

Cultura de massas e representações femininas na paulicéia dos anos 20

Maria Inez Machado Borges Pinto

Departamento de História/FFLCH-USP

RESUMO

Era muito claro que as mulheres estavam reelaborando seus papéis dentro da sociedade moderna. As revistas de fãs, o cinema e a publicidade apresentavam repetidamente artigos e imagens sobre jovens mulheres e as identificavam com a juventude e a modernidade em si. Este artigo analisa como a cultura de massas, especialmente o cinema, apelava para a construção dessa imagem feminina como corolário da modernidade pois ela se opunha frontalmente às mulheres do lar provinciano, arcaico, e representava antes de tudo a mulher moderna, que trabalhava fora e que participa ativamente da vida pública.

Palavras-Chaves: Cultura de Massas; Representações Femininas; Urbanização; Modernidade.

ABSTRACT

It was clear that women were reelaboration their roles out in the modern society. The magazines, the movies and the publicity introduced repeatedly articles and images about young women, identifying them with youth and modernity. This article analyses how the mass culture, specially the movies appeals to this female image like corollary of modernity, that opposes directly to the provincial and archaic housewives, representing before anything else the modern women who has a job and takes part in the political life.

Keywords: Mass Culture; Female Representations; Urbanization, Modernity.

São Paulo, na década de 20, passava por transformações de todas as naturezas: econômicas, sociais, administrativas e principalmente culturais. Seu semblante não era totalmente conhecido pois ainda se formava, apoiado, por um lado na influência do modelo civilizador e modernizador da Belle Époque européia - particularmente a francesa - e de outro numa sólida herança cultural, advinda das nossas raízes coloniais.

A despeito do processo de “regeneração”, caracterizado pela reforma urbana do Rio de Janeiro, pela modernização do porto, pela campanha saneadora da vacina obrigatória e pela Grande Exposição Nacional; frente à condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de exclusão dos grupos populares da área central da cidade e um cosmopolitismo profundamente identificado com a vida parisiense. O que se via em São Paulo na mesma época era um quadro similar; embora impregnado de especificidades devido ao empenho das elites locais, mergulhadas num universo de imigrantes de múltiplas nacionalidades em buscar uma mítica identidade regional empreendedora.

140

(...) São Paulo era uma correria sôfrega para escavar raízes tradicionais e restabelecer uma ‘memória’ de tinturas coloniais; um empenho pelo resgate e identificação com uma cultura popular; mormente de recorte ‘sertanejo’; uma busca de áreas periféricas ao centro, à procura dos espaços livres para corridas e esportes, do pública para as faixas e da animação popular para o Carnaval e as novas celebrações; e um curioso modernismo parisiense, que ensinava a desprezar a velha Europa moribunda e a amar a pujança da América¹.

A cidade de São Paulo era caracterizada por um cosmopolitismo contraditório marcado pelos tensionamentos advindos da coexistência de diferentes temporalidades, onde conviviam lado a lado nas produções e reproduções da vida cotidiana o arcaico e o moderno, o novo e o velho, configurando diversos ritmos sociais que imprimiam à cidade uma feição heterogênea. Nos anos 20, São Paulo “encarnava a imagem de uma metrópole inacabada, moderna e provinciana, de um país periférico, das enchentes e da pobreza”², equilibrando-se entre um modelo europeu de urbanidade e a convivência inventiva e improvisada entre inúmeras etnias e entre os novos grupos sociais que se formavam.

(...) Afinal, São Paulo não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros; nem americana, nem européia, nem nativa; nem era industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto

agrícola, apesar da importância crucial do café; não era tropical, nem subtropical; não era ainda moderna, mas já não tinha mais passado. Essa cidade que brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva, era um enigma para seus próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-lo como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados³.

Em 1920, o valor da produção paulista passava da metade da produção geral da União. São Paulo era a “locomotiva carregando atrás de si vinte vagões vazios”, como se dizia então. O ritmo das transformações se acelera. Há uma expansão horizontal na cidade que deslinda novos bairros enquanto os antigos se remodelam, no centro apontam os primeiros prédios; São Paulo pela primeira vez conhece, nos anos 20, um rush imobiliário, marcado pela especulação de terrenos. São Paulo civiliza-se. Frequenta escolas, clubes, cafés-concerto, teatros e cinemas. Movimenta-se ao ritmo dos maxixes e dos sambas, dos ragtimes, one-steps e tangos. Os salões burgueses se aristocratizam, recobrem-se de savonneries e móveis franceses; além de professores de música. É todo refinamento de uma cultura urbana e burguesa que se estrutura e se irradia pelas classes médias⁴.

141

As camadas médias iam consolidando-se, agregando trabalhadores dos setores ferroviário e dos serviços urbanos, como empresas de energia, transportes, água, telefone, comércio importador e construção civil, que cresciam junto com a cidade. Engrossavam as camadas médias, os pequenos proprietários rurais empobrecidos que, na cidade, passaram a ocupar os cargos mais elevados do aparelho burocrático ou tornaram-se profissionais liberais. Os brasileiros de origem mais pobre e os imigrantes ocupavam os cargos inferiores no funcionalismo público, nos serviços de escritório, nos setores bancário, industrial, comercial e no mercado informal de trabalho⁵.

Ao lado desta, paralela e despercebida, uma subcultura surge e se desenvolve: um esboço da cultura operária, amálgama disforme de elementos estrangeiros, nacionais, rurais e urbanos, que cresce nos bairros pobres da cidade, nas bottegues do Brás, nas vielas do Bexiga, nos cortiços da Barra Funda. Esta “cultura operária” aburguesa-se e é absorvida pela avalanche da “cultura de massas”, sofrendo um processo constante de reelaboração.

No “ponto de encontro entre aquelas duas culturas, a burguesa que se generaliza e a popular que é reelaborada; produto híbrido do contato de homens como Antônio de Souza Campos, Plínio de Castro Ferraz, Menotti del Picchia, Canuto Mendes de Almeida, formados na cultura burguesa, com outros homens como Gilberto Rossi, Arturo Carrari, Nino Ponti, portadores do espírito do Brasília nasce o cinema mudo paulista”⁶. Estes entrecruzamentos entre cultura burguesa e cultura popular não devem ser entendidos como relações de exterioridade entre dois conjuntos estabelecidos de antemão e sobrepostos mas “como produtores de ligas culturais e intelectuais cujos elementos se encontram tão solidamente incorporados uns aos outros como nas ligas metálicas”⁷.

A essas transformações sociais e urbanas correspondia uma nova experimentação do viver na cidade. São Paulo transformava-se numa metrópole moderna, ainda que contraditória, cuja principal característica era a de ser um espaço ao mesmo tempo arregimentador e fragmentário, convidativo e ameaçador; “(...) a metrópole moderna recebe uma representação ambivalente como o local de origem de um caos avassalador e a matriz de uma nova vitalidade emancipadora”⁸.

Em meio a esse panorama, imagens de cunho futurista alinhavam-se ao longo de inúmeros textos de propaganda de uma São Paulo moderna, propondo equivalências objetivas entre a cidade, a modernidade e uma nova cultura. Numa sobreposição otimista e frequentemente acrítica, destacam-se “as visões da cidade tentacular; da cidade em crescimento, da cidade industrial, da cidade, enfim moderna, à qual não falta nenhum dos atributos exteriores que definem o processo de modernização acelerado desde o início do século XX”⁹.

Na visão dos modernistas como Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia, a cidade era definida pela sua audaciosa verticalização, suas ruas de fábricas e seus conjuntos de palácios americanos, destacando-se o caráter de “metrópole febril, milionária, imprevistamente enorme”. Essa visão futurista é também característica marcante da percepção do poeta Blaise Cendrars, que transforma São Paulo no epítome do espírito moderno, na concretização da “cidade futurista”, ritmada

*pelo trânsito, pelas multidões, caracterizada por um paisagem artificial, na qual soam buzinas e piscam letreiros*¹⁰.

Existia, por parte dos modernistas, o afã propagandístico da modernidade, dos novos modos de vida nessa metrópole americana e da construção da figura de um novo homem, cosmopolita e atualizado, diferente do tipo brasileiro convencional. Assim, Peri e Jeca Tatu são resquícios de uma minoria agonizante, fadados a desaparecer diante do surgimento de tipo definitivo do brasileiro vencedor: forte, vivo, culto, inteligente, audaz, fruto de muitas raças em combate, resultante de muitos sangues e adaptado.

Menotti del Picchia era um entusiasta da imagem heróica da modernidade de São Paulo, recorrendo à visão modernista da cidade e do homem moderno, usando para isso toda sorte de recursos retóricos. Em artigos como “Matemos Peri!”¹¹ e “Peri”¹², Menotti desfecha um ataque virulento contra “nosso absurdo e ingênuo amor pelo passado, que mata as aspirações de fórmulas novas - na política, na economia, na finança, na ética, na literatura”. Como bem observa Annateresa Fabris, Menotti, “em seu ataque aos resquícios do passado - romantismo, regionalismo, parnasianismo - deixa transparecer uma concepção não apenas estética, mas social e racial (...) Para negar o tripé racial brasileiro e para opor-lhe a visão do paulista cosmopolita, homem de ação, pragmatista ativo”¹³.

A figura histórica do bandeirante é transposta e aplicada aos fazendeiros, aos industriais, aos “criadores de fortuna”, aos self-made, isto é, àqueles “indivíduos práticos, de gênio claro e positivo”, que se erguem como contraponto aos “gramáticos e bacharéis”, aos “críticos e doutores” que pululam pelo resto do país¹⁴. Para os entusiastas da arte nova, sequiosos de destacar o papel da Paulicéia no contexto brasileiro e até mesmo latino-americano, não é difícil construir um imenso caleidoscópio, uma montagem de fatos e sensações que estruturam um retrato eloqüente de um fenômeno inédito para a nação.

Assim, segundo as perspectivas modernistas e a despeito da sua heterogeneidade - que nos desvenda nuances, quase que unísonas - sobre a interpretação e a representação dessa modernidade forjada no interior de seus discursos; se o Rio de Janeiro era a

capital política, São Paulo configura-se nitidamente como a cidade da construção, avessa aos velhos cenários e aos velhos costumes do Brasil oitocentista e rural. Dessa forma, a cidade encontra expressão em imagens fortemente conotadas com a modernidade, com seus ritmos, com sua efervescência, constituindo um painel em que não há lugar para dúvidas e hesitações e sim tão-somente para a visão prospectiva, para a “vocação futurista” de um “povo de mil origens, arribado em mil barcos, com desastres e ânsias”¹⁵.

De fato, o processo modernizador trouxe consigo a racionalização de condutas, a proposta de homogeneização de costumes e de consumo, ao mesmo tempo que a multiplicação das escalas do ambiente urbano tinha como contrapartida o encolhimento da figura humana e a projeção da coletividade como um personagem em si mesmo, anunciando o surgimento da sociedade de massa. A partir do final do século XIX, as funções de socialização foram transferidas do âmbito mais íntimo e privado para a esfera pública, seja pela ação do Estado, das corporações empresariais, seja pela influência da imprensa, da publicidade, do cinema e outros meios de comunicação de massa. Com isso, uma subjetividade formada no âmbito das atividades de lazer e do consumismo cultural, numa “esfera pública que passa a assumir ela mesma formas de intimidade” é a consequência desse processo¹⁶. Dessa forma, as subjetividades se formam nos espaços de convivência coletiva enquanto que as opiniões e os comportamentos privados são formados no âmbito público.

Temos assim um quadro revelador da nova sensibilidade que se vai definindo na cidade e crescendo em escala fenomenal. Manifesta-se a natureza especialmente forte e coesiva das experiências de ação coordenada coletiva, envolvendo multidões de indivíduos que, embora estranhos entre si, submetem-se a um mesmo conjunto de motivações e estímulos para a ação. “O fato de serem estranhos que adquirem uma nova identidade capaz de exaltá-los e libertá-los, graças a uma fonte externa e artificial de incitamento, é que faz dessa experiência algo diverso dos rituais tradicionais e típico da nova ambiência metropolitana”¹⁷.

Ao lado de automóveis, bondes e luzes das ruas, os interiores servem de palco para o desenvolvimento de novos espetácu-

los e atrações. Estes, na sua composição de movimento, luz, ruído e música, guardam uma correspondência com a agitação de estímulos lá de fora. No interior dessa agitação, “o cinema foi, durante certo tempo, uma novidade entre outras tantas, fazendo parte do conjunto de espetáculos que mobilizavam os mais diversos aparelhos e mecanismos, onde cérebro humano e eletricidade combinavam-se para mostrar algo novo a espectadores em busca de novas atrações”¹⁸.

O crescimento das indústrias e a produção em larga escala de produtos para abastecer essa sociedade de consumo emergente fez surgir ainda um outro morador dessa cidade: o operário. As fábricas eram os locais onde um número cada vez maior de pessoas passava a maior parte de seu tempo, vendendo sua força de trabalho em troca do que mais tarde seria gasto no feérico mercado de consumo de produtos baratos. A contrapartida dessa escala industrial estava nas ruas: as greves, a agitação social, as conspirações, a “figura soturna do terrorista real e manipulada”.

Mas não eram só os empresários e os operários que vinham alterar de forma irreversível a estrutura social e o quadro político vigentes: “(...) nas áreas de expansão mais recente da fronteira do café, o ‘novo oeste’ e a ‘alta-mogiana’, rapidamente se tornaram as mais produtivas, predominavam os pequenos e médios fazendeiros, na sua grande maioria de origem imigrante”¹⁹. Assim, a velha ordem social desfigurava-se para assumir novas feições.

O surgimento, ainda que incipiente, de camadas médias cuja atividade profissional podia gerar um rendimento capaz de manter um consumo superior ao mínimo necessário para a sobrevivência, somado à disposição de nossas elites e esses setores emergentes em adotar um estilo de vida urbano, possibilitou à cidade de São Paulo o incremento da vida urbana e a intensificação dos hábitos de consumo, fatores que caracterizavam a civilidade e a modernização na época. Para acompanhar esse mundo de mudanças rápidas, proporcionadas pelo avanço cada vez maior da tecnologia, das fábricas e de seus apitos, fazia-se mister que as tecnologias de lazer avançassem na mesma direção se quisessem atrair mais consumidores para seu mercado, devendo adaptar-se às poucas horas de lazer que restavam ao homem moderno.

Logo que surge o cinema de destaca. Superando em interesse os espetáculos congêneres, torna-se crescentemente diversificado em suas características. É um fato intencional, chega aqui e ali, numa expansão que, de início, não carrega ainda sua dimensão monopolística. Mas, no momento em que se aproxima a Primeira Guerra Mundial, já desenvolve mais decisivamente seu caráter industrial, afastando-se cada vez mais de uma configuração semi-artesanal e local da produção. A partir daí, a posse de capitais, o domínio de condições tecnológicas e de canais de distribuição, ao lado da crescente organização dos centros produtores, leva à estratização de um mercado internacional onde ficam nitidamente delimitados os papéis dos vários contextos nacionais. A divisão entre exportadores e importadores de filmes adquire os contornos gerais de um sistema de relações comerciais caracterizado pela dominação de um centro exportador sobre uma periferia importadora. Alguns países da Europa, com a nítida liderança da França no terreno cinematográfico, tornam-se centros produtores. Do outro lado do Atlântico, os Estados Unidos, já no início do século, desenvolvem a indústria cinematográfica: tinham tecnologia, capitais e mercado para isso, além do know-how específico, centralizado inicialmente na companhia de Edison, co-inventor do cinema²⁰.

Nesse contexto, já não mais satisfazia os circos de cavalinhos e nem as peças encenadas no teatro: eram consideradas artes morosas, sem o glamour do moderno, do novo, enfim, sem movimento; além do que, na visão dos modernistas, eram relacionadas diretamente aos costumes atrasados e a um passado não-moderno, não-urbano. Ao contrário, o movimento - desvendado pelo maquinismo e suas engrenagens, - era lembrado pelas máquinas incessantes nas linhas de produção, pelos transeuntes apressados frente aos apitos das fábricas que os lembravam o dever, pelos poucos automóveis que circulavam nas ruas estreitas do centro, pelo tic-tac do relógio.

Dessa forma se pode entender melhor o sucesso que fazia a projeção de uma película de cena muda: era a arte do movimento, era pois desprovida da retórica que amargava as peças teatrais

para, ao invés disso, fiar-se no movimento dos corpos, e tratar de temas que povoavam o cotidiano, de uma forma ficcional¹.

Desde 1912 funcionavam no centro da cidade três cinemas: o Bijou Theatre, na rua São João, o Radium, na São Bento, e o Iris Theatre, na 15 de novembro. Nos bairros, o High Life e o Smart, na Vila Buarque, o Rio Branco e o Brasil em Santa Efigênia, e Edison e o Eden, na Luz, o Pavilhão dos Campos Elíseos, nos Campos Elíseos, o Iris, o Popular e o Piratininga, no Brás, e o Avenida, na Liberdade, incluindo ainda as sessões cinematográficas de graça proporcionadas por algumas confeitarias de luxo aos seus fregueses².

O deslumbramento frenético pelo moderno e pela novidade, o desenvolvimento das tecnologias de lazer bem como os novos ritmos urbanos emergentes corroboram de certa forma para que o cinema seja visto como o corolário da modernidade, como a encarnação do futuro, pois consegue aliar todos os ingredientes que caracterizam esse novo tempo e se distancia cada vez mais das visões de outrora:

Nós devemos ser bem mais felizes que nossos avós. Não há dúvida que sim. Quanta coisa extraordinária que vemos hoje não lhes foi vedado sequer imaginar com ares de verossimilhança? O automóvel, o aeroplano, o próprio trem de ferro... Nem precisamos ir a tanto no capítulo da mecânica, onde todo mundo já se cansou de fazer a enumeração das maravilhas do século XX em contraste com o carro de bois, a mó, o monjolo de há setenta anos atrás. Em terreno menos delicado e espiritual, há muito que respigar em idêntico sentido.

Já pensou alguém acaso, em quanto progredimos na esfera das visões? Nossas boas avozinhas, boas e belas como é fama que foram, teriam tido as mesmas ilusões de nossas jovens contemporâneas? Não decerto. As doces miragens de outrora, por muito mais que sempre valha o passado sobre o presente, não valem em nitidez, em verdade e encanto, a mais mesquinha visão de hoje, quando eles passaram a se fixar na tela do cinema. Que prodígios de imaginação não seriam então necessários para que visse a gente menos apegada à terra e às coisas. - Há de pensar a leitora. E de fato deve ser isso mesmo³.

A atitude de trazer ao alcance da visão o que está distante, ou de fixar o que está próximo, consolida o poder de transporte da imagem no espaço e no tempo. Este transporte é correlato à nova

experiência do espaço e do tempo proporcionada pelos novos veículos. Assim, o cinema, consentâneo com as mudanças que a nova sociedade industrial provocara no ritmo da vida cotidiana, privilegia a velocidade, a ação, o bom humor: “(...) O cinema, assim como os bondes e os estádios, alinha multidões de estranhos enfileirados ombro a ombro num arranjo tão fortuito e normativo como a linha de montagem. Os bondes, contudo, lhes dão mobilidade, os estádios estímulos, os cinemas fantasias e as linhas de montagem subsistência”²⁴. As cobranças da vida moderna eram muitas e o cinema funcionava como o divertimento desprezioso, evocando aspectos que caracterizavam o status de homem moderno como a esportividade, a aventura, a puerilidade, caminhando assim contrariamente às artes intelectualizadas, como por exemplo a literatura e o teatro.

(...) o tempo, o século são mais do cinema: rápido, sintético, capaz de reproduzir e concentrar as múltiplas e complicadas atividades da vida de hoje. O tempo, o século não são mais do teatro, ou pelo menos, do teatro como vem sendo praticado: lânguido, mórbido, cheio de preconceitos, de lugares-comuns, contrário, pois, ao espírito sadio, esportivo do momento, inadaptável à época atual, incapaz de refletir a vertigem da nossa vida, de satisfazer ao nosso insaciável, inquieto, constante desejo de algo novo. Contra esse erro do teatro deve começar a reação²⁵.

Após a I Guerra Mundial, a indústria cinematográfica norte-americana começava a se moldar seguindo a lógica industrial de produção e organizar-se em função do “sistema de estúdio”. Começaram a produzir películas em série e a penetrar nos mercados externos, na Europa e sobretudo na América Latina. No Brasil, na década de 20, as películas exibidas nas salas de projeção eram em sua grande maioria norte-americanas. Houve, nessa época, uma mudança de eixo divulgador e precursor das influências de modernidade, urbanidade e civilidade, passando da Europa, mais especificamente Paris, para os Estados Unidos, que representavam um mundo desenraizado das tradições pesantes, das raízes aristocráticas, que privilegiavam o novo, o desprezioso, o moderno, o humour.

Uma das modalidades da face ficcional do cinema passa a constituir o tema preferido dos intelectuais “modernos”: a comédia burlesca, com sua agitação, correria e perseguições, será o foco do elogiado aliado à condenação do “teatro filmado”²⁶. A comédia traz consigo o movimento, o efeito de surpresa. Leitores dos periódicos sobre cinema, bem como dos jornais da época nos mostram seu favoritismo em relação ao gênero cômico, representado por um tipo de visão e postura perante os problemas e contratempos da vida moderna, servindo muitas vezes como “válvula de escape” para os problemas apresentados por essa modernidade contraditória:

*O senhor, muito avançado em anos, que ontem à noite nos procurou para formular uma queixa, era exatamente como todos os senhores de sua idade e nas condições. Por isso, não nos surpreendeu. Nem mesmo quando afirmou, com uma serena convicção, que o ‘homem é o único animal que ri’. Dito isto, pôs-se o queixoso a desenvolver a sua tese. veio desde o engraçadíssimo Noé, nu alegre, dando pinotes, babando e tropeçando nas barbas, com escala em Rabelais, até Jerome K. Jerome do *Three men in a boat* e afinal, até os filmes cômicos americanos. Falou-nos da humana necessidade de *désopiler la rete* sem pílulas do Reuter nem cócegas com pena de galinha na planta do pé. E assim, atingiu o seu alvo: Reclame, sr. redator, reclame em nome de todos os biliosos e a bem da saúde pública, contra o desleixo dos nossos importadores e exibidores cinematográficos, que não contentes com interromper o comércio dos bons filmes cômicos, deixam até de anunciar nos jornais e nos seus placards as pequenas de que ainda dispõem. Isto é uma desgraça. Dou a vida pelas comédias: elas eram para mim, nos pesados pratarrazes dos dramas e tragédias, uma gota de molho, uma pevide de pimenta; ou às vezes, depois deles uma sobremesa ligeira, esse pequenino torrão de açúcar que adoça a boca, suaviza a vida e reconcilia a gente com as coisas tristes deste mundo. Lembro-me, com saudade das pilbérias de Max Sennett, do Christie, de Mutt e Jeff, do Gato Félix... Realizavam os absurdos, os impossíveis, as infantilidades que a nossa imaginação cansada de letras de câmbio e discussões políticas exigia e o nosso organismo reclamava. Pensei, nesses últimos tempos, que houvesse nos Estados Unidos, uma crise de humor, uma decadência do riso. Engano. Sei agora, pelo contrário, que há na América do Norte, entre muitas outras, uma instituição altamente humanitário, que se chama Educational's Comedies (note bem: educational), considerada pela gente saudável de lá the spice of the program. Alistam-se nela produções*

inúmeras se inúmeras fábricas: Hamilton Comedies, Lupino Lane Comedies, Bobby Verno Comedies, Billy Dooleuy, Jimvery Adams, Tuxedos Comedies etc etc: preciosidades que nem sequer de nome são conhecidos aqui. No entanto, ninguém mais do que nós precisa desses calmantes: 'Flor amorosa de três raças tristes...' Reclame sr. redator, reclame²⁷!

Mais especificamente em relação à literatura, o cinema tratou a narrativa literária romântica e seus temas recorrentes de uma forma moderna, ou seja, a fantasia, a ficção, o happy end eram representados no cinema em histórias que encantavam e prendiam a atenção do público, distanciando-se assim do realismo literário, que trazia temas que, ao contrário do cinema, retratavam a problemática das doenças, das tristezas, e tudo que era inerente a essa vida moderna. Além disso, o mercado editorial estava tomado por um tipo de literatura que vinha substituir a de cordel, que vinha modernizar seus leitores, coetânea das novas tecnologias de lazer e promotora de um status diferenciado e moderno por parte de quem a consumia. Estamos falando das magazines:

150

Veja o sr. -dizíamos, cortando a R. Direita, naquela tarde arrepiada de luvas e pullover; ao imaginário gerente de uma grande empresa cinematográfica - veja o sr. como em S. Paulo se lê cinema. Para todos estes agentes de jornais o melhor negócio agora é a revista norte-americano do movie. E isto vem de longe: vem dos tempos tão saudosos da linda Shadowland que os vendedores traduziam 'chá da Holanda'... Agora, outros muitos inúmeros Magazines tomaram-lhe o lugar: Photoplay, Classic, Picture Play, Motion Pictures, (...), hoje a nossa literatura de cordel. Substituí com vantagem o romance policial que ensinava aos pequenos e aos grandes - com terrível inquietude dos pais assustados e dos patrões medrosos - a maneira mais prática, rápida e eficaz de se arrombar um cofre, esquartejar um cadáver, incendiar uma cidade... E não pense que isto é só 'para inglês ver' ou 'ler', não. Nós todos já lemos e entendemos decentemente a maviosa língua cine-automobilística de Cecil B. De Mille e Henry Ford. Vá aos halls de nossos clubs ou dos nossos hotéis, ao living-room dos nossos lares, ao pulman-car das nossas estradas de ferro, aos bondes da nossa Light! Todo mundo está lendo uma fan-magazine. E entende. E gosta. (Você, leitor, repara um pouco nas aspas incomodativas que estão estrangeirando este monólogo, influência das revistas de cinema - acredite)²⁸.

É interessante notar que o cinema, enquanto disseminador de hábitos e criador de moda foi muito mais eficiente do que qualquer outro veículo que se propôs exclusivamente a isso na época, tanto assim que jornais e revistas especializadas cada vez mais abriam espaço, não só para fazer a crítica ou a chamada de um filme, mas principalmente para fazer perpetuar, por meio das lembranças das imagens de certa cena, alguns produtos ou costumes. A ditadura da moda veiculada pelo cinema hollywoodiano e seus atores sobre o senso comum é comprovada quando se verifica a construção de verdadeiros manuais de moda ditados pelo Star System hollywoodiano, passando a ser a mais forte arma de propaganda para o consumo de objetos, roupas, perfumes, como por exemplo, o gomex dos cabelos de Rudolph Valentino, ou ainda os modelos de maiôs de praia usados pelas atrizes em cenas mais ousadas.

O que particularmente se verifica é uma sociedade que pretendia se jovializar e se homogeneizar através da cultura de massas, onde roupas, chapéus, sapatos, meias, casacos de pele, frasqueiras, estolas tendiam a ser padronizados segundo modelos europeus e norte-americanos. As jovens fumavam, falavam com determinação e não mais se interessavam pela estereotipada “feminilidade” tradicional: elas se consideravam independentes. “Aquelas garotas tolas em seus sintéticos sonhos hollywoodianos, em seus patéticos batons e meias de seda, em suas imbecis frivolidades”²⁹.

O terrível problema nasceu no Paraíso com Adão e ainda é discutido e ainda não foi resolvido. Da primitiva tosca tanga de folhas de figueira à mole, quente e neutra flexibilidade da flanela pinky-buff, vão milhares de séculos de graves cogitações e inúteis experiências. Cada época vem dando ao problema uma solução provisória a que se dá o nome de moda. E apresenta um manequim. Alcebiades, Petrônio, D’Artagnan, Leandre, D’Orsay Brummel, Morny, Fouqueères, Lord Lousdale - foram manequins estimáveis no seu tempo. Ora, o nosso tempo é o do cinema, e o cinema é dos Estados Unidos, e os Estados Unidos têm Hollywood e Hollywood é a capital do filme: - logo, ah! Na metrópole do Reino da celulóide devemos procurar o arbiter elegantiarum. Árbitro evidentemente das elegâncias masculinas, as femininas não podem ser tratadas decentemente neste capítulo de absoluta seriedade. Em Hollywood, o dedo sábio dos entendidos aponta a um só homem: Conrad Nage³⁰.

Nas décadas de 20 e 30, a divisão sexual do trabalho e a consciência das mulheres sobre elas mesmas estavam mudando. Surpreendentemente, a publicidade e o cinema, jogando com a fantasia e a excitação, permitiram que as mulheres imaginassem um fim para o enfadonho trabalho doméstico e para o desejo crônico. Imagens de cozinhas e eletrodomésticos modernos e de roupas e maquiagens bonitas e baratas em cartazes, telas de cinema, e nas novas revistas femininas, acrescentavam nova dimensão ao romantismo.

Os anúncios das principais revistas brasileiras mostram que algumas casas das primeiras décadas do século já estavam bem aparelhadas. Com a eletricidade, “já se podia substituir o ferro de passar aquecido com brasas e obter gelo para conservar os alimentos. De acordo com a condição de riqueza, a dona de casa poderia escolher o tipo de fogão, a lenha, a carvão, a gás, elétrico ou a querosene; a indústria começava a beneficiar e a produzir muito dos alimentos que antes eram elaborados em casa”. Apesar da aparente facilidade, traduzida por uma gama variada de aparelhos elétricos oferecidos ao público e por anúncios, nos quais as mulheres executavam os mais difíceis e sujos serviços domésticos “sempre sorrindo”. Os novos bens de consumo beneficiaram apenas uma parcela da população, composta daqueles que podiam pagar e aqueles que se decidiram pela novidade, já que a relação dos consumidores com o novo não foi automática e nem sem conflitos³¹.

Apesar do desejo de muitos intelectuais e profissionais das camadas dominantes de espelhar homens e mulheres brasileiros pelas imagens da burguesia das duas maiores cidades do período – Rio de Janeiro e São Paulo, as capitais do progresso –, essa não era a realidade vivida pela grande maioria de brasileiros. Os padrões de comportamento burgueses, a modernidade e o consumo foram absorvidos de forma desigual pelas diferentes regiões e cidades e pelas diferentes camadas da população. Grande parte do país permaneceu fiel à agricultura, seja sob a autoridade dos ricos fazendeiros, proprietários de grandes plantações, onde em geral era cultivado um único produto para exportação; seja como morador das pequenas propriedades, cujo número vinha crescendo desde

o século anterior. Nem todas as cidades puderam realizar a modernização desejada. Em razão da falta ou do mau uso de capitais. A industrialização, por seu lado, embora tenha deslocado progressivamente a produção para fora do domicílio, não destruiu de uma só vez as formas tradicionais de produção e sobrevivência³².

Juntamente com os serviços domésticos realizados de maneira dura e tradicional, a maioria das mulheres que viviam relações conjugais consensuais, sem uma presença masculina efetiva no lar; ou conviviam com companheiros que não tinham trabalho nem efetivo, nem regular; cuidavam dos filhos e exerciam várias atividades ao mesmo tempo para prover a própria subsistência e da família³³. Muitas dessas atividades eram extremamente pesadas, em nada correspondendo à imagem dos papéis femininos idílicos representados nas telas, como a derrubada das matas, a construção civil, além de outras mais conhecidas, como o trabalho temporário nas indústrias têxteis, o artesanato doméstico e o pequeno comércio ambulante³⁴.

É certo que, com o desenvolvimento industrial e urbano, o acesso a uma melhor escolaridade, a divulgação pela imprensa de uma participação maior das mulheres no espaço público depois da Primeira Guerra, sobretudo na Europa e Estados Unidos, o avanço do feminismo e as freqüentes reivindicações das mulheres por maiores oportunidades acabaram por abrir algumas novas profissões para as brasileiras fora do lar. Esse progresso feminino, no entanto, precisa ser tomado com cautela, uma vez que havia certos limites para a aspiração feminina, as ofertas disponíveis, em geral, estavam próximas daquilo que se considerava uma extensão das atribuições das mulheres: professora, enfermeira, datilógrafa, secretária.

Influenciadas pelos novos papéis femininos representados no cinema, as mulheres tinham esperança de viver “vidas diferentes” das de suas mães. As principais ruas de comércio na cidade começaram seu reinado como o centro da moda tanto para as mulheres da elite quanto para as jovens das classes médias e operárias - o local adequado para sua nova e tão ostentada condição de feminalidade cosmopolita. As costureiras de roupas finas continuavam apresentando os caros cetins e brocados; e as vitrines ainda

exibiam nos manequins suas roupas perfeitamente drapeadas. Mas a alta moda não conseguia deter a imaginação das jovens. As imagens imitativas de Jean Harlow, Greta Garbo e Jean Crawford desfilavam pelas principais ruas quando elas brilhavam nas telas de cinema. Porém, poucas podiam comprar ou encomendar as novas roupas em lojas elegantes.

Entre as mulheres menos favorecidas, as mães, irmãs e amigas estreitavam seus vínculos de sociabilidade e solidariedade trocando modelos e apressadamente copiavam o vestuário das estrelas utilizando materiais baratos adquiridos em feiras ou lojas de departamentos igualmente baratas. Essas relações de produção/reprodução cultural que se dão no cotidiano nos deixa entrever a relação entre consumo e produção cultural, baseando-se no fato de que “o consumo cultural de massas caracteriza as sociedades ocidentais a uma produção racionalizada, expansionista, tanto quanto centralizada, estrondosa e espetacular, corresponde uma outra produção qualificada de consumo”. Dessa forma o consumo cultural é tomado, ele próprio, como uma produção, que evidentemente não fabrica nenhum objeto, mas constitui representações que nunca são idênticas às que o produtor, o autor ou artista, incutiram na sua obra. Esta produção é ardilosa, encontra-se dispersa, mas insinua-se por toda a parte, silenciosa e quase invisível, uma vez que não assinala a sua presença com produtos próprios mas com ‘maneiras de utilizar’ os produtos impostos por uma ordem economicamente dominante³⁵.

Nesse sentido, é emblemático um dos contos de Antônio de Alcântara Machado, que mostra esse processo de absorção e reinvenção dos signos culturais hollywoodianos:

A rua Barão de Itapetininga é um depósito sarapintado de automóveis gritadores. As casas de modas (Ao Chic Parisiense, São Paulo – Paris, Paris Elegante) despejam nas calçadas as costureirinhas que riem, falam alto, balançam os quadris como gangorras...(...) o vestido de Carmela coladinho no corpo é de organdi verde. Braços nus, colo nú, joelhos de fora. Sapatinhos verdes. Bago de uva Marengo maduro para os lábios dos amadores reflete a boca reluzente de carmim primeiro, depois o nariz chumbava, depois os fiapos de sombrancelha, por último as bolas de metal branco na ponta das orelhas descobertas...(...) Deante de Álvares

de Azevedo (ou Fagundes Varela) o Angelo Cuoco de sapatos vermelhos de ponta afilada, meias brancas, gravatinha deste tamanhinho, chapéu à Rodolfo Valentino, paletó de um botão só, espera há muito com os olhos escangalhados de inspeccionar a rua barão de Itapetininga³⁶.

A influência do cinema hollywoodiano no Brasil, decisiva para a construção de uma cultura cosmopolita de fachada, enveredou-se por vários caminhos: substituiu a coroa dos reis pela auréola efêmera das estrelas da terra, construindo um mundo idealizado e romântico, onde a moda e os costumes passaram a ser apreendidos não mais na tradição familiar ou no contato com os meios tradicionais de educação (escola, igreja, catecismo etc), mas antes por intermédio de uma grande tela, que figurava um mundo novo a ser imitado.

É de temer-se, no entanto, que seguido sempre o mesmo rumo cheguemos à mesma situação de hipertrofia imaginativa para uns e obturidade para outros. Tal é a obsessão cinematográfica. Não falta por cá quem viva para o cinema, banalizado e materializado assim como o arroz doce e a marmelada. Não escasseiam também os que, não contentes com isso, vivem para além das telas e das fitas... Cúmulo da abstração, armando-se em lindas cabeceiras cinematográficas ideais em que se projetam - projeções de projeções - reminiscências de filmes e vidas inteiras de atores e atrizes, medíocres e nulos na generalidade. E nesses cinemas de cinemas, onde há sempre a meia-luz e a lâmpada misteriosa de uma idéia central, rompem dramas e paixões rebentam, como no outro cinema.

Há quem prosseguindo nesse ardor, traga ao peito medalhões com heróicas efigies norte-americanas... E - ó maior de santa bisavozinhas que se foram morrendo no seu quarto, ao pé do sagrado nicho da Senhora das Dores! - Existem mais quem traga à cabeceira, em lugar do antigo Santo Antonio, o descabelado retrato de George Walsb³⁷.

Avulta nas crônicas cinematográficas da época temáticas do universo feminino, pois é indiscutível que o universo cultural hollywoodiano, já nessa época, representava fonte inexaurível de padrões de hábitos, costumes, comportamentos, valores, moda; enfim, de um modus vivendi feminino. É emblemático dessa influência o episódio escrito por Blaise Cendrars em um de seus contos, intitulado "As negras louras" em que ele conta que estava no Brasil na época em que saiu a A Vênus Platinada, filme

(...) que fez tal sucesso no Rio de Janeiro que em menos de uma semana todas as belas mulatas e as negras indolentes que saem para passear no fim da tarde na Avenida ou para desfrutar do ar fresco à beira-mar na praia do Flamengo, haviam mandado descolorir os cabelos e se maquiavam todas de cor-de-rosa. (...) Era tão engraçado! Mas era ao mesmo tempo inquietante, pois todas elas pareciam não ser mais que o avesso delas mesmas como esses personagens que entrevemos por transparência quando examinamos um negativo a olho nu. Imagine só aquele cortejo de negras louras à luz do crepúsculo, à contraluz, com a nódoa clara de seu rosto maquiado e seus cabelos mortos, mas brilhantes! Um cortejo de fantasmas, poder-se-ia dizer. Um dia cheguei a encontrar uma negra que tinha tingido os cabelos com bena e exibia o mais belo ruivo irlandês. Era uma criatura soberba, mas ruiva, soberbamente ridícula³⁸.

156

O cinema, segundo Mário de Andrade, “a criação artística mais representativa de nossa época” parece também emergir extremamente sintonizado com os discursos “modernos” que conformam o perfil da mulher. Como exemplificar o fascínio e o pânico frente às imagens das novas divas das telas, envoltas numa aura de sedução e perigo que as novas câmeras do cinematógrafo criavam? O close-up, inovação permitida pelas novas técnicas do cinema, bem como o “embrulhar no negro” das salas de exibição passam a definir o papel prioritário do cinematógrafo enquanto instrumento de sondagem da alma e das zonas escondidas da vida cotidiana. Num dos primeiros textos sobre cinema, Hugo Münsterberg compara a ampliação possibilitada pelo close-up ao momento em que “no auge da emoção no palco o espectador de teatro recorre aos binóculos para captar a sutil emoção dos lábios, a paixão ou o terror expressos no olhar; o tremor das faces”. É essa arte da modernidade que traz em sua natureza a marca de um olhar fortemente erotizado que vai produzir, num mundo hermeticamente fechado e onírico, as imagens e os mistérios das estrelas do nosso cinema³⁹.

Por sua vez, a denominação “estrela”, emprestada especificamente às atrizes do cinema, procura recuperar o valor de culto perdido pela ausência da presença física no palco, investindo nos sentidos de exílio, distância e inacessibilidade que o termo permite. Na política do estrelismo, modelo do sucesso implantado pela indústria de Hollywood e divulgado pelas revistas cinematográficas ame-

ricanas e nacionais, dois eixos discursivos orientavam a imposição de um padrão de beleza e de atração exercido pelas atrizes (e atores) na conquista do público: a lei dos tipos e a fotogenia. A elas somava-se o “espectro característico”, definidor da personalidade dos artistas e articulador dos predicados indispensáveis à conquista de um lugar de destaque no firmamento cinematográfico⁴⁰.

As estrelas de cinema, cuja vida particular fora das telas é sinônimo de veneração e bisbilhotagem, despertava o interesse da platéia frente a seus hábitos mais corriqueiros, a fim de imitá-las também na vida real. Os padrões estéticos que ditavam os contornos do corpo feminino também sofrem a inferência dos modismos ditados pelo cinema:

Uma revista americana de cinema estuda, com uma curiosa documentação fotográfica, a transformação que sofreu, nesses últimos trinta anos, o corpo das mulheres e, conseqüentemente, o gosto dos homens... Entre as velhas fotografias de camarim, do século XIX - com mulheres opulentas de corpos esmagadores cheios de lantejoulas, de cabelos, de pernas garrafa-de-Champagne e de meias altíssimas, postadas sobre cenários de um falsidade grotesca (bambinellas, veludos adamascados, passamanarias e galões); - entre esses retratos que todos os nossos tios solteirões tinham escondidos nas suas gavetas de camisas engomadas, cheirosas a vetier, o magazine exhibe, para confronto, três silbuetas atuais: Dolores Costello, Gilda Gary e Marie Prevert. O contraste é brutal. Ali, volumes; aqui, linbas. Ali, rotundidades inúteis, exuberâncias incomodativas; aqui, traços simples, nítidos, esportivos, nervosos. Ali, masurka; aqui black-bottom. Quem são aquelas grandes, importantes, não-microbianas pessoas do século de Edison? Uma é Irene Verona (apertada num corselet de cetim, altos coturnos, um espadim na mão: parece uma amazona de circo). (...) Todas elas, gordíssimas e abundantíssimas, fizeram furor no seu divertido e enfeitado fim-de-século. Pergunte aos porteiros dos teatros ou ao seu papá quantos ramalbetes catitas, dentro dos cartuchos de papel rendado, eles não receberam, na portinbola de flacre, dos belos leões empornadados, frisados, cheirosos e Jicky, cosméticos e eles de Orisa... Hoje, nós estranhamos aquelas excessivas superabundâncias: achamo-las todas parecidas com esses cromos lustrosos da folhinha, esses anúncios espalhafatosos de cerveja, em que há sempre uma diva montada sobre uma garrafa... E pensamos logo em champagnadas soturnas com danças em cima de mesas e madrugadas azedas... O esporte, as danças modernas, a condenação pela moda, do espartilho de barbatanas

e dos saltos altos - tudo isso havia de esperar a metamorfose por que passaram os corpos desses ídolos reincarnados agora na finura quebradiça, estilizada, quase irreal das frágeis figurinhas de hoje⁴¹.

Revistas especializadas da época, como por exemplo a Cinearte, tentam difundir um modelo de atração e sensualidade uniformizador das preferências dos fãs: “It”, “sex-appeal”, “sofisma”, “malícia”, “personalidade”, “spleen”, idéias chaves disseminadas pela mídia americana e que apresentam popularidade entre nós⁴². Por volta dos anos 20, juntamente com a evolução técnica do cinema e o aperfeiçoamento de sua linguagem, os paradigmas que constituem a lei dos tipos, ou seja, a “Vamp”, a “Ingênua” e a “Flapper” (a maliciosa) também procuram se modernizar. Assim “(...) a ‘Vamp’ brasileira, ainda que retivesse o significado de ameaça e a atmosfera de irresistível sedução, tradicionalmente seu traço identificador não se diferencia muito da “flapper”, insinuante “protótipo moderno”, habituada ao “sofisma” e a “malícia”, como se dizia na época⁴³. Nas fitas a vamp-moderna usa roupas de Paris, dirige carros em alta velocidade, joga tênis, dança, fuma, bebe “gin”, sendo seu maior veneno demolidor sua própria característica enquanto personagem feminino, pois desestabiliza a família e desafia os preceitos da moral cristã, sendo mesmo “um contraponto aos costumes ‘modernos’, sugerindo uma liberdade um pouco excessiva e conseqüente questionamento dos preceitos sociais.

O tipo “Vamp”, forma abreviada de vampiro, traduz invariavelmente um sentido de ambigüidade entre a vida e a morte, a noite e o dia, a sombra e a luz, a sexualidade e a punição, o vampiro não pode ver seu reflexo, não consegue jamais ter a sua própria imagem refletida no espelho, pois no espelho só aparece o outro, ou seja, só se torna possível olhar para si mesmo por meio da mediação do outro⁴⁴. É precisamente essa ambigüidade, a de ser o reflexo do olhar do outro, que a elege como o “tipo” por excelência de invenção de uma indústria cultural emergente e torna possível a projeção das ansiedades de um tempo.

Paralelamente à ascensão do star system, houve uma alteração nos temas dos filmes hollywoodianos. Um exame dos enredos listados nos maiores jornais de comércio de 1907 a 1919 revela uma mudança aguda. De 1908 a 1912 os photoplays feitos

por independentes tinham temas vitorianos, tornados populares por Griffith. Pouco tempo depois, a tradição anglo-saxônica passou a ser questionada e cada vez mais os enredos apresentavam personagens que caíam em pecados antes atribuídos a estrangeiros, vilões ou aristocratas. Geralmente, o herói ou a heroína superava perigos como bebida, gastos em excesso e mulheres sensuais.

A figura da “Vamp” foi muito popular principalmente entre os anos de 1914 e 1916 nas produções hollywoodianas, sendo a mais famosa Theda Bara que, ao contrário das jovens virgens loiras do período anterior, era voluptuosa e morena. Bara interpretou Cleópatra, Salomé e Madame de Pompadour, mulheres cuja fascinação erótica destruíram homens que dominavam vastos reinos. A “Vamp”, portanto, incorporava o mais eminente dos avisos dos cruzados anti-vícios: o sexo pode destruir a ordem social⁴⁵.

Era muito claro que as mulheres estavam reelaborando seus papéis dentro da sociedade moderna. As revistas de fã apresentavam repetidamente artigos sobre jovens mulheres e as identificavam com a juventude e a modernidade em si. A cultura de massas, especialmente o cinema, apelava para essa imagem feminina, pois ela se opunha frontalmente às mulheres do lar provinciano, arcaico, e representava antes de tudo a mulher moderna, que trabalha fora e que participa ativamente da vida pública.

Os novos critérios da fotogenia, “valor essencial” da imagem luminosa projetada na tela, passam a definir o padrão de beleza feminina proposto pelas revistas de cinema e disseminado pelos primeiros concursos de Miss Brasil, em profunda sintonia com a política eugênia que permeava o debate civilizatório nacional. “(...) a quase totalidade dos filmes brasileiros produzidos na época do cinema mudo revelam o subtexto que articula a “perfeição racial” com a “aptidão para o cinema” e com a adequação aos “tempos modernos”⁴⁶. Ainda segundo Ismail Xavier “a fotogenia, indicadora do específico cinematográfico e depósito de suas verdades mais profundas, transforma-se em atributo poético de em conceito epidérmico de beleza, associado a luxo, higiene e juventude (...)”. Combinando aspecto característico, fotogenia e lei dos tipos, temos o tripé de um modelo aristocrático de perfeição racial e da preferência estética pelos bem dotados, sendo os povos

divididos entre os que tem charme e os que não têm. Evidentemente, o impulso “patriótico” sempre colocou o Brasil, sua natureza e a parcela branca e rica de seu povo, como um país apto para o cinema e para a modernidade⁴⁷.

As crônicas da época que falavam de cinema, bem como as colunas de jornais que possibilitavam uma interação direta com os leitores, mostram-se hoje como verdadeiros manuais do protótipo cultural e estético da moça jovem da década de 20, além do que estigmatizava e marginalizava aquela que não correspondia a esse ideal:

Imagino que você seja - minha cara leitora - um pequenino tipo destes tempos: um espírito inquieto dentro de um vestido inquietante... Imagino bem simplesmente que você seja apenas uma absoluta young girl in the teens... quero dizer - que você saiba dar a seus tweeds matinais uma geométrica atitude de esporte, que você não acredite mais na utilidade da cabeleira dourada de Lady Godiva e que, por isso, a sua cabecinha bem boyish não preocupa mais a sua alminha bem dirigida; que você já fingiu beber, por uma tarde, uma xícara de chá no Ritz... e que você ainda é aquela mulherinha bem inocente, bem peccadille colegial das cóleras de notre mère!; e que você gosta de vestir, de noite, qualquer crepe-cetim de um baby-blue inofensivo de nurse, e sabe então dizer il pleut de um maneira tão especial... Entretanto, com tudo isso, você me confessa um absurdo que eu me recuso a aceitar: você não gosta de cinema. Se isto fosse verdade - minha mentirosa leitora - todas aquelas coisas tão present-day, tão lindas, tão finas que existem em você, desapareceriam (...)⁴⁸.

Em uma situação de muitas mudanças - a despeito de algumas permanências - nos padrões de vida no início deste século, o cinema desempenhou um papel importante na consolidação de status e de valores de referências, exercendo importante influência ao divulgar e consolidar comportamentos e influenciar numa certa domesticação de gostos e costumes. Entretanto, ele só pôde desempenhar esse papel porque respondia, ao mesmo tempo, às necessidades do discurso de legitimação do projeto civilizador das elites paulistanas e às necessidades dessa população formada por imigrantes e migrantes desenraizados. “(...) os personagens desse mundo em ebulição carecem, com urgência, de um eixo de solidez que lhes dê base, energias e um repertório capaz de impor sentidos a um meio intoleravelmente inconsistente”⁴⁹.

Assim, o cinema teve ação relevante na urbanização da cidade de São Paulo, utilizado sobretudo como um precioso instrumento de intervenção social na elaboração do “novo homem”, do homem moderno e civilizado, consentâneo com o ritmo de vida urbana e industrial, de uma nação homogênea, higiênica, moralizada e disciplinada, estabelecendo com seu público uma relação circular; de influência mútua e troca de informações no jogo cotidiano da reelaboração. Dessa maneira, o caráter normativo ou ideológico das representações criadas no cinema é sempre filtrado pelo uso que delas fazem os espectadores⁵⁰. Se é certo que o cinema constitui um sistema de poder simbólico que legitima a ordem social existente, não é menos certo que os sentidos que produziu variaram de acordo com os mais diversos grupos que se formavam na cidade e que sua recepção dependeu do embate constante entre o discurso normativo e a inventividade de suas práticas cotidianas.

NOTAS

¹ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole, São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo, Cia das Letras, 1992, p.255.

² LOITTO, Marcia Padilha. *A cidade como Espetáculo: Publicidade e Vida Urbana na São Paulo dos anos 20*. Dissertação de Mestrado, São Paulo, FFLCH-USP, 1997, p.04.

³ SEVCENKO, Nicolau. *op. cit.*, p.31.

⁴ GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Crônica do Cinema Paulistano*. São Paulo, Ática, 1975.

⁵ LOITTO, Marcia Padilha. *op. cit.*, p.07.

⁶ GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *op. cit.*, p.17

⁷ PINTO, Maria Inez Machado Borges. “*Historiografia Contemporânea da Cultura Popular: Tendências e Impasses*”. In *História em Debate: Problemas, Temas e Perspectivas*. Anais da XVI ANPUH. Rio de Janeiro, CNPq/Infour, 1991.

⁸ SEVCENKO Nicolau. *op. cit.*, p.18.

⁹ FABRIS, Annateresa. *O Futurismo Paulista*. São Paulo, Perspectiva, 1994.

¹⁰ AMARAL, Araci. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo, Martins Fontes, 1970.

¹¹ *Jornal do Comércio*, 23/01/1921.

¹² *Correio Paulistano*, 02/02/1921.

¹³ FABRIS, Annateresa. *op. cit.*

¹⁴ CARVALHO, Ronald de. “*Os independentes de São Paulo*”. In BATISTA, M. Rossetti. *Brasil: 1 Tempo Modernista 19/07/1929*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1972.

- ¹⁵ ANDRADE, Oswald de. “Reforma Literária”. In *Jornal do Comércio*. São Paulo, 19/05/1921.
- ¹⁶ HABERMAS, Jürgen. *Mudança Estrutural da Esfera Pública*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1984, p.189.
- ¹⁷ SEVCENKO Nicolau. *op. cit.*, p.28.
- ¹⁸ PINTO, Maria Inez Machado Borges. “A cena muda: maquinismo e lazer na metrópole cafeeira, 1910-1930”. In *Anais do X Simpósio de História - Edição Especial da Revista de História nº 05*. Vitória, UFES, 1997, p.17.
- ¹⁹ SEVCENKO Nicolau, *op. cit.*, p.245.
- ²⁰ PINTO, Maria Inez Machado Borges. *op. cit.*, p.17.
- ²¹ FERRARESI, Carla Miucci. “O nascimento de uma cidade: cinema bollywoodiano no processo de cosmopolitização paulista”. In *Revista Vir-a-Ser*. São Paulo, Humanitas, nº 01, 1996.
- ²² ANGERAMI, Domingos e FONSECA, Antônio. *Guia do Estado de São Paulo (1912)*. São Paulo, Edifel, 1976, pp. 210 e 222.
- ²³ *O Estado de São Paulo*, 05/05/1920.
- ²⁴ SEVCENKO Nicolau. *op. cit.*
- ²⁵ *O Estado de São Paulo*, 16/07/1927.
- ²⁶ PINTO, Maria Inez Machado Borges. *op. cit.*, p.18.
- ²⁷ *O Estado de São Paulo*, 08/06/1927.
- ²⁸ *O Estado de São Paulo*, 21/05/1927.
- ²⁹ SOMMERFIELD, John. *May Day*. London, Oxford University Press, 1960, p.30.
- ³⁰ *O Estado de São Paulo*, 05/05/1927.
- ³¹ MALUF, Marina e MOTT, Maria Lúcia. “Recônditos do Mundo Feminino”. In SEVCENKO (org.). *História da Vida Privada no Brasil República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo, Cia. das Letras, 1998, p. 403.
- ³² *Idem*, p.400.
- ³³ DIAS, M. Odila L. S. *Quotidiano e Poder no século XIX*. São Paulo, Brasiliense, 1995.
- ³⁴ PINTO, Maria Inez Machado B. *Cotidiano e Sobrevivência: A vida do trabalhador pobre na cidade de São Paulo, 1890-1914*. São Paulo, Edusp, 1994.
- ³⁵ PINTO, Maria Inez Machado Borges. *op. cit.*, 1991.
- ³⁶ MACHADO, Antônio de Alcântara “Carmela”. In *Brás, Bexiga e Barra Funda: notícias de São Paulo*. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1988.
- ³⁷ *O Estado de São Paulo*, 05/05/1920.
- ³⁸ CENDRARS, Blaise. “As negras louras”. In *Hollywood 1936*. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- ³⁹ HOLLANDA, Heloísa B., BICALHO, M.F. e MORAN, P. “Vamps, ingênuas e flappers”. In *Quase catálogo 3 - Estrelas do cinema mudo-Brasil, 1908-1930*. Rio de Janeiro, CIEC/Escola de Comunicação/UFRJ/MIS, 1991. p.08.
- ⁴⁰ XAVIER, Ismail. *Sétima Arte: um culto moderno*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1978.
- ⁴¹ *O Estado de São Paulo*, 28/09/1927.
- ⁴² HOLLANDA, Heloísa B., BICALHO, M.F. e MORAN, *op. cit.* p. 09.
- ⁴³ *Idem*, p.10.

- ⁴⁴ CAMARGO, M. L. Barros. *Atrás dos olhos pardos. Tese de Doutorado, São Paulo, FFLCH-/USP, 1990.*
- ⁴⁵ LARY, M. *Screening out Past. The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry. Chicago, The University Chicago Press, 1980- Cap. 08 "Politica Dissolved: Cecil B. De Mille and the Consumer Ideal, 1918-1929".*
- ⁴⁶ HOLLANDA, Heloísa B., BICALHO, M.F. e MORAN, *op. cit.*, p. 14.
- ⁴⁷ XAVIER, Ismael. *op. cit.*, p. 180.
- ⁴⁸ *O Estado de São Paulo*, 18/07/1927.
- ⁴⁹ SEVCENKO, Nicolau. *op. cit.*, p. 31.
- ⁵⁰ CERTEAU, Michel de. *A invenção do Cotidiano. Petrópolis, Vozes, 1994, cap. 03.*

