

A CENA NUA E MUDA: O ERÓTICO E O PORNOGRÁFICO NOS FILMES NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO EM TEMPOS BELICOSOS 1898/1928¹

Marcelo Pais Tabachi Furtado

Guerra dos corpos, nus ou fardados. Guerra de olhares “fuzilantes”, furtivos, em meio aos campos de batalha da virtualidade das telas de cinema. O imaginário que recobre o écran e as mentes povoa a cidade em tempos Belicosos. As Guerras fílmicas nacionais não têm o mesmo teor bélico e destrutivo da que era travada na Europa deste início de século XX. Mas buscava o público pelo seu apelo nacionalista e pela carga erótica. Além disso a guerra maior era pela busca da suposta civilidade européia, que pode ser observada nos motivos que levaram ao “Bota a Baixo”, nos arquétipos da nova mulher trazidos dos EUA pelo cinema ou pela I Guerra Mundial, em que a aproximação fílmica faz do espectador um participante da realidade Européia. Sexo e destruição se encontram nas telas cariocas numa vinculação só possível dentro de uma moral típica dos países de formação moral católica. O Cinema negociava com o militarismo nos filmes navais e nas paradas do exército reforçado pelos cine-jornais. Mas será em 1917 que dois filmes farão aproximar o carioca e o conflito Europeu: “Pátria e Bandeira” e “*Lê Film du Diable*”². Nos anos 20 o foco deste cinema volta-se de uma forma geral para o papel da mulher. Não a mulher qualquer, mas, sim, a nova mulher, fruto da modernidade.

GUERRA NA CIDADE: SAI O POVO, ENTRA A BOA GENTE.

Em 1878 já se engendravam “*os instrumentos legais para a guerra de extermínio contra os cortiços ou – o que dá quase no mesmo – para a política de expulsão das ‘classes pobres’/‘classes perigosas’ das áreas centrais da cidade*”³ que, em sua maioria, era composta por negros. A capital não condizia com os sonhos “europeizantes” de nossos governantes. As ruas eram sujas e estreitas, propícias a todo tipo de epidemias. Fazia-se necessário que o perfil desta metrópole fosse transformado, assim expulsando a pobreza que antes se instalava nos antigos cortiços e inserindo neste espaço a “boa sociedade”.

A Capital Federal moderniza-se sob o controle do nosso protótipo de Hausmann. O “Doutor” Pereira Passos gerencia uma grande obra, o “Bota a Baixo”, que põe literalmente a baixo boa parcela do centro da cidade do Rio de Janeiro, para a construção da larga e moderna Avenida Central, com uma bela calçada e novas lojas. Para garantir a beleza da nova avenida, o Sr. Prefeito valeu-se de um concurso de fachadas, que fez com que os donos dos novos lotes se esmerassem no empenho de construírem a mais bela fachada. Após a inauguração a modernidade atraiu a “boa família” para lá. Era quase obrigatório fazer um “footing” durante uma tarde qualquer na bela avenida. Mas não só as boas moças são atraídas por esta “Belle Ville”...

As luzes que iluminam e dão sentido ao moderno trazem consigo o erótico. Tal relação é percebida nas mariposas – prostitutas que, por grudarem o rosto nas vitrines reluzentes, são comparadas a este inseto - que almejam o novo e moderno exposto nas vitrines dos “magasins”. As luzes, que trazem novos ares à cidade, fomentam o imaginário de uma população que, muitas vezes, não está preparada para as transformações impostas à cartografia da cidade. Em uma metrópole que ainda não tem identidade, o cinema tem a obrigação de assumi-la como nação e substituí-la na memória da velha cidade.

A Cidade remodelada era fonte de prazeres lícitos, mas também era espaço de perdição. Seus visitantes tinham muitos motivos para se perderem e o cinema mostra esta nova faceta da Capital Federal, como é o caso de “*Nhô Anastácio chegou de viagem*”(1908)⁴. Neste primeiro filme a falar da cidade como fonte de perdição, conta-se a história de um homem do interior que, em visita à Capital Federal, fica tão fascinado que perde o rumo. Namora uma cantora, sendo denunciado à sua mulher, que parte então para a cidade em busca do marido. Posteriormente, porém, mas com o mesmo sentido, temos: “*A Capital Federal*” (1923)⁵ e “*Beijos de Amor*” (1908)⁶, exemplos de filmes de situação onde são apresentadas cenas que evocam o prazer do olhar. O beijo público é imoral e onde há proibição, há prazer pela transgressão, motivo de estímulo público da sexualidade.

Nas primeiras horas da noite, contradições começavam a acontecer, quando eram exibidas, no Pavilhão Internacional (que posteriormente vem a se chamar Cinema Rio

Branco) dos Segreto, “fitas de origem duvidosa”. Eram os “Stag Films”⁷. Os “habitués” deste circuito eram políticos, homens de negócios e prostitutas. A França fez, provavelmente, a maioria de películas stag deste período. Lá o gênero teve sua origem e floresceu. Pela perícia em fazer stags, o termo “película francesa” se tornou sinônimo de filme pornográfico. Produções que serviam como estimulantes ao comércio do prazer⁸. Pressupomos que havia algum tipo de ligação entre os exibidores e o “tráfico de escravas brancas” (eufemismo que servia para designar a prostituição). Não seria redundância lembrar que Paschoal Segreto teve como primeiro sócio no setor de diversões o “Dr. Cunha Sales”, que mantinha em seus estabelecimentos jogos de azar e, possivelmente, prostituição.

Filmes como “A Festa”⁹ eram exibidos nestas sessões *privé*, em que homens de fraque participam de um “*rendez-vous*”. A cena inicial mostra a festa onde todos dançam em meio a muita bebida. Em seguida todos aparecem se beijando e algumas mulheres já aparecem desnudas. Depois vê-se um senhor levar para um escritório da casa uma das prostitutas, abaixando-lhe a parte da roupa que lhe deixa os seios à mostra. Deita-a sobre um divã e inicia o ato sexual. As tomadas e os cortes são bastante confusos e amadores. Findo o ato sexual o homem joga sobre a mulher uma nota.

Os pornógrafos franceses desenvolveram muitos dos lotes básicos do gênero e, em 1920, todos os principais bordéis da Europa e das Américas estocaram películas stag.

CONFLITOS IMAGINÁRIOS E MULHERES EM LUTA

Em meio ao grande conflito, mas bastante distantes dele, os cine-jornais aproximam a população do “Mundo” em Guerra. Propagandeavam a bravura dos soldados ingleses e franceses. Algumas fitas são produzidas sobre este tema para aproveitar a efervescência do conflito.

[Inserir dados sobre o filme “pátria e bandeira”](#)

Não há indicativos de que hajam stags produzidos no Brasil, mas há referências nítidas de que eles habitam o imaginário carioca. Isto pode ser observado em “*Lê Film du Diable*”(1917). O título em francês já remete ao erotismo e, como não podia deixar de ser,

neste filme está contida a primeira cena de nu do cinema nacional. O título é parte da estratégia de “marketing”, pois, por estar em francês, é uma nítida referência aos stag franceses. Isso induzia à existência do conteúdo pornográfico. A película mostra paisagens dos arredores da cidade e cenas de nu com Miss Ray nas grutas da Gávea, apresentando, também, imagens da agora Avenida Rio Branco, passando por Santos e São Paulo além de mostrar imagens da Bélgica arrasada pela I Guerra Mundial¹⁰. Nela o realizador propunha um passeio pela paz e harmonia representadas pelas terras Brasileiras. O nu simbolizaria a pureza encontrável no novo mundo, em contraponto à Bélgica arruinada.

**“Esse é o problema – um símbolo sexual torna-se uma coisa e eu odeio ser uma coisa. Mas se eu for me tornar um símbolo de alguma coisa, eu prefiro que seja do sexo.”
Marilyn Monroe**

A mulher se apresenta sob duas formas: a de objeto de desejo do público e como espectadora de fitas que reforçariam a moral vigente. A mulher, que por um lado está sexualmente liberta no “écran”, deve ser castrada e moldada para se submeter.

“Como resultado os discursos dirigidos às mulheres tinham de ser enunciados em termos de libertação e repressão, negociando entre “o velho padrão de controle sexual e a ‘nova’ possibilidade de desejo sexual”.”¹¹

A mulher, que por muito tempo foi levada à submissão, agora aparece, sob a modernidade das lentes do cinematógrafo, como uma “Vamp”, ingênua e “Flapper”¹², personagens de um jogo de sedução que ficavam ao gosto dos fetiches desta sociedade que se modernizava. As “Vamps” faziam parte do tipo mais agressivo e desejado, eram as devoradoras de homens. Suas imagens vinham geralmente enevoadas pela fumaça do cigarro e a boca entreaberta, tipo comum tanto na cinematografia nacional como na norte-americana. Nas ingênuas, encontramos seu “sex-appeal” no fato de serem facilmente seduzidas e moldadas para o prazer e que, pela sua fragilidade, deveriam ser protegidas por um homem mais velho e experiente. Já a “Flapper” ou maliciosa despertava nos homens um desejo que partia das suas atitudes.

As atrizes que assumem vários personagens se travestem assumindo novas características. Estas novas formas se adequam ao imaginário do espectador, que busca na atriz a mulher ideal. Num momento ela é uma prostituta e no outro, pode encarnar uma santa. Nestas novas posturas do feminino, as mulheres encarnam fetiches masculinos e assumem papéis como santas, orientais, prostitutas, meninas, dançarinas, mulatas, negras, etc...

Em muitos momentos, o cinema se alimenta de imagens que ele mesmo produz; seus atores transportam para a imaginação dos espectadores sonhos manipulados pelos seus realizadores. A criação de um sonho cinematográfico passa pela formação de um ideal de atores – que são vistos nos filmes ou em seus momentos de lazer¹³ em imagens construídas¹⁴ -, que se confundem propositalmente com seus personagens. Esses mitos passam a fazer parte do star-system, lugar do mundo real pertencente aos mitos. Criado por Hollywood, esse modelo é assumido por todos os países produtores de cinema. O cinema americano cria um sistema de divulgação de seus filmes e atores, criando um ambiente propício para sua aceitação.

São muitas as imagens referentes à construção da mulher sedutora, de divulgação da imagem da atriz, aparecendo vez por outra sob diversas fantasias; algumas das mais comuns são: Helen Chadwick¹⁵ - que aparece enrolada em uma toalha que está por cair, deixando ver os ombros, colo e tornozelos nus – Shirley Mason¹⁶, - que aparece com um longo vestido vinho, com grande fenda entre as pernas, entrevedo as pernas e os ombros - , May Murray¹⁷ - que é vista sumariamente comparada a um pavão, o animal divide a cena com a atriz na foto.

Seja no filme em si ou no ambiente que rodeia o cinema, o aspecto erótico é sempre presente. Nos reclames da Revista *Paratodos* eram anunciados remédios em pasta que trariam “*rigidez e consistência a seios já mortos*”¹⁸, em imagens que mostram duas mulheres: uma jovem com seios rijos sob um véu transparente e uma senhora com os seios caídos com uma faixa que recobria os mamilos. Biotônico Fontoura¹⁹, que prometia manter num homem – “*mesmo depois do avançar da idade*” - seu vigor e juventude, traz a imagem

de um senhor com uns 70 anos de idade – que nos faz lembrar Sean Connery – “paquerando” uma jovem de seus 19 anos. Ela, espantada com a situação, diz: **“O senhor, um velho a me fazer galanteios”** e ele responde: **“Depois que inventaram o Biotônico Fontoura só é velho quem quer.”** Ou mesmo no anúncio dos “Chocolates Lacta”²⁰ que mostram uma índia com os seios à mostra, e um Pierrô com ar de cobiça – fome.

“O ator passou a ser a fachada de Hollywood e o star-system a base do seu domínio mundial. A paixão dos admiradores era alimentada por milhões de fotografias com dedicatórias e a publicidade criou em volta desses ídolos uma atmosfera de lenda.”²¹

Quando tratamos o nu como artístico, estamos encobrindo as pretensões eróticas que outro observador pode ter, não das imagens, mas de quem as vê. As revistas masculinas há muito se utilizam deste subterfúgio para justificar a atitude de seus leitores – ou melhor, “vedores” –. No tocante ao cinema, a situação é a mesma, como podemos notar²²:

“(...) é uma nova obra d’arte de Audrey Munson, muito conhecida dos nossos leitores, que faz pouco viram ainda a “reprise” de um dos seus trabalhos, “A Castidade”.

Film finamente trabalhado, em que o nu artístico é largamente explorado. ‘Os seus sonhos de creança’”(...)”²³.

Vemos também filmes que denotam o ideal de uma sociedade em que o fetiche do objeto muitas vezes não fica somente no espaço do olhar, mas também no ideal da troca, assim como na formação da moral de sua juventude – este cinema é muito freqüentado por jovens e mulheres - quando vemos filmes como *“Esposas Velhas por Novas”*²⁴, com Elliott Dexter, que foi exibido no Cinema Avenida no dia 22/05/1920.

Em outro filme observamos que a mulher pode ser trocada devido ao avançar de sua idade, mas ela deve ser bastante cuidadosa em suas reflexões sobre o casamento (em *“Não troqueis vossos maridos”*). Se, por um lado, o cinema mostra com humor a situação da substituição da esposa velha por uma outra nova, ele diz que a mulher não deve deixar o marido.

O filme mostra a mulher não só como objeto de desejo, mas também a mulher que deseja. Esta nova categoria, que era um fetiche para muitos, mas que não deveria assumir as ruas, podia ser vista em filmes como *“Ilha dos pescadores de pérola”*²⁵, que tem uma

cena bastante interessante do ponto de vista fílmico, pois através do desejo expresso no beijo dos personagens, esculpidos em argila pelo ator David Powell, é visível o desejo no olhar da atriz Mae Murray.

Armistício: entre Carne e Idéias

“Chegamos, então, ao último período do filme mudo. A técnica cinematográfica está no auge da perfeição. Pode-se dizer o que muita gente simples diz diante de um retrato fiel: “Só falta falar”.²⁶

O cinema falou! Para muitos o filme ganhou força, para outros foi o fim de um sonho²⁷. Era finda a bela época do cinema, de um cinema barato em que pequenos produtores poderiam ganhar dinheiro. A modernização técnica e os altos custos tornavam o cinema uma “expressão artística” cara. A partir daí só haveria espaço para os grandes estúdios. No Rio de Janeiro, o grupo da revista Cine Arte monta a Cinédia; mais tarde surgiria a Atlântida, de Luiz Severiano Ribeiro e a Vera Cruz, dirigida por Alberto Cavalcanti. As produções nacionais ganham público e força.

O cinema passa a ousar mais, começa a tratar de temáticas mais elaboradas e a classe média toma conta das salas de projeção. O cinema, que era diversão para ignorantes²⁸, passa a vigorar agora como uma expressão da arte²⁹.

A cidade é transformada e sobre ela as pessoas que a ocupam. Transformadas numa interação do qual o cinema faz parte. Mulheres tomam as ruas, e não necessitam mais ser apenas espelhos de nossas senhoras, virgens e santas, mas também podem ser “Vamp”, ingênua e “Flapper”.

Pelo foco luminoso das lentes vemos, num jogo de luz e sombras, espectros que percorrem o campo do écran. A satisfação ou insatisfação cabe à interlocução dos signos icônicos, com as lacunas do subconsciente de cada indivíduo. As fantasias de dominação, ou de submissão, estão para o espectador como fantasias que, muitas vezes, suprimem a necessidade da ação. O ser histórico vive frente à tela, uma vida que não é sua, mas da qual ele faz parte, mesmo que por algum tempo.

As luzes se acendem, o filme acaba, os créditos rolam frente o écran. Permanecemos atônitos, pálidos, tentamos enxugar as lágrimas, mas não há jeito. Sentimos invadidos. A diegética parece continuar, mas nós não somos mais observadores ocultos. Estamos expostos, como se somente cada um de nós estivesse olhando através daquela janela – um voyeur descoberto. As pessoas levantam, os faxineiros entram e começam a varrer, outros espectadores entram na sala, olham espantados o nosso rosto, devemos sair e voltar para a realidade que não é fílmica, mas que é a nossa...

¹ Este texto é parte integrante da pesquisa que está sendo realizada para a obtenção do grau de Mestre pelo CPDOC/FGV.

² Produzida por Cinematografia Nacional. Lançamento em 16/04/1917.

³ Sidney Chalhoub. **Cidade Febril: Cortiços e epidemias na Corte Imperial**. São Paulo. Cia das Letras, 1996. p.34.

⁴ Produzida por Arnaldo Gomes de Souza e Marc Ferrez. Lançamento em 19/06/1908. no Salão Pathé.

⁵ Produzida por Luiz(ou Lulu) de Barros. Lançamento em 10/11/1923 no Cinematógrafo Rioalto.

⁶ Produzida por Paschoal Segreto. Lançamento em 06/12/1908 no Pavilhão Internacional.

⁷ Filmes só para homens.

⁸ Ver: Lená Medeiros de Menezes. **Os Estrangeiros e o Comércio do Prazer nas Ruas do Rio (1890/1930)**. Rio de Janeiro. Arquivo Nacional, 1992.

⁹ Que se encontra na primeira fita da coleção **100 anos de Erotismo no Cinema: O Sexo no Início do Século**. O curta não tem uma descrição do ano de produção, mas que julgamos se tratar dos primeiros anos do século XX. Duração de 2 minutos.

¹⁰ Segundo informações retiradas catálogo "Filmografia Brasileira: Guia de filmes produzidos no Brasil entre 1911 e 1920", todas as cenas foram tomadas em terras brasileiras.

¹¹ Laura Mulvey. Ismael Xavier (Org.) **O Cinema no Século**. Imago. Rio de Janeiro, 1996. p.127

¹² Heloisa Buarque de Holanda (Org.) **Quase Catálogo 3: Estrelas do Cinema Mudo 1908-1930**. UFRJ/MIS, Rio de Janeiro, 1991.

¹³ Marilene Rosa Nogueira da Silva. **O Lazer a Contraface do Dever: As Linguagens do Poder na Cidade do Rio de Janeiro**. USP, 1995.

¹⁴ Na Revista Paratodos de 18 de fevereiro de 1922, na página 22, vemos uma foto de um intervalo de filmagem em que Kathryn Williams, Bruce Gordon e Mae Mc Aroy, tomam sorvete e "protagonizam" uma verdadeira cena que beira entre o "pueril" e o "erótico". No ato de um simples divertimento, onde May segura os dois sorvetes, oferecendo um à amiga e compartilhando o outro com Bruce Gordon, é visível, apesar da aparência inocente, um clima de sensualidade e malícia.

¹⁵ Paratodos de 23/04/1921 p.9 e 4/03/1922. p.16

¹⁶ Álbum Paratodos – 1925 da Editora AS "O Malho" p.27

¹⁷ Paratodos de 11/03/1922. p.24.

¹⁸ A Pasta Russa do Dr. G. Ricabal. Revista Para Todos. 12/04/1919. Contracapa.

¹⁹ Revista Paratodos. 12/04/1919. Contracapa

²⁰ Revista Paratodos. 04/06/1921. p.2

²¹ Georges Sadoul in Anita Simis. Estado e Cinema no Brasil. Annablume. São Paulo, 1996. p.78

²² Por outro lado, a exposição do nu frontal masculino é vista como amoral ou pornográfica. Principalmente quando o órgão masculino se encontra ereto.

²³ Revista Paratodos. 2/10/1920. p.9

²⁴ Da Artcraft Pictures Trade Mark

²⁵ Revista Para Todos. 15/10/1921. p.18

²⁶ Alberto Cavalcanti. **Filme e Realidade**. Artenova/Embrafilme. Rio de Janeiro, 1977.

²⁷ Muito dessa frustração se deveu ao fato de que nos primeiros filmes falados os atores que fizeram sua fama no cinema mudo, não conseguiram se adaptar ao modelo falado.

²⁸ O próprio Humberto Mauro começou a assistir a filmes graças a um senhor que por não saber ler pedia para ele acompanhá-lo para ler as legendas para ele.