

# O cinema mudo em São Paulo: experiências de italianos e italianas, práticas urbanas e códigos sexuados



Stars do cinema mudo brasileiro.

TRADUÇÃO

*Mônica Raisa Schpun*

Doutora em História pela Université de Paris 7. Pesquisadora do Centre de Recherches sur le Brésil Contemporain, da École de Hautes Études en Sciences Sociales (Ehess), Paris. Autora, entre outros livros, de *Gênero sem fronteiras: oito olhares sobre mulheres e relações de gênero*. Florianópolis: Mulheres, 1997. moschpun@noos.fr

## O cinema mudo em São Paulo: experiências de italianos e italianas, práticas urbanas e códigos sexuados\*

Mônica Raisa Schpun

### RESUMO

O artigo trata do cinema mudo produzido em São Paulo no início do século XX, como uma forma de apropriação simbólica do espaço urbano pelos ítalo-paulistanos. Estes, após terem participado ativamente das companhias de teatro amador existentes na cidade, serão os pioneiros do cinema nascente, cujas bases encontram-se justamente na rica rede de trupes teatrais paulistanas. A problemática assim circunscrita permite ainda cruzar práticas sociais urbanas com as relações de gênero que as atravessam. Tudo isso num contexto urbano de profundas transformações onde tomam forma novas dinâmicas de ocupação do espaço.

**PALAVRAS-CHAVE:** ítalo-paulistano(a); cidade; cinema.

### ABSTRACT

*The article is about silent movies produced in São Paulo in the beginning of the 20<sup>th</sup> century, as a way of symbolic appropriation of the urban space by Italian immigrants. After actively participating in the amateur companies existing in the city, these immigrants were the pioneers of the new-born cinema, whose basis lie precisely in the rich network of the São Paulo theater companies. The problem so delimited also permits to cross social urban practices with the gender relations within them. All of that in an urban context of deep transformations which take the form of new dynamics of space occupation.*

**KEYWORDS:** São Paulo Italian immigrants; city; cinema.



Ao tratar da relação que mantêm os ítalo-paulistanos com o espaço urbano, não me deterei aqui nas questões ligadas à distribuição espacial do grupo. Em vez disso, me concentrarei nas problemáticas das formas de apropriação do espaço e, mais especificamente, em certas formas de apropriação simbólica deste, qual seja, o cinema. Isso por duas razões principais. Primeiramente, porque os ítalo-paulistanos ocuparam um papel de destaque no aparecimento de um cinema mudo em São Paulo, nas primeiras décadas do século XX. Mas também porque essa escolha permite-me cruzar de maneira particularmente privilegiada o estudo de algumas práticas sociais urbanas com as relações de gênero nelas atuantes. Tal cruzamento faz-se segundo dois eixos, ou melhor, por um eixo de “mão dupla”: aquele que parte das relações de gênero para iluminar as marcas deixadas por elas nas dinâmicas urbanas e, inversamente, aquele que, partindo das transformações urbanas do momento, focaliza-se nas implicações destas sobre as relações entre cidadãos e cidadinas.

\* Este texto é a versão em português, feita pela própria autora, de uma comunicação ainda inédita apresentada no colóquio internacional “Les ‘petites Italie’ dans le monde”, organizado pelo Centre d’Etudes et de Documentation sur l’Emigration Italienne (Cedei) em Paris (setembro de 2005).

## Imigração e urbanização

Com a chegada massiva de imigrantes das mais variadas origens, São Paulo passa, sobretudo a partir de 1890, por grandes transformações que atingem de maneira direta, mas não exclusivamente, a paisagem urbana. Essas transformações atingem também, e profundamente, as dinâmicas cotidianas de ocupação do espaço (com os códigos que as regem em termos de classe, gênero, faixa etária), os ritmos que as recortam e as práticas sociais que as atravessam. Tais transformações atingem ainda, brutalmente, a população que as vive, pois trata-se de um processo muito rápido: se, em 1890, a cidade conta 64.934 habitantes, três anos depois, estes já somam 192.409 e, em 1900, chegam a 239.820. Em dez anos, esse crescimento atingiu 269%. Em 1920, São Paulo torna-se a segunda cidade do país em população (atrás do Rio de Janeiro), com 579.033 habitantes e um aumento populacional de 141% em vinte anos. Em 1929, os paulistanos atingem o número de 851.838 e o crescimento demográfico da cidade, menos significativo, ainda é de 47% para os dez anos anteriores<sup>1</sup>. Quanto à imigração, é preciso assinalar que, em 1886, um quarto da população da cidade é formada por estrangeiros; em 1890, estes constituem mais de dois terços da população, com uma maioria de italianos<sup>2</sup>; em 1920, depois da “naturalização tácita” dos imigrantes<sup>3</sup>, 35% da população ainda é composta por estrangeiros.

Duas características definem as transformações sofridas pelo espaço urbano enquanto palco de uma tal explosão demográfica. À sua rapidez sem precedentes, já mencionada, é preciso acrescentar a falta de planificação. As iniciativas tomadas pelos poderes públicos não acompanham o ritmo do crescimento: as infra-estruturas de transportes, água e esgotos se mantêm amplamente abaixo das necessidades, que não cessam de aumentar. A iniciativa privada, por seu lado, intervém no espaço da cidade em proveito das elites ou da especulação imobiliária, setor em forte desenvolvimento.

As obras públicas transformam o núcleo central da cidade num cantinho permanente durante as primeiras décadas do século XX. Para os italianos recém-chegados, as obras de eletrificação para a instalação de bondes e iluminação pública nos anos 1920, tanto quanto as construções de todo tipo (abertura de avenidas, praças e jardins, edificação de prédios públicos em estilo *belle époque*, ao gosto das elites), oferecem trabalho a pedreiros, artesãos e mestres-de-obras, que, dessa forma, vivem de muito perto as transformações em questão. Competentes nos diversos ofícios da construção civil, os peninsulares quase monopolizam o setor, compreendendo no começo do século cerca de três quartos dos pedreiros em atividade na cidade e a quase totalidade dos mestres-de-obras. Sem contar os arquitetos e escultores, que deixam, duravelmente, marcas visíveis nessa paisagem.

A especialização dos espaços também se desenvolve. O velho centro, que se tornou caro demais para as populações que o habitavam, concentra doravante as atividades comerciais e financeiras, além das zonas de passeio chique destinadas às elites. As zonas residenciais se dividem basicamente entre os bairros elevados, onde se instalam frações das camadas médias e os paulistanos endinheirados, e as regiões baixas, populares, sujeitas às perpétuas enchentes causadas pelos rios que atravessam a ci-

<sup>1</sup> Ver IBGE, *Anuário estatístico*, Rio de Janeiro, 1971, e *Séries estatísticas retrospectivas*, v. 1, Rio de Janeiro, 1986 (1941), e MORSE, Richard. *Formação histórica de São Paulo: de comunidade a metrópole*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970, p. 238.

<sup>2</sup> Ver LEME, Marisa Saenz. *Aspectos da evolução urbana de São Paulo na Primeira República*. Tese (Doutorado em História) – FFLCH – USP, São Paulo, 1984, p. 4 e 5.

<sup>3</sup> A primeira Constituição republicana do país (1891) previa o que também foi chamada de “grande naturalização”. Esta implicava que todos os estrangeiros já presentes em solo brasileiro no momento da proclamação da República seriam automaticamente considerados brasileiros se, num prazo de seis meses após a entrada da Constituição em vigor, não declarassem o desejo de conservar suas nacionalidades de origem. Para os descendentes de imigrantes, o direito do solo estava previsto.

<sup>4</sup> Ver Testemunho de Vittoria Lambertini. In: GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975, p. 182.

dade e às epidemias trazidas por elas, como as de tifo, muito presentes. Nessas zonas inundáveis instalam-se também as fábricas, visíveis nas fotografias da época graças às chaminés que se destacam no meio das construções baixas das habitações, geralmente muito precárias, das quais dispõem os moradores.

Uma rica cultura operária desenvolve-se então nos bairros populares, com um tecido muito denso de associações culturais, artísticas, esportivas, de ajuda mútua, além das escolas. Essa rede associativa, organizada segundo as diversas origens e sensibilidades políticas, liga-se não somente a uma grande circulação de jornais em língua estrangeira, mas também a uma comunicação intercomunitária — e não exclusivamente entre imigrantes. O teatro operário, ancestral direto do cinema mudo paulistano, ocupa aí um papel de destaque. Começarei então tratando dele.

### Imigração e teatro operário

Existindo em São Paulo desde o final do século XIX, o teatro operário, integralmente amador, conhece seus anos de ouro na década de 1910. As companhias organizam-se segundo as origens de seus membros. Os ítalo-paulistanos são, num tal circuito, amplamente dominantes e as (poucas) referências feitas a esse teatro concentraram-se em algumas das suas companhias: Lega Lombarda, Muse Italiche, Città di Roma, Dopo Lavoro, Leale Oberdan, Fratellanza del Cambucy. Os nomes escolhidos lembram, às vezes, uma origem regional, obedecendo quanto a isso a um *campanilismo* que desaparece, na verdade, sem muita demora.

Os membros das diversas companhias não participam exclusivamente de uma só trupe, mas, ao contrário, figuram em geral no elenco de várias ao mesmo tempo. E isso não somente de modo intracomunitário: a companhia portuguesa Congresso Gil Vicente recebe em suas fileiras vários atores e atrizes italiano(a)s. Vittoria Lambertini, membro de uma família que se dedica coletivamente ao teatro, lembra-se de ter sido convidada, com uma amiga, a atuar num grupo sírio-libanês.<sup>4</sup>

Essa prática teatral intensiva responde a necessidades ao mesmo tempo culturais e políticas. O italiano sendo a língua empregada nos palcos, a prática permite o uso coletivo da língua de origem, que se vê valorizada e mesmo enobrecida por um registro diferenciado em relação à oralidade cotidiana. Além disso, os atores e atrizes dessas companhias trazem com freqüência em sua bagagem uma experiência teatral prévia, obtida na Itália. Assim, eles reatam seus laços, no país de imigração, com uma prática com a qual já estavam ligados. Do ponto de vista político, esse teatro, muitas vezes libertário, responde diretamente a preocupações militantes; a escolha do repertório passa então, quase sempre, por um filtro que obedece a fins didáticos.

Às vezes, durante as turnês brasileiras de companhias profissionais italianas, uma parte do elenco instala-se definitivamente em São Paulo e, tendo em vista a inexistência de um teatro profissional, liga-se aos grupos amadores. Alguns destes eram nomes conhecidos e sua presença beneficiou as companhias locais. Certas vezes, porém, ocorre o inverso: os atores e atrizes do teatro amador participam das montagens profissionais das companhias italianas de passagem. De qualquer modo, homens e mulheres compartilham essa paixão pelo teatro, muitas vezes vivida em família



— até mesmo quando se trata de uma companhia realmente familiar, como é o caso dos Lambertini, que se estabelecem na cidade em 1906 e não se limitam a trabalhar entre si, tomando parte, com freqüência, dos projetos de outras trupes paulistanas.

No que toca às mulheres, o teatro é uma prática na qual as barreiras advindas de códigos sexuais, se existem, exercem um papel marginal. O que é particularmente significativo, já que estamos diante de uma prática social coletivamente valorizada e valorizadora.

O cinema, por seu lado, coloca outras questões, apesar de situar-se numa certa continuidade em relação ao teatro operário: os protagonistas de um e de outro são, em muitos casos, os mesmos. Assim, não somente os pioneiros do cinema mudo produzido em São Paulo a partir dos anos 1910 vêm do teatro operário, mas os ítalo-paulistanos também ocupam, aí, uma posição determinante, figurando em grande número. Até 1919, a produção local de filmes é centralizada pelas sociedades teatrais que reúnem os imigrantes italianos — e muitos dos filmes então rodados são, na verdade, teatro filmado.

### Imigração e nascimento do cinema paulistano

O primeiro longa-metragem rodado em São Paulo data de 1909, mas é somente a partir de 1915 que a produção cinematográfica torna-se contínua e em ligação direta com o mundo do teatro operário. É então que, recém-chegado da Itália, Vittorio Capellaro filma *Inocência*, adaptação da obra homônima do Visconde de Taunay, publicada originalmente em 1872<sup>5</sup>. De 1915 a 1918, cerca de quinze filmes serão rodados na cidade, longas-metragens, documentários e filmes de propaganda política ou comercial.<sup>6</sup>

Em 1919, ocorre uma ruptura, com o deslocamento da produção cinematográfica local para as escolas de cinema, instituições criadas, organizadas e dirigidas pelos pioneiros do cinema, vindos do meio teatral. Essas escolas, bastante numerosas, são marcadas pela instabilidade: elas emergem e desaparecem com a mesma velocidade, para reorganizarem-se logo em seguida, com os mesmos protagonistas, mas sob outra denominação. Dirigida por Arturo Carrari, a Azzuri funciona até 1924 e aparece com freqüência nas narrativas das testemunhas de época. Alguns dos antigos alunos dessa escola reúnem-se novamente, após seu fechamento, em torno da Internacional, de Francesco Madrigano. Achille Tartari, por sua vez, é proprietário de uma outra, a Anhangá.

O objetivo dessas escolas de cinema é, essencialmente, rodar os filmes idealizados pelos pioneiros. Enquanto proprietários das escolas, estes reúnem em torno de si candidatos a atores prontos a dividir as despesas para poder encenar, viabilizando assim a concretização dos projetos. Na prática, a importância das escolas ultrapassa o objetivo de sua criação: verdadeiros centros de reunião, de debate e de transmissão de informações atualizadas, elas funcionam como centros de formação não somente para atores, mas também para operadores e outros técnicos especializados. Tendo em vista a precariedade financeira e técnica geral na qual evolui esse cinema nascente, a existência de tais pólos é fundamental. Além disso, para aumentar os fundos necessários à realização de seus projetos respectivos, as escolas produzem, sob encomenda, documentários, jornais filmados ou filmes de propaganda. É assim que Gilberto Rossi, um dos

<sup>5</sup> Capellaro já tinha estado duas vezes no Brasil, em turnês teatrais. Na primeira, ele acompanhara Eleonora Duse; na segunda, Tina di Lorenzo. Em 1915, quando se instala definitivamente em São Paulo, chega com a companhia de Alberto Capozzi. Diretor de *Inocência*, ele também integra o elenco do filme. A adaptação para o cinema é de Antonio Campos, cinegrafista e coprodutor do filme. Além dos membros da família Campos, o elenco reúne amadores ítalo-paulistanos.

<sup>6</sup> Ver GALVÃO, Maria Rita Eliezer, *op. cit.*, p. 29-35.

<sup>7</sup> Ver Testemunho de Gilberto Rossi. In: *idem, ibidem*, p. 198.

<sup>8</sup> Ver SCHVARZMAN, Sheila. Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20. *Revista Brasileira de História*, v. 25, n. 49, São Paulo, jan.-jun. 2005, p. 153-174. As informações sobre a “Campanha pelo cinema brasileiro” foram tiradas desse artigo.

nomes-chave desse cinema paulistano, apresentou-se um dia a Washington Luís, então governador de São Paulo, para propor-lhe seus serviços. Começando por rodar documentários oficiais, ele se torna o cinegrafista oficial do governo e cria um jornal filmado quinzenal, o *Rossi Actualidades*. Tais atividades permitem-lhe, durante vários anos, dedicar-se ao cinema em tempo integral.<sup>7</sup>

Apesar de todas as dificuldades, o grande obstáculo à produção local é na verdade a distribuição: a concorrência dos filmes estrangeiros reduz fortemente o acesso das fitas nacionais às salas de projeção, sem entretanto eliminá-lo completamente.

O sistema de distribuição funcionara, no início, através da importação direta dos filmes. Trata-se de um comércio extremamente rentável, objeto de uma grande concorrência entre empresários de origem imigrante: Matarazzo, Staffa, Stamile, Pinoni. O grande nome do setor, contra quem estes últimos tentam conquistar uma parte do mercado, é o do espanhol Francisco Serrador, no Brasil desde 1900. A austeridade imposta pela Primeira Guerra Mundial marca o início de um período de grandes dificuldades para os empresários do setor. Pois a retomada do mercado, nos anos 1920, já se faz sob o signo da dominação do mercado pelo cinema americano e corresponde à instalação, no Brasil, de agências das companhias cinematográficas americanas — que também concentram a responsabilidade pela distribuição dos filmes europeus. Interrompe-se assim, definitivamente, o processo de importação direta, em detrimento dos investidores locais.

Nesse contexto, a marginalidade da produção cinematográfica local só pode se intensificar. Muitas vezes, os filmes nem chegam às telas paulistanas, contentando-se com o circuito marginal do interior. Alguns são privados até dessa alternativa e não serão jamais projetados. Para estes, a única referência que subsiste — grande parte das cópias desapareceu — é a imprensa, que registra os filmes que estão sendo rodados e as novas realizações.

### Um cinema para a nação

Nos anos 1920, além da imprensa de variedades, já existem no Brasil títulos especializados, com um começo de crítica cinematográfica. Essa imprensa, que segue de perto o *star system*, abordando os bastidores da vida dos artistas, fazendo a crônica do mundo do cinema, também está na origem de uma “Campanha pelo cinema brasileiro”<sup>8</sup>. Trata-se, essencialmente, de defender a existência de um cinema nacional representativo de um país moderno, urbano, “civilizado” em suma. Os porta-vozes da campanha reivindicam abundância de meios financeiros e, por conseguinte, riqueza de resultados, técnicos e artísticos. Esses jornalistas, cronistas e “críticos” querem antes de mais nada um cinema que, funcionando como vitrine do país, exiba seu progresso, sua modernidade. Três elementos principais são visados. Em primeiro lugar, o conteúdo mesmo dos filmes: os autores da campanha desejam eliminar do horizonte visual fílmico toda e qualquer referência à miséria e à pobreza, apagando ao mesmo tempo aquilo que aparece como “característico”, lembrando o exotismo — mais particularmente, a população negra. E tais vozes não estão isoladas do contexto geral. A título de exemplo, a segunda versão cinematográfica de

*O Guarany*<sup>9</sup>, realizada dez anos após a primeira, em 1926, pelo mesmo diretor, Vittorio Capellaro, faz-se num contexto completamente diferente da precedente: a polícia intervém nas filmagens e prende Capellaro a fim de evitar o aparecimento de índios nas telas.

O segundo elemento que concentra as atenções dos idealizadores da campanha em questão é o público das salas. Eles militam em favor da construção de cinemas luxuosos, com melhor equipamento, situados nos bairros centrais e freqüentados por um público elegante e distinto, digno dessa arte, cujo valor equivale, segundo eles, ao do teatro e da ópera. Entretanto, em São Paulo ocorre justamente o inverso: os cinemas encontram-se principalmente nos bairros populares e são freqüentados antes de mais nada por um público operário e, portanto, prevalentemente imigrante. Em 1925, existem 27 cinemas na cidade, dos quais oito localizam-se no centro, e dez em bairros de grande concentração imigrante como o Brás (seis salas), o Bom Retiro (duas salas), a Moóca (uma sala) e o Cambuci (uma sala). Dois anos mais tarde, os cinemas da cidade já somam 35, o que faz jornalistas e cronistas felicitarem-se<sup>10</sup>. Contudo, as salas do centro não são atingidas por essa expansão, mantendo o mesmo número de antes.

O público aumenta, mas tanto graças às camadas mais favorecidas e ao constante crescimento do público feminino, como graças ao público operário, que também cresce. E isso apesar das opiniões elitistas dessa crítica, segundo a qual não é indispensável manter cinemas nos bairros populares.

Enfim, e quanto ao que nos concerne mais especificamente, a campanha volta-se diretamente às equipes responsáveis pela produção cinematográfica, defendendo a idéia de que um verdadeiro cinema de qualidade não deveria estar nas mãos de imigrantes. O que coloca um problema real, pois, na época, os protagonistas desse universo, todos imigrantes — e em sua maioria de origem italiana —, são incontornáveis. Aquele que quisesse fazer cinema em São Paulo teria, obrigatoriamente, de se associar a Rossi, Carrari ou tantos outros.

## Cinema e modernidade

Estamos numa perspectiva de apropriação simbólica do espaço urbano. Os pioneiros imigrantes do cinema mudo apropriam-se com efeito de um vetor social considerável, caro às elites culturais da época. Estas identificam-no como um meio particularmente eficaz de construção da imagem do país que procuram ver realizada pela afirmação do caráter central da vida urbana, em oposição ao mundo rural, visto como arcaico. O que passa, entre outras coisas, pela exibição do potencial modernizante e progressista que identificam em São Paulo, cartão de visitas ideal do país considerado sob tal prisma.

Tais expectativas, da parte das elites culturais e, talvez de modo mais geral, das elites urbanas, apresentam implicações diretas sobre o olhar dos cineastas em relação ao cinema e, mais especificamente, em relação ao trabalho que executam. É assim que a posição destes ganha uma boa dose de ambigüidade, já que o desejo de ver os projetos concretizados obriga-os a levar em conta valores defendidos pelos potenciais financiadores. Quanto a isso, a verticalidade dos planos de alguns filmes<sup>11</sup>, que sublinham, às vezes de forma excessiva, o caráter urbano da paisa-

<sup>9</sup> O título do romance indigenista de José de Alencar (1857) era provavelmente conhecido pelos imigrantes italianos graças à sua adaptação para a ópera assinada, em 1870, por Carlos Gomes e apresentada pela primeira vez no Scala de Milão.

<sup>10</sup> Os defensores do “cinema nacional” e outros, mais numerosos, sempre prontos a aplaudir os rastros daquilo que entendem por modernidade urbana e cosmopolitismo, compactuam, na época, com a idéia de que “o progresso de um país se mede pelo número de salas de cinema”, apregoada pela revista *Cinearte*. Cf. SCHWARZMAN, Sheila. *op. cit.*, p. 158.

<sup>11</sup> Ver MACHADO JÚNIOR, Rubens L. R. *São Paulo em movimento: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20*. Dissertação (Mestrado em Cinema, TV e Rádio) – ECA-USP, São Paulo, 1989.



gem onde se desenvolvem as intrigas, corresponde ao desejo dos cineastas de subscrever a esse gosto pela modernidade urbana. As escolhas temáticas também obedecem a essa lógica: são abandonados os temas regionais, as representações da história e dos costumes das populações do interior, em proveito dos dramas de amor, de adultério, de ascensão e decadência social — sempre envolvendo ambientes sociais sofisticados. Uma tal incorporação dos valores dominantes, tendo em vista os filmes produzidos, permanece promessa não cumprida. Trata-se simplesmente de falta de meios suficientes? Em todo o caso, esses filmes são fruto do trabalho de atores sociais estranhos ao meio de onde vêm, originalmente, as aspirações chauvinistas mencionadas; e eles permanecerão, apesar de seus detratores, os protagonistas por excelência da produção cinematográfica local. Eis aí uma forma não desejada da modernidade.

### Urbanização e códigos sexuais

Para além da importância que cada um desses atores atribui à vida urbana, e da leitura que fazem da questão, o cinema é uma prática inseparável da cultura urbana. Para falar especificamente de São Paulo, o momento do nascimento da produção cinematográfica local coincide exatamente com um processo de profundas transformações urbanas, resultado, antes de mais nada, da chegada massiva de imigrantes. Nesse contexto, a multidão apresenta-se como um fenômeno absolutamente inédito. Pessoas das mais diversas origens encontram-se lado a lado no espaço público, fazendo com que, na cidade, as distâncias sociais não sejam — não sejam mais, não sejam sempre — acompanhadas de distância física.

As mulheres das camadas médias e altas, mas também as operárias, responsáveis por boa parte da mão-de-obra fabril, são as mais novas personagens no espaço da cidade. Ainda há pouco estrangeiras à esfera pública urbana, elas começam, de fato, a marcar cada vez mais sua presença e visibilidade. Os cronistas referem-se à questão com mais e mais frequência, atraindo a atenção do historiador pela insistência do olhar que lançam sobre o fenômeno, signo de uma novidade ainda digna de ser notada. Deslocando-se na cidade, essas mulheres aparecem mais sob o olhar dos homens. Olhar scrutador, que escritores e poetas também lançaram e registraram na época.

Diante dessa nova dinâmica, códigos sexuais despontam, atravessando o processo de urbanização paulistano, acrescentando-lhe assimetrias consideráveis. Trata-se então — e antes de mais nada — de gerir a presença física de homens e mulheres no espaço da rua. Em relação às mulheres, o aparecer em público demanda um trabalho constante, cotidiano e minucioso sobre a aparência; trabalho prévio à sua entrada, extremamente ritualizada, no espaço da cidade.

Nessa pedagogia corporal, as iniciativas que visam organizar a nova visibilidade feminina no espaço público — notadamente os conselhos de beleza, que proliferam na época — insistem particularmente na postura e no andar. Este último é visto como representativo da totalidade da atitude corporal de uma mulher e signo maior de sua elegância. A maneira de andar, mantendo a postura reta e os movimentos sempre vigiados, é um elemento central. Quando caminha, uma mulher não deve, jamais, exprimir nem relaxamento, nem negligência.



O cinema torna-se um lazer dominante justamente nesse contexto de maior atenção aos corpos das mulheres, que devem ser submetidos a novas pedagogias, especificamente urbanas. Quanto a esse ponto, trata-se de uma ferramenta considerável: o cinema mostra, ao contrário da fotografia, os corpos das mulheres em movimento. Ele também mostra as mulheres da cidade, na cidade, e — não se deve esquecer —, não mostra quaisquer mulheres, mas aquelas que correspondem aos cânones de beleza que se instalam, ligados de modo privilegiado à luta incansável pela silhueta esbelta e ao prolongamento, até o impossível, da juventude da aparência. Esses são, na época, imperativos cada vez mais pesados, aos quais respondem os conselhos e os cuidados de beleza, que ocupam um espaço crescente na imprensa feminina e de variedades.

A década de 1920, momento-chave desse processo, é aquela que vê nascerem os concursos de beleza em São Paulo. Contando com o apoio entusiasta da imprensa, que está, aliás, na origem das primeiras iniciativas, esses concursos são um meio suplementar — ao lado dos filmes e das fotografias que enchem as páginas de jornais e revistas — de colocar à mostra os corpos das mulheres. Isso com o fim de ensinar-lhes os segredos da beleza, da elegância e da sedução modernas. Os concursos constituem também, para nós, uma manifestação privilegiada do olhar social da época sobre a beleza feminina.

Enfim, os concursos, a indústria do filme e o *star system*, graças à capacidade de penetração e ao sucesso extremamente rápido que alcançam, revelam o grau elevado de adesão das mulheres aos novos modelos de beleza e de comportamento corporal, ao trabalho mais e mais intenso sobre a aparência, demanda das novas formas urbanas de mostrar-se em público.

As atrizes paulistanas que figuram nas telas carregam a responsabilidade, tanto quanto as misses dos concursos de beleza, de corresponder às aspirações — consideráveis, como vimos — das elites locais. De fato, os promotores da “Campanha pelo cinema brasileiro” aspiram a poder exibir seu ideal de civilização e de modernidade para o país. As lindas brasileiras, se realmente bem escolhidas, permitem provar ao mundo inteiro não somente que a sofisticação, a elegância e a beleza femininas são bem representadas no país, mas também, e sobretudo, que essas mulheres não representam absolutamente um modelo qualquer de beleza exótica. Elas correspondem, ao contrário, àquele que domina na Europa e nos Estados Unidos — ou ao menos à imagem que fazem, de um tal modelo, as elites em questão. Em todo o caso, esse modelo é erigido em modelo por excelência da beleza feminina e baliza todas as iniciativas pedagógicas dirigidas às mulheres no sentido de melhorar a aparência física, apagar certos traços e realçar outros — a fim de aproximar-se o mais possível dos cânones eleitos. Assim, cinema e concursos de beleza, os dois grandes vetores dessa pedagogia, difundem modelos que coincidem profundamente um com o outro, e no interior dos quais as estrelas americanas ocupam evidentemente um espaço de primeiríssimo plano.

### **Mulheres e homens de cinema**

As mulheres que trabalham no cinema paulistano nascente são isoladas no papel único de atrizes. Porém, não é nesse ponto que a prática do

<sup>12</sup> *Cinearte*, 9 jul. 1930. Apud HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Estrelas do cinema mudo — Brasil 1908-1930*. Rio de Janeiro: Ciec, 1991, p. 59.

<sup>13</sup> Testemunho de Georgina Marchiani In: GALVÃO, Maria Rita Eliezer, *op. cit.*, p. 127.

<sup>14</sup> “Estava agora firmemente decidida a ser uma atriz; não de cinema, por certo, suas ambições eram mais altas. Foi somente muito tempo depois que consegui atingir a sua verdadeira meta, o teatro, depois de ter cursado o Conservatório Dramático, de ter estudado muito e trabalhado muito, de ter incorporado vivência à sua personalidade”. Testemunho de Olga Navarro In: GALVÃO, Maria Rita Eliezer, *op. cit.*, p. 97.

<sup>15</sup> GALVÃO, Maria Rita Eliezer, *op. cit.*, p. 97.

cinema marca uma ruptura sensível em relação ao mundo do teatro, onde grande parte dessas atrizes circularam anteriormente. A novidade que transforma então, fundamentalmente, a percepção e, por consequência, o desempenho das atrizes refere-se à fotogenia, imposição doravante central, critério por excelência da qualidade profissional de uma atriz, segundo testemunhos de homens e mulheres do meio. Grizzeta Moreno, protagonista de *Eufêmia* (1930), vem descrita como segue pela revista *Cinearte*:

*parece artista de cinema, porque tem a fotogenia estampada no moreno pálido das suas faces, no áspero dos seus cabelos sensuais, no talhe delicado de sua boquinha pequenina, nas covinhas que cercam seu sorriso como duas sentinelas mimosas zeloando pelo tesouro que são os seus dentes, que mais parecem pérolas. Seu corpo é delicado, bem feito, talhado como se fosse escultura de genial artista. Depois usa seus vestidos tão agarradinhos ao corpo (...) Como que medrosos.*<sup>12</sup>

Tendo escolhido Georgina Marchiani como protagonista de seu segundo *O Guarany*, Capellaro disse-lhe: “Você sabe pisar num palco; você é segura e delicada, e tem um lindo par de olhos; se for fotogênica, será a minha Ceci”<sup>13</sup>.

É assim que, na representação de si mesmas, vemos as moças inspirarem-se diretamente, e mimeticamente, na imagem pública das estrelas, em suas poses e gestos, quando se deixam fotografar ou quando aparecem nas telas. Com tal comportamento, as paulistanas incorporam — e refletem — de modo flagrante os cânones de beleza e de apresentação física dessa cultura urbana extremamente centrada nos corpos.

Estamos, então, diante de uma espécie de aculturação, que beneficia a cultura metropolitana em construção e traz, ao mesmo tempo, um olhar sexualizado sobre as mulheres. A bagagem teatral, da qual boa parte dessas mulheres retira um orgulho artístico e profissional, passa ao segundo plano face às novas exigências da fotogenia. Assim, Olga Navarro, que se esforça em acentuar a importância do teatro em sua vida, em relação ao cinema<sup>14</sup>, conta como foi escolhida por José Carrari para atuar num filme: (Carrari) “encontrou em Olga Navarro exatamente o que procurava: grandes olhos escuros, um porte esguio, suficiente desembaraço para poder representar.”<sup>15</sup>

Como vimos, os protagonistas do cinema paulistano nascente, diretores, produtores, roteiristas, operadores aderem à nova cultura urbana, adaptando seu olhar, as temáticas escolhidas, com o fim de poder rodar seus filmes. As protagonistas, por sua vez, atrizes, também demonstram sua adesão. Tendo em vista os novos códigos, sexuados, que estabelecem os papéis e os espaços a ser ocupados por homens e mulheres, na cidade e no cinema, tal adesão traduz-se pela constante exibição de um novo trabalho corporal executado sobre si mesmas. Entretanto, nenhuma simetria reúne essas duas formas de adesão.

Os pioneiros do cinema paulistano estão submetidos a fortes preconceitos. Imigrantes, apropriam-se de um terreno particularmente valorizado pelas elites culturais, desejosas de representações cinematográficas nas quais possam se espelhar. Apagando elementos constitutivos do social que não correspondem a seu imaginário, essas elites aspiram também a um cinema que não fale a todos, destinando-se a um público de eleição.

Se pudessem, excluiriam as populações imigradas e, mais especificamente, naquilo que nos concerne, os ítalo-paulistanos, de trás das câmeras, das telas e dos cinemas. As questões políticas e simbólicas envolvidas aqui são de monta, sobretudo porque, de fato, esses pioneiros permanecem firmes, senão dominantes, nas três posições indicadas. As pioneiras, atrizes, também são alvo de preconceitos. No seu caso, eles tocam à corporalidade, à construção mesma da feminilidade. Pois, para elas, um maior acesso ao espaço público caminha de mãos dadas, de um lado, com uma adesão, claramente manifestada, aos novos códigos sexuais, supostos responsáveis pela organização da presença de homens e mulheres na vida urbana, e, de outro lado, com uma maior ritualização da apresentação física de si.



*Artigo recebido em dezembro de 2006. Aprovado em março de 2007.*

