografias e crônicas promoviam uma aproximação bastante certa para o mercado exibidor estrangeiro e brasileiro. Pela primeira vez o fã podia entender o que se passava na mente das estrelas, algo como opiniões, visão de vida, interesses pessoais e reflexões filosóficas.

Diz Geraldine Farrar: “Não sei se todas as atrizes e prima-donas são supermulheres, mas aquelas que o são devem resistir, triunfantemente, aos inevitáveis estragos do tempo (*Palcos e Telas*, n. 37, 1918, p. 3).” Envelhecer no cinema não seria mais algo completamente orgânico – um processo físico do corpo — a permanência por tempos, em palavras, representava, na verdade, um domínio de técnicas e saberes, uma referência de força. As palavras permitiram que as estrelas não fossem descartadas por sua ausência em novos filmes. Foi nas crônicas cinematográficas que surgiram os primeiros sinônimos de deusas e deuses.

Segundo o teórico Edgar Morin: “As estrelas não é apenas uma atriz. Suas personagens não são apenas personagens. As personagens do cinema contaminam as estrelas (Moran, 1989, p. 24).” Essas pessoas, tanto as mulheres quanto os homens, passam a vivenciar uma vida pública, na qual não apenas os personagens fictícios ganhavam a vez como também os nomes que os interpretam.

A verdadeira artista é a super-mulher. E’ como uma deusa. Tem uma visão mais larga que a do comum dos mortaes. Possui uma força maior. E’ dotada de uma terrível franqueza. Está individualizada até o vigésimo gráo (*Palcos e Telas*, n.37, 1918, p. 3).

A permanência de nomes nas crônicas, mesmo que ausentes nos novos filmes, inaugura uma fase importante para a história do cinema: a consagração dos nomes e a eternização de antigos títulos. É com a genuína aproximação das leituras e a popularização das palavras que o campo cinematográfico começa a configurar os seus primeiros clássicos, sendo um deles, Charlie Chaplin (1889-1977).

Palcos e Telas trouxe em primeira mão não apenas os novos como também os velhos nomes. A revitalização de filmes, as lembranças e as memórias permitiram que o público leitor espectador revisitasse um passado recente do primeiro cinema. Por outro lado, a belíssima Geraldine Farrar, que nos finais da década de 1910 caminhava para o encerramento da sua carreira, transpassou para a excêntrica e moderna Sarah Bernhardt (1844-1923) o título de futura “supermulher”.

Sarah Bernhardt é, talvez, o mais brilhante exemplo de super-mulher que não acompanha o triste rolar do tempo. Ella tem armazenado um pouco de philosophia, atravez dos annos, com o que vae contrabalançando os prazeres naturaes ou accidentaes que a têm colhido... algumas graciosas theorias que tornam imperceptivel a commum passagem do verão para o outomno (*Palcos e Telas*, n. 37, 1918, p. 3).

Assim como Farrar, Bernhardt também é fruto do teatro. Neste primeiro cinema, nomes que serão consagrados transitaram entre uma carreira inicial no interior da cena teatral para uma atuação no campo cinematográfico. Os primeiros deuses e deusas, em especial, as deusas, tiveram carreiras dualistas, trabalhando em artes distintas, algumas eram cantoras, dançarinas entre outras atividades artísticas.

Para consolidar a cinematografia, muitas dessas “supermulheres” haviam aprendido atuar antes em espaços distintos. A expressiva e dinâmica Bessie Barriscale (1884-1965) é outro nome que surge no teatro e se consagra no cinema; a dançarina Irene Castle (1893 – 1969) também se tornara atriz em meados dos anos 1910. Descrita em *Palcos e Telas* como uma “fragil e delicada (...) o typo da mulher do seculo vinte, da mulher de depois da guerra capaz de grandes trabalhos (*Palcos e Telas*, n. 39, 1918, capa)”. Pauline Frederick (1883-1938), outro nome de transição do teatro para o cinema iniciou sua carreira em 1915 atuando em títulos como *The Spider* de 1916, dirigido por Robert G. Vignola e *Sapho* de 1917, dirigido por Hugh Ford. Ao contrário de Castle, descrita como uma mulher frágil, Pauline aparece nas publicidades como uma “figura de mulher insinuante (...) possui, em alto gráo, esse dom que a arte do silencio veiu revelar ao mundo (*Palcos e Telas*, n. 40, 1918, capa)”. Muitas dessas personalidades atuaram até meados dos anos 1920, período quando o cinema deixou de ser uma arte do silêncio para

se tornar um produto sonoro, logo, mais realista, exigindo uma atuação mais sólida e menos corporal.

As legítimas artistas do cinema começam a surgir no final da década de 1910. Bessie Love (1898-1986) é um exemplo entre diversos nomes. A jovem trouxe juventude e energia para o surgimento de uma carreira iniciada sem o sustento direto e interventor do teatro. Descrita em *Palcos e Telas* como:

Tudo nella respira candura e de tamnha innocencia se reveste que quem a vê se convence de que não lhe chegou ainda noticia da maldade do mundo, como se cêga fosse para todos os sentimentos que andam encolhidos nos socavões da alma humana, como fêras em antros. Disso deriva o merito de Bessie Love: ella encarna, nos papeis, que interpreta, as mais elevadas e mais raras virtudes femininas (*Palcos e Telas*, n. 38, 1918, capa).

Em 1917 Bessie atuou em *Nina, the Flower Girl*, dirigido por Lloyd Ingraham e em *A Daughter of the Poor*, dirigido por Edward Dillon. June Caprice (1895-1936), aos 16 anos venceu um concurso de sócia de Mary Pickford e iniciou sua carreira no cinema em 1916 atuando em *Every Girl's Dream* lançado em 1917 e dirigido por Harry F. Millarde como em outros diversos títulos. Sua carreira estendeu até o início dos anos 1920 quando decidiu encerrar as atividades devido as obrigações como esposa e dona do lar.

A comunicação integralmente por meio do corpo, algo essencial para a cena teatral, deixa de ser uma exigência com a chegada do cinema falado. O rompimento entre as deusas do teatro para o cinema acontece anos depois, com a chegada do cinema falado. A comunicação por meio da fala exigia uma nova personalidade artística e uma personalidade puramente cinematográfica.

Neste cenário transitório entre o final dos anos 1920 e início dos anos 1930, muitos nomes, em especial os consagrados pelo teatro, não conseguem acompanhar as demandas de uma nova fase cinematográfica. As atuações serão duramente comparadas e classificadas. Foi neste momento que muitos astros e estrelas se perderam e foram esquecidos. As lembranças do cinema silencioso se tornam uma lembrança a ser esquecida. Considerado arcaico ou, como em algumas leituras, “primitivo”⁷, o cinema silencioso não poderia competir com o cinema considerado ultramoderno, logo, suas personas não poderiam acompanhar essa nova fase artística, restando apenas as páginas das revistas e um título de *vamp* ou garota ingênua.

A consagração de nomes é um momento muito importante para a história do cinema. Tal função não seria executada se não houvesse a possibilidade do cinema se expandir no campo editorial de revistas. As leituras de fã relembram das “supermulheres” e do primeiro cinema como uma parte substancial na história da arte, por mais que ele

não possa sustentar o cinema sonoro, e muito menos concorrer com ele, a consagração dos primeiros clássicos abre espaço para uma nova fase do cinema: a fase da presença da arte silenciosa nas disputas simbólicas por permanência cultural e histórica.

Concurso de popularidade cinematográfica: os queridinhos do Brasil

O mercado editorial permitiu o próprio público se conhecer melhor, assim como, permitiu o público uma formação continuada nas artes do cinema. *Palcos e Telas* foi a primeira revista a realizar concursos no qual o público leitor trabalha em conjunto para eleger a figura mais visível e mais popular das telas.

Palcos e Telas é actualmente a revista de theatros e cinemas mais lida do Brasil. Isso lhe dá autoridade bastante para indagar quaes são as figuras mais populares no nosso meio, trabalhando no palco ou actuando na téla.

Assim, abre entre os seus leitores um concurso que obedecerá ás seguintes condições:

1º – O concurso será de popularidade e apurará o actor e a actriz de theatro e de cinema mais queridos do nosso publico.

2º – Cada leitor de *Palcos e Telas* representará um voto dado a quatro nomes. Para isso será publicado na setima página um *coupon* (*Palcos e Telas*, n. 41, 1919, p. 2).

As estrelas vencedoras tiveram um retrato publicado junto com artigos ilustrados na edição especial de número 52. O concurso foi uma iniciativa não apenas para eleger os queridos entre os espectadores, como também uma iniciativa de celebrar o primeiro ano de circulação da primeira revista cinematográfica brasileira aos moldes dos periódicos norte-americanos.

Palcos e Telas comemorou seu primeiro aniversário no dia 21 de março de 1919 com uma festa no Theatro Phenix, localizado na esquina da Rua Barão de São Gonçalo com a Rua México, com a participação de intelectuais do cinema, donos de salas de exibição, empresários e fãs. Na festa também esteve presente personalidades do teatro brasileiro, estrelas e astros que já eram conhecidos não apenas pelas páginas da revista como também pelas atuações na capital. Os leitores puderam participar. A venda dos bilhetes aconteceu na Locação Theatral do *Jornal do Brasil* (*Palcos e Telas*, n. 51, 1919).

No concurso de popularidade os atores que levaram os títulos de mais queridos pelo público brasileiro foram: William Farnum, com 217 votos, seguido de George Walsh (1889-1981) com 199 votos e, em terceiro, Charles Ray (1891-1943) com 110 votos.

Entre as atrizes, Mary Pickford (1892-1979) foi escolhida como a mais popular no Brasil em 1919. Pickford recebeu 207 votos, seguida de June Caprice com 165 e Margery Wilson (1896-1986) com 136 votos (*Palcos e Telas*, n. 50, 1919, p. 5).

William Farnum, o vencedor, foi um ator amplamente difundido por *Palcos e Telas* em 1918. Em algumas páginas apareceu como o símbolo sexual das “leitoras, não menos ardentes admiradoras (*Palcos e Telas*, n. 2, 1918, p. 5)”. Farnum pertencia à Fox. A empresa estava se aprimorando nos longos e, em especial, se desenvolvendo na construção de nomes como do próprio William Farnum, assim como de Theda Bara (1885-1955), Gladys Brockwell (1894-1929) e June Caprice. Farnum prometera aos fãs títulos operados em 1917, mas que chegariam no Brasil somente em 1918: *Os Miseráveis* (Direção: Frank Lloyd, 1917)⁸, *O Conquistador* (Direção: Raoul Walsh, 1917)⁹, *Coração de Leão* (Direção: Frank Lloyd, 1917)¹⁰ e *Quando um homem vê vermelho* (Direção: Frank Lloyd, 1917)¹¹. Nas palavras da revista “a Fox é com justo motivo uma das fabricas norte-americanas que maior sucesso alcança no Rio (*Palcos e Telas*, n. 2, 1918, p. 2)”. A presença da Fox e outras empresas empipocam a imaginação e o desejo do consumidor, as revistas servem de acalanto para tais sentimentos. É na publicidade que os nomes se constroem e se entrelaçam à realidade do espectador.

A carreira de William Farnum se iniciou no teatro, no transcorrer do século XIX para o XX. Sua primeira atuação profissional se deu na Broadway em 1896 e o seu primeiro grande sucesso foi no papel de *Ben Hur* — trabalho executado por cinco anos seguidos. Assim como muitas estrelas e astros, William ingressou no cinema por volta de 1915 e por lá permaneceu até meados da década de 1950. Farnum iniciou no cinema como um dos astros mais bem pagos de Hollywood. A popularidade não era algo avulso, Farnum foi um símbolo de técnica para o avanço do modelo hollywoodiano¹² assim como sua colega vencedora, Mary Pickford.

No Brasil, Farnum logo se tornou um dos primeiros galãs. As fãs consumiam seus filmes e aclamavam por fotografias do astro entre as páginas da revista (*Palcos e Telas*, n. 8, 1918, p. 7). Na edição de 27 de junho de 1918 finalmente Farnum ocupou a capa com uma fotografia e um fragmento publicitário que o enaltecia entre os principais nomes da cinematografia.

William Farnum é o actor magnifico que tanto nos parece formidavel, quando domina, transfigurado pela bravura heroica, quanto nos parece miserando, quando abatido pelas amargas decepções da vida. Sua bella e sympathica figura, honra e orgulho de uma raça forte, impõe-se pelo alto relevo das suas expressões que revelam uma organização artistica de elite, admiravel typo representativo de arte theatral na época

contemporanea. No Rio de Janeiro, como aliás em todo mundo, William Farnum é, com justiça, um dos grandes favoritos do publico de cinema que nelle applaude uma das mais legitimas glorias da cinematographia norte-americana (*Palcos e Telas*, n. 15, 1918, capa).

Não resta dúvidas que entre os galãs do cinema silencioso Farnum foi o principal a ocupar as paredes e as portas de guarda-roupa das jovens senhorinhas. A sua popularidade não se deu exclusivamente pela sua fotogenia, um atrativo indispensável para os costumes da época, sendo ele um rapaz de estilo esportivo e portador de um sorriso cativante. Farnum foi um produto orgânico da Fox, assim como os demais nomes de estrelas. O desejo pelo galã conseqüentemente aumentava o desejo por seus filmes nas salas de exibição. Tratava-se de uma troca justa entre a publicidade das leituras populares, os exibidores e as companhias produtoras.

Em meados de 1918 chegava no Brasil, anunciado por *Palcos e Telas*, três superproduções da Fox, *Os Miseraveis*, como já mencionado, sendo essa obra uma releitura cinematográfica da obra de Victor Hugo, com a atuação de Farnum; *Cleopatra* (Direção: J. Gordon Edwards, 1917), interpretada por Theda Bara; e *A Rainha do Mar* (Direção: John G. Adolphi, 1917)¹³, com a nadadora australiana, Annette Kellerman (1887-1975). A Companhia Brasil Cinematographica, cujo domínio cinematográfico no Brasil decorreu durante toda década de 1910 e 1920, inaugura uma nova fase no consumo de películas no Brasil, o consumo das superproduções.

Tratava-se de obras bem elaboradas não apenas para agradar o espectador crítico da época como também para permanecer na posteridade histórica do cinema. A participação de Farnum neste processo revela o quão receptivo era seu nome nos EUA e demais países consumidores de filmes estadunidenses. Filmes tidos como superproduções custavam caro às Companhias e precisavam ter no *set* os nomes que, assim como a obra, seriam futuramente consagrados. Tratavam-se de investimentos elevados, onde visavam o consumo e a permanência. Uma prática que perdura até os dias atuais.

A misteriosa Theda Bara também teve seu nome amplamente difundido em *Palcos e Telas*, foi uma estrela bastante diferente. Não se destacava unicamente por uma beleza padronizada, mas pela excentricidade de uma personalidade diferente. A beleza de Bara estava na sua personalidade e no seu nome. Foi com essa jovem atriz que a Fox inaugurou uma outra personalidade artística de consumo publicitário: a *vamp*.

Theda Bara incorporava as personagens que interpretava. Atuando ou não, a trajetória da atriz sempre tratava de ser curiosa e fora do comum. Nos olhares de hoje, longe de cometer um anacronismo histórico, mas para fins de explicação, atrevo-me dizer que Theda Bara foi a gótica da Fox. Maquiagem carregada, fotografias com caveiras,

presença de corvos, simbologias de tristeza e morte acompanham Bara durante todo passar das décadas de 1910 para os anos 1920. A atriz trouxe uma nova interpretação de sensualidade e desejo, algo que fugia dos padrões da mulher glamourosa ou da mulher patriota, redentora a heroína do lar. Em *Palcos e Telas*, Theda Bara é apresentada como:

O olhar magnetico das serpentes é dotado de um alto poder de fascinação. Theda Bara, a perturbadora atriz dos grandes olhos impressionantes, possui esse poder generalizado. São seus olhos negros, seu nariz grosso, sua bocca sensual, sua physionomia rudemente bella, seu corpo flexivel e provocante, que enchem de inquietação e doloroso aneio quem nelles demore o olhar inadvertido do mal que se causa. E' por isso que em toda a face do globo ninguem ouve, de animo sereno, o nome de Theda Bara (...) na verdade, não é, na especie, senão um symbolo (*Palcos e Telas*, n. 17, 1918, capa).

Apesar de reunir atributos interessantíssimos, Theda Bara não foi a queridinha número um dos espectadores brasileiros. Pelo contrário, entre as principais, a misteriosa conquistou apenas 34 votos no concurso de popularidade. Quem ocupou essa posição foi outra jovem, uma personagem bastante avessa à de Bara. Estamos falando de Mary Pickford. Considerada pela historiografia do cinema como uma estrela completa. A publicidade usou e abusou da sua personalidade pública para difundir o modelo de cinematografia norte-americana.

Mary despertava as melhores e mais progressistas sensações relacionadas ao cinema. Possuía uma fotogenia julgada perfeita pelos norte-americanos; portava um talento exclusivo; e, além de carismática, Pickford tinha sentimentos diplomáticos e sabia que poderia usar da sua personalidade pública para conduzir o cinema para outros campos.

Pickford já era bastante conhecida entre os espectadores brasileiros antes mesmo de *Palcos e Telas* iniciar sua circulação. A jovem atriz foi quem inaugurou a capa da revista em março de 1918 com as seguintes palavras dos redatores:

Creatura encantadora que deliciosa juvenilidade natural alegria e ar ingenua e simples tornam adoravel MARY PICKFORD gosa em todo o mundo da mais vasta e justa celebridade. Sabemos quanto a amam no Rio: e assim o retrato da formosa atriz é bem um brinde real que 'Palcos e Telas' faz aos seus queridos leitores (*Palcos e Telas*, n. 1, 1918, capa).

Simbolicamente, Pickford era o ícone para se falar de cinema norte-americano, para definir qualidade artística e manejo técnico no cinema silencioso. Os principais consumidores de filmes estadunidenses se encontravam viciados! Sim, no sentido literal da palavra. Pickford alcançou um espaço íntimo na alma dos fãs em 1914 após o

lançamento dos filmes *Hearts Adrift* e *Tess of the Storm Country*. A personagem encarnada em farrapos e olhos expressivos tocou e conectou-se tão profundamente que algumas pessoas chegaram acreditar que ela possuía algum dom sobrenatural. Não podemos negar que neste primeiro cinema referente a década de 1910, Pickford reinou (Whitfield, 2012, p. 165).

Ela esteve presente nos primeiros grandes sucessos que chegaram no Brasil entre 1911 e 1915. Pickford atuou em filmes das pioneiras Biograph e Famous Players, além de integrar a *First National Exhibitors' Circuit*¹⁴ em 1918. Pickford foi uma mulher determinada em não ser apenas uma simples atriz, mas um nome consagrado no cinema.

Mary inaugurou a participação ativa das mulheres na elaboração de filmes e na distribuição dos mesmos. Em 1919, ela se juntou a D.W. Griffith, Charlie Chaplin e Douglas Fairbanks na elaboração da *United Artists*. A admiração por Mary Pickford da parte do público brasileiro transpassava a sua qualidade artística, Mary foi uma legítima apaixonada pelo cinema. Ela comprovou que, quando se é jovem e apaixonado, tudo é possível. Mary fez por merecer os 207 votos recebidos.

Figura 1 – “Brinde de PALCOS E TELAS.” O retrato de Pickford para os fãs colecionarem



Fonte: *Palcos e Telas*. Rio de Janeiro, a. 2, n. 52, 21 de mar de 1919, p. 13. Disponível em:

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=480703&pasta=ano%20191&pesq=&pagfis=427> Acesso em: 10 de mai. de 2024.

Figura 2 – “Brinde de PALCOS E TELAS.” O retrato de William Farnum.



Fonte: *Palcos e Telas*. Rio de Janeiro, a. 2, n. 52, 21 de mar de 1919, p. 14. Disponível: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=480703&pasta=ano%20191&pesq=&pagfis=428> Acesso em: 10 de mai. de 2024.

Na edição de aniversário, Pickford aparece ao lado de William Farnum, consagrados os mais populares e os mais queridos entre os espectadores brasileiros. Para um mercado ainda em desenvolvimento, a cinematografia estadunidense já se encontrava consolidada entre os gostos e preferências. A técnica de produção importada das principais companhias definiu o padrão de qualidade e consumo, sobrando pouco espaço para a recepção de produtos de outros países, neste cenário temporal, os filmes europeus.

A publicidade das leituras de fã, uma prática de leitura popular também importada dos costumes estadunidenses, auxiliou no fortalecimento dos laços. As crônicas, fofocas, novidades, fotografias, contos, sinopse de filmes e a divulgação das principais salas de exibição, permitiram os fãs uma experiência para além-cinema e, conseqüentemente, o consumo dos costumes de um outro país. Foi em 1918 que se inaugura no Brasil a

presença cultural dos EUA em detrimento da presença francesa que, por muitos anos, ditou os gostos e os interesses da burguesia e da classe média brasileira, especialmente dos emergentes centros urbanos.

A união entre mercado exibidor estadunidense e o emergente mercado editorial de revistas de cinema contribuíram para o desenvolvimento pleno de Hollywood no final da década de 1910 para emergir nos anos seguintes no qual a historiografia compreende como a “era de ouro” de Hollywood. O mercado editorial de leitura de *photoplay* e “leitura de fã” fortaleceram os laços entre um público leitor e, ao mesmo tempo, espectador no Brasil.

Este processo é necessário para compreender uma parte silenciada da história cultural brasileira, ou seja, a presença do mercado editorial de cinema e a sua influência nos costumes e nos desejos da emergente burguesia brasileira.

Fontes

CINE-MUNDIAL. Nova Iorque, n. 3, mar de 1918, p. 114-115. Disponível em: <https://archive.org/details/cinemundial03unse/page/114/mode/2up> Acesso: 16 de jan de 2025.

PALCOS E TELAS. Rio de Janeiro, n.1, n. 1, 21 de mar de 1918, capa. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=480703&pasta=ano%20191&pesq=&pagfis=1> Acesso: 16 de jan de 2025.

PALCOS E TELAS. Rio de Janeiro, a. 1, n. 18, 18 de jul de 1918, p. 4. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=480703&pasta=ano%20191&pesq=&pagfis=140> Acesso em: 16 de jan de 2025.

PALCOS E TELAS. Rio de Janeiro, a.1, n. 37, 5 de dez de 1918, p. 3. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=480703&pasta=ano%20191&pesq=&pagfis=301> Acesso: 16 de jan de 2025.

PALCOS E TELAS. Rio de Janeiro, a. 1, n. 39, 19 de dez de 1918, capa. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=480703&pasta=ano%20191&pesq=&pagfis=313> Acesso: 16 de jan de 2025.

PALCOS E TELAS. Rio de Janeiro, a. 1, n. 40, 26 de dez de 1918, capa. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=480703&pasta=ano%20191&pesq=&pagfis=321> Acesso: 16 de jan de 2025.

PALCOS E TELAS. Rio de Janeiro, a.1, n. 38, 12 de jan de 1918, capa. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=480703&pasta=ano%20191&pesq=&pagfis=307> Acesso: 16 de jan de 2025.

PALCOS E TELAS. Rio de Janeiro, a. 2, n. 41, 2 de jan de 1919, p. 2. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=480703&pasta=ano%20191&pesq=&pagfis=330> Acesso: 16 de jan de 2025.

PALCOS E TELAS. Rio de Janeiro, a. 2, n. 51, 13 de mar de 1919, p. 7. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=480703&pasta=ano%20191&pesq=&pagfis=413> Acesso: 16 de jan de 2025.

PALCOS E TELAS. Rio de Janeiro, a. 2, n. 50, mar de 1919, p. 5. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=480703&pasta=ano%20191&pesq=&pagfis=405> Acesso: 16 de jan de 2025.

PALCOS E TELAS. Rio de Janeiro, a. 1, n. 2, 28 e mar de 1918, p. 5. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=480703&pasta=ano%20191&pesq=&pagfis=13> Acesso: 16 de jan de 2025.

PALCOS E TELAS. Rio de Janeiro, a. 1, n. 15, 27 de jun de 1918, capa. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=480703&pasta=ano%20191&pesq=&pagfis=113> Acesso: 16 de jan de 2025.

PALCOS E TELAS. Rio de Janeiro, a. 1, n. 8, 9 de mai de 1918, p. 7. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=480703&pasta=ano%20191&pesq=&pagfis=63> Acesso: 16 de jan de 2025.

PALCOS E TELAS. Rio de Janeiro, a. 1, n. 17, 11 de jul de 1918, capa. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=480703&pasta=ano%20191&pesq=&pagfis=129> Acesso: 16 de jan de 2025.

PALCOS E TELAS. Rio de Janeiro, a. 2, n. 52, 21 de mar de 1919, p. 13. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=480703&pasta=ano%20191&pesq=&pagfis=427> Acesso: 16 de jan de 2025.

PALCOS E TELAS. Rio de Janeiro, a. 2, n. 52, 21 de mar de 1919, p. 14. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=480703&pasta=ano%20191&pesq=&pagfis=428> Acesso: 16 de jan de 2025.

Referências

BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: BOURDIEU. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CARDOSO, Rafael. *Modernidade em preto e branco: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

CHARTIER, Roger. *Do palco à página*. São Carlos, SP: EdUFSCar, 2021.

DE CASTRO GOMES, Ângela Maria; DE MORAES FERREIRA, Marieta. Primeira República: um balanço historiográfico. *Revista Estudos Históricos*, v. 2, n. 4, p. 244-280, 1989.

DE CARVALHO CASTRO, Tatiana. Cinema e o espaço crítico-literário: o papel das revistas ilustradas na formação do público leitor/espectador. *Revista Nava*, v. 7, n. 1, 2021.

FREIRE, Rafael de Luna. “A Companhia Cinematográfica Brasileira e a Marc Ferrez & Filhos: Discutindo a relação entre Francisco Serrador e a família Ferrez (1912-1915)”, *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 116-148. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/320>> [Acceso 10 de mai de 2024].

GONZAGA, Alice; AQUINO, Carlos. *Gonzaga por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Record, 1989.

MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

OLIVEIRA, Cláudia de. *O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

PESSOA, Ana. *Carmen Santos: O cinema dos anos 20*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
SETTON, Maria da Graça Jacintho. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. *Revista brasileira de Educação*, p. 60-70, 2002.

VENANCIO, Giselle Martins; CASTRO, Tatiana de Carvalho. Beleza, talento e liberdade restringida: as atrizes nos primórdios do cinema brasileiro. In: Cristina Facchinetti. (Org.). *Mulheres no Brasil: como chegamos até aqui*. 1ed. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio Editorial, 2023.

WHITFIELD, Eileen. Laws of Attraction: Mary Pickford, Movies and the Evolution of Fame. In: SCHMIDT, Christel. *Mary Pickford queen of the movies*. Library of Congress; University Press of Kentucky, Lexington, 2012, p. 165.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

Artigo recebido em 10/08/2024

Aceito para publicação em 05/02/2025

Editor(a) responsável: Rhaira Silva

¹ Mario Nunes foi um cronista carioca, crítico teatral e entusiasta do cinema. Nunes nasceu em Vassouras (RJ), no ano de 1886. Foi um dos críticos fundadores da Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT). Atuou como autor de crônicas por mais de cinquenta anos (1913-1964) nas dependências do *Jornal do Brasil*. Além de *Palcos e Telas*, Mario Nunes contribuía para as revistas *O Malho*, *Para Todos* e *Vida Doméstica*. Nunes também foi um importante roteirista teatral, em 1925 escreve a peça *Gastão Não Quer Outra Vida*, em seguida escreveu *Me Leva Meu Bem* e *De Quem É a Vez?* em parceria com Antoine Cassal. Mario Nunes também é o autor da obra *40 Anos de Teatro*, sobre críticas, anúncios, artigos e apreciações do panorama teatral. Em 1929 foi editor de *Frou-Frou*, um periódico semelhante a *Palcos e Telas*.

² Leituras de *photoplay* são crônicas produzidas no início do século XX por periódicos que se voltavam para literatura popular e a emergência do cinema. As leituras de *photoplay* que, em outros momentos, pode ser entendida como *photodramas*, são textos no qual se apresenta uma ficção bastante semelhante aos roteiros apresentados pelos filmes e as leituras de folhetins. Na década de 1920 *photoplay* se tornou o nome de uma das principais revistas de cinema a circular nos Estados Unidos na qual o leitor/espectador podia encontrar as últimas fofocas, a moda de Hollywood e fotografias dos astros favoritos.

³ Em 1916 entrou em circulação no mercado editorial norte-americano a revista *Cine-Mundial*. Este periódico foi desenvolvido para difundir o cinema produzido nos EUA para os demais países latinos da América e da Europa. *Cine-Mundial* representou a expansão do consumo de filmes norte-americanos em países não falantes do inglês e contribuiu para o fortalecimento de um estilo bastante único: o consumo da cinematografia dos EUA.

⁴ Neste trabalho lidaremos com as trocas simbólicas (Bourdieu, 2007, p.99) produzidas entre o circuito exibidor e produtor de filmes e o mercado editorial. Tal troca proporcionou a construção de um *habitus* de consumo tal como pensado pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu. Aqui compreende-se *habitus* como relações particulares de um determinado conjunto de pessoas estruturada por afinidades socioculturais para compreender a influência de uma época específica nos comportamentos dos seus sujeitos, dos grupos sociais ou de uma identidade coletiva. Neste trabalho em específico, analisamos a influência de Palcos e Telas na formação de um *habitus* de consumo de cinema e leituras de cinema. Para compreender o conceito, ver: Setton, 2002.

⁵ Carmen Santos foi uma atriz, empresária e diretora do cinema brasileiro. Ela atuou entre as décadas de 1920 e 1940. Santos foi responsável por ajudar a construir a história do cinema brasileiro e pensar uma linguagem para a cinematografia nacional. Para conhecer a biografia de Santos, ver: Pessoa, 2002.

⁶ Adhemar Gonzaga foi o empresário fundador de Cinédia e diretor de cinema. Assim como Carmen Santos, atuou no ramo especialmente entre as décadas de 1930 e 1940. Gonzaga é aclamado pela historiografia do cinema brasileiro como sendo um dos pioneiros, juntamente com Carmen Santos e Humberto Mauro. Para conhecer a biografia de Gonzaga, ver: Gonzaga; Aquino, 1989.

⁷ Na atual historiografia do cinema não se usa mais o termo “primitivo” para definir o primeiro cinema. Pois a ideia de “primitivo” desqualifica a produção artística desses primeiros filmes e, atualmente, sabemos que o primeiro cinema e sua história é tão rico quanto as etapas dos estudos do cinema seguintes.

⁸ Título original: *Les Misérables*.

⁹ Título original: *The Conqueror*.

¹⁰ Título original: *The Heart of a Lion*.

¹¹ Título original: *When a Man Sees Red*.

¹² Condiz com a produção em massa de filmes melodramáticos, de aventura ou comédia. O mercado exibidor estadunidense se iniciou em Nova Iorque no início do século XX e se mudou para Los Angeles no final da década de 1910 quando o mercado editorial de revistas especializadas na cinematografia norte-americana se expandiu para além do território dos Estados Unidos. O desenvolvimento de Hollywood condiz com a necessidade de expansão dos filmes e a procura dos países importadores por novos filmes.

¹³ Título original: *Queen of the Sea*.

¹⁴ O circuito exibidor norte-americano foi elaborado por proprietários de salas de exibição. Esses homens eram responsáveis pela compra dos filmes diretamente com as produtoras. Essa sociedade era responsável pela compra de direitos de exibição com as produtoras. Tratava-se de um tempo no qual o cinema resumia-se em uma imensa comercialização de filmes e locações entre proprietários de teatros de variedade na qual se encontrava uma sala escura de projeção. Os membros do circuito eram comerciantes que possuíam mais de 50 mil dólares no bolso. Muitos desses homens também tinham salas de exibição no Canadá e na Austrália e outros países. O circuito ou movimentação dos filmes aconteciam da seguinte maneira: após uma exibição em uma determinada sala de teatro cinematográfico, o produto era passado para outro teatro integrante da associação. Ver: *Cine-Mundial*, n. 3, 1918, p. 114-115.