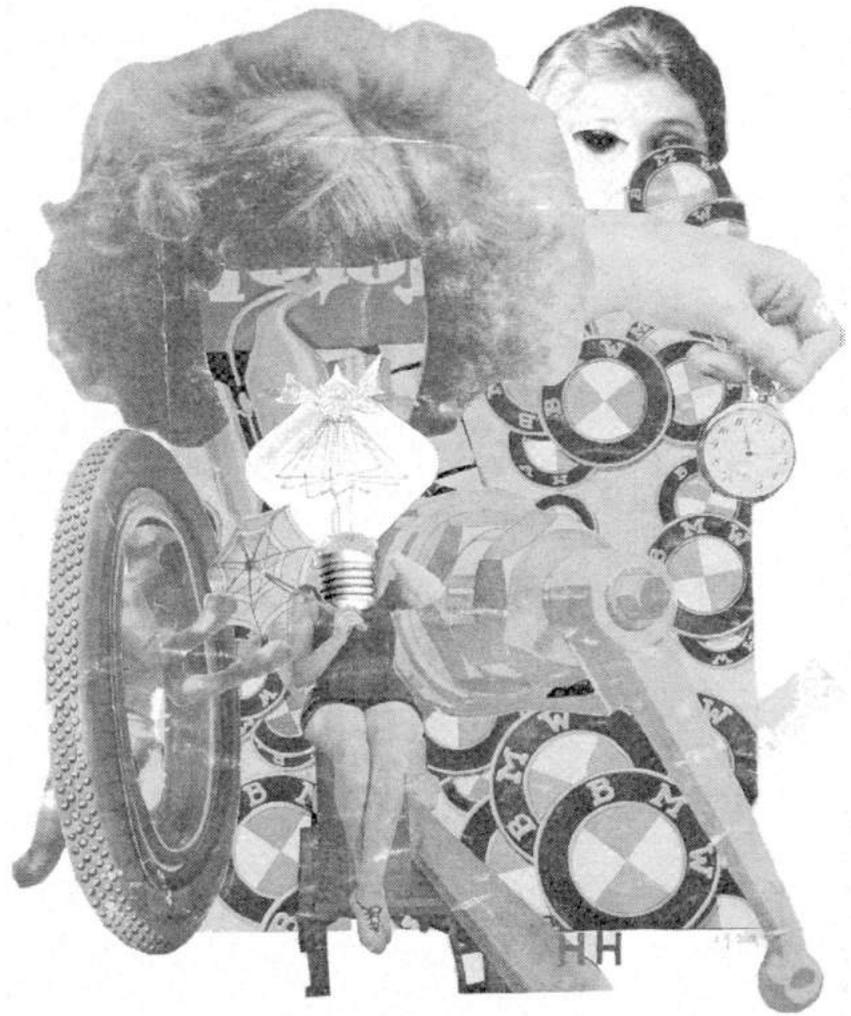


# *Filmando a mulher* *no cinema mudo brasileiro*



Hannah Höch. *Bela mulher* (detalhe). 1920.

## *Sheila Schwarzman*

Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora do Curso de Cinema e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Autora, entre outros livros, de *Mauro Alice: um operário do filme*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008. sheilas@uol.com.br

## Filmando a mulher no cinema mudo brasileiro\*

Filming women in Brazilian silent cinema

Sheila Schwarzman

### RESUMO

Em 1930, através de filmes realizados na Cinédia, colocava-se em marcha a idéia de construção do Brasil no cinema. A imagem nacional deveria ser moderna, depurada de localismos, pobreza e negros. Em *Barro Humano* (1929) e *Mulher* (1932), em meio ao amálgama formal de modelos cinematográficos estrangeiros e caracterizações nacionais, persistem, em relação à mulher, o arcaísmo, o conservadorismo e os preconceitos. Em *Mulher*, um olhar crítico sobre as práticas sociais e a condição feminina permite observar como o mundo do trabalho, ainda que uma servisse para afirmar a modernidade no cinema, estava interdito às mulheres, que viviam condenadas ao amor.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema mudo brasileiro; feminino; Octávio Gabus Mendes.

### ABSTRACT

*The Cinédia's pictures begin in the 30's his construction ideas of Brazil in the movies. National images might be modern and without poverty and Negroes. Barro Humano (1929) and Mulher (1932) show, in international cinematographical forms and national characters, that archaism and prejudice persist in the Brazilian society. Otherwise, Mulher allows knowing that in social practices, for female condition, working is forbidden. Women, in the thirty's, are still condemned to love.*

**KEYWORDS:** Brazilian silent movies; female gender; Octávio Gabus Mendes.

8

Em meados dos anos 1920, um grupo de jornalistas cariocas preocupou-se em definir a forma correta para a realização de filmes nacionais. Indicando como colocar o país e seus habitantes em imagens, buscaram, através de uma campanha, a institucionalização do cinema brasileiro.

Aproveitando-se de um incipiente movimento local de produção de filmes que se espalhou por várias cidades brasileiras a partir de 1923, impulsionados pelas comemorações do Centenário da Independência e pelo sucesso das economias locais, em Porto Alegre, Pelotas, Campinas, São Paulo, Cataguases, Belo Horizonte, Recife, Manaus e Rio de Janeiro foram realizados filmes de ficção e documentários naquilo que veio a se configurar mais tarde, pela historiografia, como Ciclo Regional<sup>1</sup>. O grupo, dirigido por Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, propunha regras estéticas e ideológicas para a produção das imagens que esses filmes veiculariam. Agrupados em torno da revista *Cinearte* (criada em 1926 no Rio de Janeiro), observavam e criticavam o que então se fazia nessas cidades — e, se não chegavam a conhecer os filmes que sequer saíam de seus locais de origem, opinavam sobre como se devia produzi-los — através das colunas da revista. Pregavam realizações nos moldes do cinema americano, já então hegemônico no Brasil, veiculando

\* Este texto é parte da pesquisa de pós-doutoramento sobre Octávio Gabus Mendes, desenvolvida com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

<sup>1</sup> Conforme as definições cunhadas a partir dos anos 50 por VIANY, Alex na sua *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1959, e mais tarde por GOMES, Paulo, Emílio Salles e GONZAGA, Adhemar. *70 anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Expressão Cultural, 1966.

imagens da modernidade, riqueza, juventude e saúde, depuradas de cenas locais, típicas, de aspecto pobre e evitando negros. Enfim, aquilo que denominavam “fotogenia”<sup>2</sup>.

Observando os conselhos de Humberto Mauro, um dos diretores mais próximos e admirados pelo grupo, Adhemar Gonzaga sugeria a fórmula de sucesso dos filmes americanos, cujos ingredientes deveriam seguir o modelo: *sex, gags and charm*<sup>3</sup>.

Procurando seguir esta fórmula, na qual padrões de beleza branca, urbanidade, modernidade e higiene eram a tônica, aliada ao bom uso da técnica cinematográfica e enredos distantes de antigos melodramas teatrais, realizaram, em 1929, *Barro humano*. O sucesso de público e de crítica alcançado por este filme, que chegou a ser exibido em várias cidades do país e em Buenos Aires, caucionou o modelo proposto pelo grupo e impulsionou a criação, por Adhemar Gonzaga, em 1930, da Cinédia, o primeiro estúdio brasileiro pensado em moldes industriais (com equipamentos atualizados, a produção de filmes em série, a constituição de um *star system* e uso sistemático da propaganda), onde desenvolveriam, na prática, suas propostas.

Entretanto, entre as pregações da “Campanha pelo cinema brasileiro”, expostas na revista *Cinearte*, e a prática nos estúdios da Cinédia, entre os ideais e a sua realização concreta, os filmes deixavam ver os limites do receituário e as contradições de um país ainda arcaico.

Examinemos *Barro humano*, o filme que serve como manifesto estético e técnico do grupo, e *Mulher*, de 1932, do crítico paulista Octávio Gabus Mendes, realizado nos estúdios da Cinédia, observando como, na vontade de construção e exibição de uma imagem moderna do país, persistem a mentalidade conservadora, o patriarcalismo e a exclusão feminina. Filmes onde a mulher é o centro da trama, aspira à independência, mas sua representação continua atrelada ao imaginário e a concepções do século XIX. Essas imagens nos permitem observar, portanto, a partir do cinema, os limites entre o imaginário da modernidade e a sua vivência no Brasil do início dos anos 1930.

Procuramos, dessa forma, investigar não apenas um movimento fundador que busca instituir o cinema brasileiro a partir de um modelo definido de imagens sobre o país, mas o que essas imagens, ao final, trazem. E isso nos leva a dialogar uma vez mais com Paulo Emílio Salles Gomes que, no início dos anos 70, preocupado com a hegemonia do cinema americano no país, afirmava orgulhoso que no cinema brasileiro havia uma *incapacidade criativa de copiar*<sup>4</sup>. Entretanto, mais do que uma resistência impregnada, ou uma malandragem atávica que, segundo o historiador, impediria e, melhor do que isso, resistiria à cópia, acreditamos que os filmes documentam justamente o amálgama local possível entre formas artísticas hegemônicas que circulavam mundialmente — filmava-se (e ainda se filma) imitando os americanos no Japão, na Índia, no Egito, na Argentina ou no Peru — e os dados locais que balizam, resistem ou impedem a emulação e tornam possível não só a criação e independência de cinemas nacionais, mas sobretudo sua originalidade. E é isso justamente o que nos interessa, quer do ponto de vista estético e formal, quer do ponto de vista histórico e cultural.

### ***Barro humano***

*Barro humano* foi realizado de forma coletiva e voluntária pelos membros de *Cinearte* a partir de 1927, depois da primeira visita de Adhemar

<sup>2</sup> Ver mais sobre o conceito em GOMES, Paulo Emílio. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974 e XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

<sup>3</sup> Correspondência Adhemar Gonzaga a Humberto Mauro, Arquivo Cinédia, fim de 1929.

<sup>4</sup> GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

<sup>5</sup> Correspondência de Ademar Gonzaga a Humberto Mauro, Arquivo Cinédia, 1927.

<sup>6</sup> É uma prática corrente nas revistas de cinema apresentar os filmes de maneira romanceada. O modelo, originalmente americano, é seguido por *Cinearte* que emprega a fórmula, também para filmes brasileiros. Esses relatos, ainda que exagerados e muitas vezes diferentes do que os filmes realmente eram, mostram as aspirações da revista em relação a muitos deles e, em linhas gerais, o que foram. *Cinearte*, n. 171, Rio de Janeiro, Ed. O Malho, 1932, p. 6.

Gonzaga a estúdios americanos, quando voltou convencido de que fazer filmes *é sopa*<sup>5</sup>. O filme falava de romance entre jovens da Capital Federal e incluía, pela primeira vez no cinema brasileiro, o papel de uma moça pobre que tinha que trabalhar.

Exibida em 1929, a obra foi um sucesso. Sua boa recepção serviu como prova do acerto do receituário de *Cinearte*, sua campanha e suas concepções sobre como deveria ser o cinema brasileiro. O filme, entretanto, não existe mais, e para tentar resgatar um pouco do seu conteúdo e das aspirações nele contidas, nos baseamos no seu enredo romanceado, publicado em *Cinearte*<sup>6</sup>:

*A vida para uns é tão cruel...*

*Vera não sabia como enfrentá-la, ela que perdera o pai havia pouco e com ele o arrimo de sua mãe e de sua irmãzinha. Arruma um emprego em escritório comercial e se faz estimada por todos, fazendo nascer nas companheiras sentimentos de honesta simpatia e nos companheiros fogos ameaçadores de paixões mais diversas.*

*Vera era uma flor de deslumbrante formosura. Nunca se apercebera do lado mau das coisas (...). Pouco afeita às lutas da existência material, ignorava até certo ponto os perigos a que o apelo mais primitivo do corpo humano expõe a criatura de Deus. Inocente criatura feita de barro humano.*

*Enquanto a vida é cruel para uns, é boa para outros.*

*Mário Bueno era belo, forte, riquíssimo. Nunca conhecera uma contrariedade séria, nem no amor. Mário conheceu Vera numa estonteante tarde de sábado no verão, na artéria mais movimentada do Rio de Janeiro. A pretexto do salto de Vera que se quebrou, Mário levou-a à casa dela em seu carro e lançou suas garras experimentadas em mais uma presa que lhe parecia fácil.*

*Vera sentiu o amor pela primeira vez.*

*Contou seu romance à sua amiga Gilda, pequena essencialmente moderna, outro coração vibrante, desejoso de conhecer a vida com todos os seus sedutores mistérios. Gilda falou de seus amores, mas também da sua mãe, D. Zeferina, senhora de pouca educação, prevenida contra a sociedade de hoje, que entendia poder educar à antiga uma pequena moderna nascida para a época do jazz e do charleston. E juntas combinaram um plano de defesa.*

*Mário Bueno ficara indeciso sobre Vera. Não sabia o que queria. Não era como das outras vezes. Mário e Vera, auxiliados por Gilda, foram a uma festa em casa de uma família conhecida. Piscina. Música. Dança. O perfume da vida. Gilda flertava e Vera se embriagava de paixão nos olhos de Mário.*

*Continuam a se encontrar com muito amor e desejo. Ele ainda hesitante, desejando-a com loucura, com frenesi. Ela amando-o incondicionalmente, abeirando-se o dia do abismo da tentação. E o dia chegou. O "Pecado Original".*

*(...) Ele sentia remorso. Pobre Vera, tão linda, tão confiante! Ele procedera miseravelmente. Estava pronto a confessar-lhe todo o seu amor. Não se interessava por mais ninguém. Só Vera lhe enchia o cérebro. Mas ela desapareceu. Fugira do Rio com sua mãe e irmãzinha.*

*Procurou Zeferina (mãe de Gilda), que o recebera mal, nada lhe dissera. Que mulher imprestável! O rapaz não podia adivinhar o seu drama. Gilda perdera-se chafurdando na lama. E só agora Zeferina atentava para o desmedido rigor com que a tratava.*

*Noites de insônia, sofrimentos, cabarés, passou Mário em seu sofrimento.*

*Foi num cabaré que Mário soube por Gilda, pobre mariposa de asas queimadas, que Zeferina lhe mentira e que Vera e os seus ainda estavam na mesma casa. O seu coração cessou de sofrer. Correu para Vera.*

*Ela resistiu, mas os seus beijos desfizeram em beijos as suas recusas.*

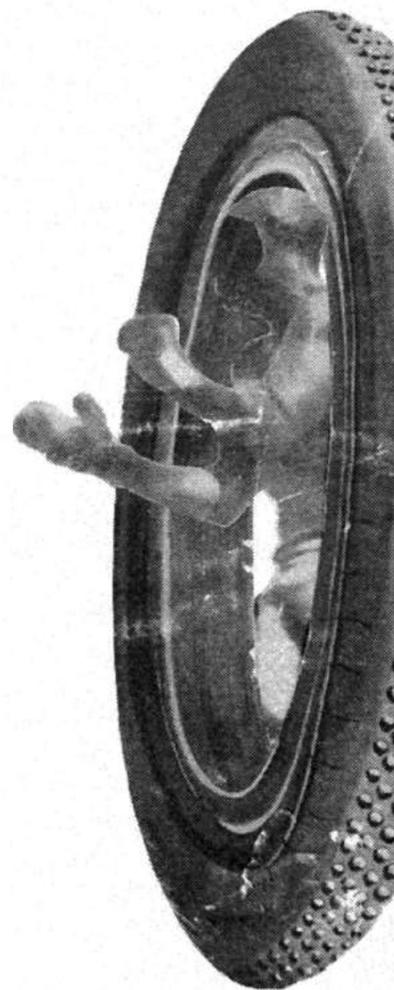
Ainda que descontemos os exageros melodramáticos e sublimerários do texto apresentado na revista, estamos diante do universo da mulher só e desamparada pelo destino. Vemos desenvolverem-se os temas caros ao melodrama e ao romance popular do final do século XIX. Vera está fora do alcance da proteção do lar burguês chefiado pela figura paterna, exposta ao perigo do desconhecido, do desejo encarado como um instinto baixo, dos homens desrespeitosos, diante dos quais não há proteção. Sem o sustento masculino, o lar desmorona e é uma anomalia. As três mulheres da família de Vera encontram-se assim, expostas às maldades do mundo que a existência de um homem permitia ordenar.

Dessa forma, o filme, tal como a sua narrativa romanceada permite conhecer, reproduz os esquemas do melodrama teatral que vinha sendo adaptado no cinema europeu e americano. Ao lado disso, havia que inserir as mostrações de riqueza e modernização que a cidade do Rio de Janeiro comportava. Daí o papel exercido por Mário e o universo burguês que representa: festas, riqueza, carros, juventude e o ócio representado pela frequência aos cabarés. Mas a dissipação masculina, se serve para apresentar a riqueza e os aspectos modernos da cidade, não vem sem o tempero da culpa, do pecado, da idéia de perdição e redenção figurados na imagem de Vera, a virgem ingênua e arrebatada que se entrega por amor ao homem, por natureza, vicioso.

Assim, ainda que pregando compor imagens modernas do Rio de Janeiro, o filme do grupo de Cinearte reproduz os esquemas narrativos herdados do teatro, enfocando de forma moralizadora as mudanças na vivência da sexualidade, comum nos anos 20. Apesar dos atrativos da *flapper* — expressão da mulher moderna e permissiva figurada por Gilda — que procura viver com liberdade a sexualidade, ao final, com um destino trágico, compõe não a mulher autônoma e liberada, mas a perdida, fruto de um erro de educação da mãe repressora. Dessa maneira, a vontade de fixar na imagem traços de um novo tempo, um novo comportamento social e moral liberado que aproximaria os brasileiros dos povos “civilizados”, é balizada pelos arcaísmos, pelo patriarcalismo e a moral cristã vigente. As expressões externas de mentalidade moderna são, ao final, enquadradas de forma moralizadora. Assim, as mulheres são ainda vítimas do seu arrebatamento, da sua ingenuidade, e os homens culpados por seu instinto. Portanto, ainda que desconhecendo o filme, infelizmente desaparecido, é lícito supor que a expressão da modernidade passava certamente pelas exibições da arquitetura, pelo guarda-roupa, pelo movimento de máquinas e carros, pela agitação da música do cabaré. Entretanto, a mentalidade seguia intacta.

Quanto a inserir no cinema uma mulher de classe média que trabalha, fato ressaltado como inédito na época por *Cinearte*, um aspecto inovador do filme, na verdade, serve menos como forma de afirmar a independência da mulher e mais como um sinal do seu desamparo, do seu deslocamento. Não é por independência que Vera trabalha, mas por necessidade, algo que certamente o casamento reparador virá corrigir. Assim, cada um dos aspectos ditos modernos acaba anulando-se pelo tratamento moralista que a história termina por dar a eles.

Já em *Mulher*, feito em 1932 nos estúdios da Cinédia, é claro o viés social da abordagem, o que acaba por matizar melhor a própria visão da modernidade.



<sup>7</sup> A cópia que utilizamos para a análise corresponde à restauração realizada em 1977, na qual foram incluídos intertítulos novos e música de Zequinha de Abreu composta especialmente para o filme. Entretanto, os letreiros, assim como a música, não correspondem à versão original criada pelo maestro Alberto Lazzoli. Felizmente, *Mulher* acaba de sair de um processo de restauração de imagem, letreiros e som. Foram encontrados na Cinemateca Brasileira antigos discos do processo vitaphone, tornando possível recuperar as músicas originais.

## Mulher

*Mulher*<sup>7</sup> começou a ser filmado em janeiro de 1931. Narra a história de Carmen (Carmen Violeta), jovem pobre que vive com a mãe (Gina Cavalieri) e o padrasto (Humberto Mauro). Bonita, atrai os olhares dos homens da vizinhança. Carmen sofre o assédio do padrasto, mas, seduzida por um malandro, Milton (Milton Marinho), é expulsa de casa e passa a viver sozinha numa pensão. Na busca por trabalho, há sempre um olhar mal intencionado do empregador. Sem dinheiro, fora da pensão, desmaia de fome na rua e é socorrida por Oswaldo (Carlos Eugênio), rapaz rico que a deixa aos cuidados de Flávio (Celso Montenegro), homem ressentido pelo abandono de Lígia (Ruth Gentil), a ex-noiva, que estava se casando com Arthur (Luís Soroa). Nasce entre Flávio e Carmen a cumplicidade do abandono e depois o amor. As diferenças sociais, no entanto, dificultam o romance, marcado pelos preconceitos sociais. Apesar dos percalços, o afeto garante o final feliz.

A primeira parte do filme, dedicada ao meio popular, é localizada na favela, algo inédito no cinema brasileiro até então, fato para o qual *Cinearte* chama muita atenção. Sua representação foi marcada pelo uso inventivo da montagem e do enquadramento. Dentro do universo metafórico e elíptico do mudo, Gabus faz cortes rápidos e precisos.

O filme abre com uma cena detalhada de assédio sexual, onde se vê em primeiro plano um vaso despedaçado com flores espalhadas sobre uma toalha. Em *travelling*, a câmera percorre a sala detalhadamente até encontrar, num canto, a jovem sendo agarrada por um homem de aspecto abjeto. No fundo desta cena brutal, Gabus contrapõe o cenário, onde ainda resiste de pé um vaso de flores e o papel de parede florido como a denunciar, pela disparidade de sinais, o descompasso entre os papéis de padrasto e enteada durante o assédio sexual.

É quando Carmem lava a roupa que Gabus constrói a cena mais interessante e sensual do filme. Através de fusões, as pernas da moça se misturam aos olhares desejosos dos vizinhos e sugerem, pelo movimento do seu corpo, a penetração. A sedução de Carmen por Milton é filmada detidamente, mas ao final o violão que embalava os amantes serve como metáfora do defloramento: uma corda se rompe na mão do músico. Expulsa de casa, o único amigo é o desprezado Aleijado que lhe entrega suas economias para ajudá-la a sobreviver sozinha. No caminho em busca do suposto noivo, cruza com um trabalho de macumba, prenúncio da má sorte que estava por vir. Ele sumiu e a deixou só.

Na pensão onde passa a viver e procura sem sucesso um emprego, o enfoque da câmera sobre o corpo da colega de sutiã, diante do espelho e fumando, dá ao ambiente um tom ambíguo, entre a decência almejada e a queda possível. Estamos em um universo indefinido, onde é muito tênue a fronteira entre feminilidade e vulgaridade.

Desse modo, o meio popular construído por Gabus é um lugar, primordialmente, de vícios, de opressão da mulher, de malandros e desocupados. É também lugar onde a sexualidade aflora nos gestos de Carmen, da sua colega da pensão, e no olhar dos homens. Mas é esse olhar, enfatizado pela câmera, que faz do sexo um vício.

Ao mesmo tempo, no lugar cenograficamente determinado como a favela onde Carmen vivia, há muito poucos negros, apesar de em determinado momento a câmera focalizar um trabalho de macumba. Gabus constrói

uma favela “fotogênica”, marcada pela presença de pobres e de signos populares como o violão, o malandro e a macumba, assunto que *Cinearte*, antes do lançamento do filme, louvava como elemento testemunhal da vida brasileira. A filmagem na favela é apresentada como notação realista da vida nacional.

Se a caracterização do mundo popular explorou criativamente a montagem, como o momento em que Carmen é expulsa de casa pelo padrasto, redobrando o sentimento de arbítrio, de um mundo desequilibrado, por vezes doente e injusto, no ambiente urbano abastado, o tratamento é convencional. Cessam cortes e metáforas de cunho sexual. No novo ambiente onde a câmera e Carmen se introduzem, há estabilidade. A imagem como que se instala, da mesma forma que a personagem, que se deixa ficar entre os ricos.

Quando Carmen encontra Flávio, nasce a cumplicidade e, da troca das experiências de abandono, uma relação amorosa. Quando o amor emerge, a sensualidade de Carmen transfigura-se em afeto. O erotismo característico do subúrbio desaparece e passa a habitar os ambientes ricos, na figura do Dr. Arthur, o marido de Lígia, sedutor que trai a esposa com as clientes. O romance entre Carmen e Flávio, que não se consuma em casamento, terá impedimentos: a moça não é bem vista nos ambientes freqüentados pelo amante rico e culto. Flávio, apesar de apaixonado por Carmen, sente-se atraído por Helena (Alda Rios), moça culta e da mesma condição social. Carmen é convencida por uma carta anônima e pelos conselhos de Oswaldo, aquele que a socorrera na rua, de que a união com o talentoso rapaz impediria a sua felicidade; para não prejudicá-lo, abandona-o. Mas Flávio a ama de fato. Eles terminam juntos.

A trama é marcada pelos pólos riqueza/pobreza, subúrbio/ cidade, tendo como elo a hipocrisia existente nos dois ambientes. Mendes acentua em *Mulher* o viés social, a caracterização de riqueza e pobreza, evitando criar uma oposição maniqueísta, já que em cada um dos diferentes meios sociais os preconceitos em relação às mulheres, assim como a mentalidade servil destas, persistem nas figuras da mãe de Carmen, na favela, e de Lígia em relação ao seu marido. Ao degenerado padrasto de Carmen, no subúrbio, corresponde o finório mas leviano Dr. Artur no ambiente burguês. O corpo sensual da primeira parte desaparece e surge em sua exibição atlética emoldurada por maiôs no clube dos ricos.

Dessa forma, construindo personagens e situações contraditórias, *Mulher* enfoca com realismo a falsa moralidade de toda a sociedade, independente do sexo ou do nível social, e a dificuldade de inserção social da mulher, nos anos 1920 e 1930, fadada à relação amorosa e à família, ou à exclusão. É verdade que o filme tende também para o melodramático e romanesco que aproxima o calvário de Carmen do romance naturalista de fins do século XIX. Entretanto, esse tratamento, que se delineia no início do filme, não é levado às últimas conseqüências. No drama de Carmen, a tendência seria de um fim trágico. Porém, aqui, o final é feliz, respeitando a convenção fílmica do *happy end*.

Gabus Mendes expõe as noções estabelecidas e contraditórias de civilidade, modernidade e educação, e retrata com sensibilidade as dificuldades do universo feminino, a sua exclusão social, derivada e acrescida pelos preconceitos morais.

Por outro lado, é perceptível que o filme acaba criando dois blocos

<sup>8</sup> Nos cinemas Império e Alhambra.

narrativos distintos, que não se comunicam. Do naturalismo da primeira parte, ágil e elíptico, se transita a uma armação mais convencional, quando a ação se desloca para a cidade e os ambientes ricos, ainda que certos personagens tenham correspondentes: se há um padrasto vicioso na favela, o médico mulherengo pode ser seu correlato na cidade. No entanto, a pobreza some e não atua no mundo dos ricos. Dela só resta a protagonista tentando se encaixar.

A disparidade de tratamento e o descolamento entre as partes parecem indicar não apenas uma contradição, mas também dificuldades de Gabus com o seu enredo em meio aos ideais fílmicos de *Cinearte* e de Adhemar Gonzaga, dos quais compartilhava. Apesar disso, ou por isso mesmo, a concepção moderna de *Mulher* não encontrou muitos adeptos. O filme foi lançado em outubro de 1931 sem parte das cenas do subúrbio, cortadas a pedido de exibidores que as consideravam escandalosas, e com apenas duas cópias que foram exibidas em cinemas de luxo do centro da Capital Federal<sup>8</sup>. A distribuição foi feita pela Paramount no Circuito Serrador — o que parecia prestigioso na ótica de Gonzaga, mas na verdade restringiu a sua circulação e limitou a visibilidade do filme. Entretanto, para Gonzaga, a sala luxuosa em local prestigiado era fundamental para dignificar a atividade cinematográfica no país e, por extensão, do cinema brasileiro.

Na visão de alguns críticos, mesmo depois dos cortes, Carmen Violeta desagrada. Sua atuação é julgada fraca, ela não é bonita, um tanto quanto gorducha, mas sobretudo dotada de uma morenidade incômoda, com os lábios grossos que denunciam a ascendência negra. No entanto, a atriz enquadrava-se perfeitamente no tipo popular que devia encarnar. A imagem brasileira deve evitar os traços que evoquem a lembrança ou a possibilidade de negritude em nossa formação social.

A recepção, os cortes e a dualidade interna de *Mulher* apontam para as tensões da representação nacional. A fotogenia preconizada por *Cinearte* encontra seus limites nas imagens produzidas pela Cinédia. O ideário escapa da imagem e não se realiza na tela. Os sinais de modernidade soam falso, já que o terreno sobre o qual se movimentam é arcaico, marcado pela tradição, pelo costume e pelo preconceito do qual o filme tira partido no enredo. Filme contraditório e corrosivo: tem como projeto afirmar a modernidade e a fotogenia nacional, entretanto a sua realização final é a crítica e o testemunho do atraso dessa sociedade.

O modelo de cinema clássico americano defendido pela revista não se realizava no Brasil, apesar de todos os cuidados de roteiro, da criação do moderno estúdio, do arremedo de *star system* veiculado em *Cinearte*. O aparato técnico ainda não era capaz de extirpar os traços próprios. É isso que permite a Paulo Emílio falar da nossa *incapacidade criativa de copiar*.

Apesar da busca de desvendamento de um mundo desconhecido, a favela, tal como é mostrada no filme, corresponde a um imaginário pré-estabelecido pela literatura, pelo higienismo, pelos preconceitos da cidade e pela crônica policial. O filme, em sua revelação, anunciada repetidamente na revista, não faz mais do que reproduzir o que já se pensava sobre um lugar que não tinha ainda imagens.

Já ao abordar o universo feminino, o filme é rico e ousado, fugindo justamente de um tratamento moralista que, ao final, é dado de fora, pela censura dos exibidores que pedem os cortes das cenas iniciais. Ainda que vista como vítima, a mulher figurada em Carmen tenta se apoderar do seu



destino, procura um emprego e não consegue justamente porque mulher que precisa trabalhar — ou seja, que não tem alguém que a sustente na família ou no casamento — é passível de dúvida, como fazem os possíveis empregadores de Carmen. Da mesma forma, o filme não dá ao casamento um caráter redentor, como se vê ainda em *Barro humano* ou no contemporâneo *Ganga bruta*, de Humberto Mauro, também realizado na Cinédia e com roteiro de Octávio Gabus Mendes.

### As imaginações do feminino

*Barro humano* foi concebido no âmbito do imaginário da mulher frágil. Órfã, ela só pode ter existência como um ente ameaçado, daí a necessidade do casamento para criar de novo um equilíbrio. Conforme o roteiro, a mulher que trabalha encontra a cumplicidade de outras mulheres — o que é uma construção masculina — e torna-se presa fácil dos homens mal intencionados. Por outro lado, como em *Mulher*, o par romântico será formado pela mesma dualidade mulher pobre desprotegida/homem rico provedor.

Em *Barro humano* estamos no domínio da classe média, enquanto *Mulher* se insere no universo popular com a favela. Mas a estrutura é a mesma, as mesmas mães incompetentes e incompreensivas que abandonam suas filhas e, por isso, são em parte as grandes responsáveis por seus descaminhos. Assim, nesses filmes, mulheres são a causa e a consequência de suas próprias infelicidades. As personagens só mudam de ambiente social, permitindo ao filme mostrar uma classe média empobrecida, a *flapper* e o jazz ou o universo popular da favela e da macumba, do violão — regionalismo construindo o morro como zona de mistério, devassidão, como se vê com o padrasto de Carmen e os homens que a espionam, matriz que se repete na literatura popular da época, como em *Mystérios do Rio de Janeiro*, de Benjamim Costallat.<sup>9</sup>

Vê-se como *Mulher* parte da mesma estrutura e do mesmo *plot* de *Barro humano* — ou seja, pretende criar uma idéia de modernidade a partir dos estereótipos femininos mais tradicionais —, mas é mais elaborado dramaticamente: acrescenta, aos dramas de amor, os perigos do desejo e do sexo, a questão social que no primeiro filme só aparece na forma do drama do desamparo e do perigo de um mundo fora do lugar, como no melodrama. Em *Mulher*, ao contrário, a trama vai mais além, explora as diferenças e choques sociais, trata da própria hipocrisia das mulheres — na figura de Lígia, que aceita as traições do marido, as mulheres levianas no clube de Flávio que falam mal de Carmen, ou a sua própria mãe, na favela, que é muito fraca e toma o partido do marido contra a filha.

Imaginações sobre o feminino cruzando com as questões de preconceito e desigualdade social não interessam a *Barro humano*, que se limita à questão moral, como na subtrama de Gilda, que se perde sem que ninguém a resgate. Os homens, apesar de maus, mal-intencionados, devassos e perigosos, ao fim são resgatados pelos bons sentimentos — o remorso, na verdade —, enquanto que, com o malandro de Carmen, isso não ocorre. Quem vai reparar o seu dano é o ilustrado, finório, ambíguo Flávio. Por outro lado, os homens de baixa condição social parecem não ser capazes do remorso e da reparação. São só baixos instintos. Assim, *Mulher* é atravessado pela questão social que *Barro* escanteia, embora o assunto seja basicamente o mesmo.

Estamos ainda aqui nos estereótipos do amor romântico e do melo-

<sup>9</sup> COSTALLAT, Benjamin. *Mystérios do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: H. Antunes, 1931.

drama do século XIX: a mulher como ser frágil, o amor que tudo resgata, o homem ser sexuado como ameaça e o amor romântico e o casamento como fim último das relações afetivas, normalizador e normatizador.

A recorrência da ausência de um pai — comum aos dois filmes — parece indicar o interesse pelo tema da orfandade e do desamparo, mas também da prevalência do patriarcalismo em nossa sociedade, acompanhada do seu complemento sexual, o machismo, forte nos filmes. Em meio a tudo isso, a mulher padece, cai em desgraça, é traída em seus bons sentimentos — as mulheres amam e os homens desejam — mas, é pelo amor que ela resgata a si e ao homem desviante.

Nesse sentido é interessante o personagem de Flávio, que não corresponde a esse estereótipo. Ao contrário, é sensível, culto e bem-intencionado, e, se ele se afasta de Carmen, o faz menos por licenciosidade do que por imperativos de classe.

Portanto, a modernidade construída pelos filmes está ainda imersa no imaginário do século XIX. Entretanto, *Mulher* foi capaz de fazer da condição social distinta uma questão narrativa pertinente, não apenas pelas diferenças entre os mundos de Carmen e Flávio, mas sobretudo por suas aproximações na mesma hipocrisia e falsa moralidade, o que, no entanto, não reduz o negativismo em relação às camadas populares.



Artigo publicado originalmente em  
*ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 7, n. 10, jan.-jun. 2005.

