

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM

TAMARA CARLA DOS SANTOS

**LULU NO BRASIL**

A recepção de Louise Brooks no Brasil  
e o imaginário estético-social da Primeira República

São Carlos

2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM

**LULU NO BRASIL**

A recepção de Louise Brooks no Brasil  
e o imaginário estético-social da Primeira República

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som - PPGIS, na Linha de Pesquisa de História e Políticas do Audiovisual para obtenção do Título de Mestre em Imagem e Som.

Orientação: Prof. Dr. Carlos Roberto Rodrigues de Souza

São Carlos

2022



## UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

---

### Folha de Aprovação

---

Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Tamara Carla dos Santos, realizada em 11/03/2022.

#### Comissão Julgadora:

Prof. Dr. Carlos Roberto Rodrigues de Souza (UFSCar)

Profa. Dra. Luciana Sa Leitão Correa de Araujo (UFSCar)

Profa. Dra. Thais Fernanda Salves de Brito (UFRB)

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som.

*Aos meus pais, Marli e Carlos.*

## **Agradecimentos**

Sabemos que muito aconteceu desde que fui aprovada no PPGIS e que a vida se esforçou como nunca para dificultar o meu caminho. Por isso, antes de qualquer coisa, eu preciso modestamente (ou não) agradecer a mim mesma por ser forte, respirar e seguir em frente, sempre fiel aos meus objetivos – mesmo que em alguns momentos eles parecessem não importar mais.

Contudo, eu sei que jamais venceria essa etapa da minha vida sem o apoio de vocês, que me seguraram em todas as vezes que atingi o meu limite.

Introduzo com um afetuoso agradecimento ao meu professor e orientador Dr. Carlos Roberto de Souza, que adotou este trabalho com tanta empolgação, cuidado e seriedade. Trabalhar com você é uma honra. Além do peso que tem seu nome e seu conhecimento na área, você me pega pelas mãos e aponta o caminho de um jeito leve e absolutamente genial. Obrigada pela paciência com essa pobre dramática. Pense que ao menos tivemos um alívio cômico.

Agradeço imensamente à minha família, que sempre me apoiou em tudo que eu me propus a fazer. Meus pais Carlos e Marli e minhas irmãs Gleicy e Carla nunca duvidaram da minha competência nem questionaram os meus sonhos, não medindo esforços para que eu os conquistasse. Posso, com toda a certeza, afirmar que eu nunca vi uma família tão unida e incentivadora como a minha. Essa conquista é de vocês! Obrigada por serem tudo para mim.

Ao meu sobrinho João Lucas, que mesmo tendo ainda dois aninhos e não fazendo ideia do que seja uma dissertação, foi por muitas vezes quem me deu forças para continuar, colorindo os meus dias e me fazendo desejar viver um futuro para vê-lo crescer.

À minha sobrinha Elisa, que ainda está no forninho. Espero que a luta das mulheres reflita em você e que o amanhã seja mais justo para todas nós. Que você cresça colhendo os frutos!

Ao meu companheiro Henrique – quem me cedeu o ombro para chorar nas vezes em que eu pensei que não fosse capaz. Você sempre me acalmou, incentivou e deixou clara a sua admiração por mim e por meu trabalho. Obrigada também pela ajuda técnica e por toda a racionalidade. Ter você ao meu lado nesses anos de pesquisa foi essencial. Você é muito mais parceiro do que imagina.

Aos amigos-irmãos que também estiveram ao meu lado nos momentos difíceis: Guilherme, Cássio, Ana Carolina e Layra. Obrigada por se importarem comigo, com minha saúde e por serem as pessoas mais engraçadas do mundo. Vocês, junto às minhas irmãs, me salvaram diversas vezes apenas com um simples jogo de tabuleiro.

À professora Dra. Thaís Fernanda Salves de Brito, que não apenas compôs a banca com contribuições fundamentais, mas que também me acompanha há anos. Desde a graduação você tem sido minha professora, tutora, orientadora – na carreira e na vida! – e amiga. Obrigada por confiar na minha capacidade, por ter me incentivado a seguir a carreira acadêmica e por aceitar, lá em 2015, assistir *A Caixa de Pandora*, entrando comigo nessa onda fantástica que é fritar a cabeça com Louise Brooks. Você é brilhante!

À professora Dra. Luciana Corrêa de Araújo, que além das contribuições nesta dissertação como membro da banca e das aulas fascinantes que ministrou, é a responsável pela troca do meu projeto. O momento mais decisivo da minha carreira acadêmica foi o dia em que você sugeriu que eu escrevesse sobre a recepção de Louise Brooks no Brasil e me apresentou o parque de diversões que é a Hemeroteca Digital. Espero que se orgulhe do trabalho, pois é o resultado da sua atenção, competência e dedicação como professora.

À professora Dra. Flávia Cesarino Costa, que tanto me ensinou e me encantou com suas aulas, além de ter me recebido de braços abertos em suas turmas como estagiária. Quero ser você quando eu crescer!

A todas as demais professoras que passaram por minha vida – em especial Alcione Antonieto (*in memoriam*), que fez crescer em mim o amor pela escrita.

Ao PPGIS, por ter sido tão compreensivo com todas as minhas questões nesse período em que estive com vocês. Ao nosso secretário Felipe Rossit, por toda a atenção e paciência conosco. Você é muito competente no seu trabalho.

À Laura Souza Pereira, Amanda Botelho e Elecíntia Medina – que muito me incentivam na vida acadêmica. Eu as nomeio verdadeiras *cheerleaders* de Tamara. É muito estranho receber tantos elogios e admiração genuína de mulheres que eu julgo geniais. Eu também as admiro muito. A seriedade, a dedicação, a honestidade, a competência. Vocês vão longe!

Aos colegas do PPGIS – em especial Stéfano, Letícia, Lucas, Luiz Eduardo, Hanna e Monyse: obrigada pelo acolhimento e por todas as trocas. Sem a companhia dos amigos que fiz no programa, eu não teria sobrevivido ao ano de 2019.

À comunidade do CECULT, centro vanguardista da UFRB onde me graduei.

Ao Programa de Pós-Graduação em História da UFPE, onde eu estive em algumas disciplinas como aluna especial – sobretudo ao professor Dr. Antônio Torres Montenegro.

A todos os pesquisadores espalhados pelo mundo que se importam e dedicam suas vidas à Louise Brooks, à História das Mulheres, ao cinema silencioso e à preservação audiovisual.

À Louise, que embora não esteja mais entre nós foi o combustível para que eu continuasse me esforçando na pesquisa. Dedico a minha carreira a ela.

Aos fãs da atriz, espero ter contribuído de alguma forma com a história da nossa Lulu. Torço para que, através deste trabalho, mais e mais pessoas a conheçam.

Às mulheres que lutaram há um século e às mulheres que ainda lutam: obrigada. Que a audácia de Louise Brooks esteja dentro de vocês.

E, por fim, à CAPES, pela bolsa concedida para que essa pesquisa pudesse ser realizada.

## Resumo

Embora a atriz estadunidense Louise Brooks (1906-1985) seja conhecida pelos papéis que interpretou em filmes na Alemanha – sobretudo *A Caixa de Pandora* (G. W. Pabst, 1929) –, na segunda metade da década de 1920 (1926-1930) o nome da atriz esteve muito presente na imprensa brasileira como uma estrela em ascensão. Seus filmes produzidos em Hollywood e *Miss Europa* (Augusto Genina, 1930), produzido na França, percorreram o circuito exibidor das salas brasileiras – principalmente nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, onde o cinema estava mais presente no imaginário coletivo. O objetivo da pesquisa é analisar o discurso veiculado na imprensa brasileira sobre as “mulheres modernas” e sobre a atriz Louise Brooks e identificar os diálogos entre suas personagens e as espectadoras do Brasil da Primeira República.

**Palavras-chave:** Louise Brooks; Primeira República; História das mulheres; cinema silencioso; imprensa brasileira.



## Abstract

Although the American actress Louise Brooks (1906-1985) is known for the roles she played in films in Germany – especially *Pandora's Box* (G. W. Pabst, 1929) –, in the second half of the 1920s (1926-1930) her name was very present in the Brazilian press as a rising star. Her films produced in Hollywood and *Beauty Prize* (Augusto Genina, 1930), produced in France, toured the exhibition circuit of Brazilian theaters – mainly in the cities of Rio de Janeiro and São Paulo, where cinema was more present in the collective imaginary. The objective of the research is to analyze the discourse published in the Brazilian press about “modern women” and about the actress Louise Brooks and to identify the dialogues between her characters and the female spectators of Brazil during the First Republic.

**Keywords:** Louise Brooks; First Brazilian Republic; Women's history; silent movie; Brazilian press.

## Résumé

Bien que l'actrice américaine Louise Brooks (1906-1985) est connue pour les rôles qu'elle a joués dans des films en Allemagne – surtout *Loulou* (G. W. Pabst, 1929) –, dans la seconde moitié des années 1920 (1926-1930) son nom a été très présent dans la presse brésilienne comme une *star* montante. Ses films produits à Hollywood et *Prix de Beauté* (Augusto Genina, 1930), produit en France, ont parcouru le circuit de projections des salles brésiennes – principalement dans les villes de Rio de Janeiro et São Paulo, où le cinéma était plus présent dans l'imaginaire collectif. L'objectif de la recherche est d'analyser les discours publiés dans la presse brésilienne sur les « femmes modernes » et sur l'actrice Louise Brooks et d'identifier les dialogues entre ses personnages et les spectatrices du Brésil de la Première République.

**Mots-clés:** Louise Brooks; Première République brésilienne; Histoire des femmes; cinéma muet; presse brésilienne.

## Lista de Figuras

- Figura 1.** A dança moderna de Louise Brooks (centro) com seu grupo *Denishawn Dancers*.
- Figura 2.** Louise Brooks, a esperança da Paramount.
- Figura 3.** Louise Brooks: *cover-girl* do número 72 de *Cinearte*.
- Figura 4.** O rosto de Louise Brooks dedicado aos leitores do *Jornal das Moças*.
- Figura 5.** Clichê tipográfico: *Risos de Tristezas* em destaque na página da Paramount, suplemento de *O Paiz*.
- Figura 6.** O foco nas expressivas expressões de Louise Brooks.
- Figura 7.** A Queda da Saia, em *Cinearte*.
- Figura 8.** Cartão postal da Avenida Central por Phototypia A. Ribeiro; Maison chic. Rio de Janeiro, 1912.
- Figura 9.** Avenida Central. Foto de Augusto Malta, sem data.
- Figura 10.** *Jupe-culotte* em cartão postal de moda. Bélgica, 1912.
- Figura 11.** Louise Brooks apresentando a moda em Hollywood.
- Figura 12.** As pequenas perniciosas de Hollywood.
- Figura 13.** Pernas à mostra!
- Figura 14.** Estrelas *à la garçonne*.
- Figura 15.** A personagem de Louise flerta com Whitey em *Mendigo Elegante*.
- Figura 16.** Marilyn distrai William.
- Figura 17.** Janie (Louise Brooks) usa seu talento de sedução para laçar o noivo da irmã.
- Figuras 18 e 19.** O plano premeditado de Janie se cumpre.
- Figura 20.** Fotogramas do primeiro encontro de Godiva e Spike.
- Figura 21.** Fotogramas: Godiva tenta seduzir Bill.
- Figura 22.** Fotogramas: Bill é vítima de Godiva.
- Figura 23.** Fotogramas: Canário se olha no espelho.
- Figura 24.** Louise Brooks e Thomas Meghan em *Cidade buliçosa*.
- Figura 25.** Fotogramas: Tristeza, raiva, medo e angústia.
- Figura 26.** Fotogramas: O assassinato.
- Figura 27.** A garota em *Mendigos da Vida*.
- Figura 28.** Fotogramas do enfurecido discurso de Louise Brooks em *O Fanfarrão*.
- Figura 29.** Cinerromance de *O Fanfarrão* em *Cinearte*.
- Figura 30.** As pernas da Miss.
- Figura 31.** Louise Brooks veste Jean Patou.

**Figura 32.** Ilustração de Jean Patou.

**Figura 33.** Lucienne como dona de casa.

**Figuras 34 a 36.** Fotogramas: o assassinato de Miss Europa.

**Figura 37.** Grisette entra em cena!

**Figura 38.** Louise Brooks: a Vênus moderna.

**Figura 39.** Vênus de Milo (atribuída a Alexandre de Antioquia, possivelmente século II a.C.)

**Figura 40.** Louise Brooks em nu artístico, por John De Mirjian.

**Figura 41.** Personagem e *cover-girls* frente a frente.

**Figura 42.** O encontro entre *garçonnes*.

**Figura 43.** O elenco principal de *Entre a loura e a morena*.

**Figura 44.** Gráfico dos salários dos operários em 1920 (BRASIL, 1928).

**Figura 45.** Louise Brooks retratada em *Cinearte*.

## **Lista de Tabelas**

### **Tabela 1:**

Filmografia de Louise Brooks referente à acessibilidade até novembro de 2021.

### **Tabela 2:**

Salário diário de mulheres adultas segundo o Recenseamento de 1920.

### **Tabela 3:**

Levantamento do preço dos alimentos no ano de 1926, segundo o *Correio da Manhã* (RJ).

### **Tabelas conjuntas ao final da dissertação:**

Filmografia de Louise Brooks referente às salas que exibiram seus filmes e os periódicos que anunciaram as exibições – separadas por filme e estado.

## **Lista de Gráficos**

**Gráfico 1.** Taxa de alfabetização do Brasil (1890-1920).

**Gráfico 1.** Taxa de alfabetização do Rio de Janeiro (1890-1920).

**Gráfico 1.** Taxa de alfabetização de São Paulo (1890-1920).

## Sumário

Sumário.....	14
Introdução.....	15
Capítulo 1: Mary Louise Brooks e o <i>star system</i> .....	29
1.1. Lulu no Brasil.....	40
Capítulo 2: A Moderna Primeira República.....	64
2.1. O Holofote Feminino.....	79
2.2. A Moda.....	106
Capítulo 3: Louise <i>vis-à-vis</i> com a melindrosa.....	128
3.1. As personagens de Louise Brooks.....	130
3.2. A audiência feminina.....	176
Considerações finais:.....	186
Filmografia de Louise Brooks.....	192
Demais filmes citados.....	222
Lista de periódicos.....	223
Referências.....	225

## Introdução

Quando se diz o nome da atriz estadunidense Louise Brooks (1906-1985), a primeira – e, por vezes, única – correlação que se faz é com a personagem Lulu, que interpretou no filme silencioso alemão *A Caixa de Pandora* (*Die Büchse der Pandora*, 1929) – dirigido por Georg Wilhelm Pabst (1885-1967). Este é o filme pelo qual Louise é lembrada, hoje, por uma parcela do público que se interessa por cinema. Isso ocorre por diversas razões: o filme é, por muitos, considerado uma das obras-primas do cinema do período silencioso; carrega a relevância do nome do diretor e de uma estética que, mesmo presente em apenas alguns momentos do filme, é muito estudada – o expressionismo alemão; e, seu maior atrativo, o encanto da atriz. Louise Brooks fazia parte do *star system*<sup>1</sup> hollywoodiano e viajou até Berlim para representar uma personagem importante do teatro expressionista alemão; tarefa na qual, no entanto, empregou uma atuação naturalista ímpar. Pabst encontrou, nos Estados Unidos, sua Lulu perfeita. A personalidade de Louise Brooks não diferia da natureza da personagem. Essa semelhança é tão significativa que, segundo Kenneth Tynan, quando um padre lhe perguntou como se sentira ao interpretar uma pecadora como Lulu, Louise respondeu que se sentira bem, pois aquilo tudo era natural para ela (TYNAN, 2000).

O conteúdo do pré-projeto que submeti ao processo de seleção do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos consistia em aprofundar um trabalho intitulado “A Caixa de Pandora e o anseio por liberdade: reflexões sobre o star system e uma interpretação cinematográfica da reestruturação pós-guerra nos anos 1920”, escrito para a conclusão do curso de graduação em Bacharelado Interdisciplinar em Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas do CECULT, Centro de Cultura da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. A ideia seria analisar a experiência histórica e estética da Europa entreguerras, tendo como ponto de partida as janelas que o filme apresenta – como a representação feminina no cinema silencioso, arte, política, miséria, consequências da Grande Guerra, prostituição, emancipação das mulheres e padrões de beleza. Isso sem esquecer a abertura para um tema tabu, a homossexualidade feminina.

Para adaptar a pesquisa à escrita do trabalho final de uma disciplina chamada “Cinema no Brasil (1920-1930)”, optou-se por pesquisar a recepção de *A Caixa de Pandora* no país, utilizando a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Iniciada a pesquisa, foi possível destacar notícias de que a atriz teria viajado à Alemanha a trabalho e matérias de páginas duplas

---

<sup>1</sup> O “sistema de estrelas” hollywoodiano será melhor abordado e exemplificado nos próximos capítulos.



com a sinopse e fotografias do filme. Entretanto, ao passo em que não era encontrado nenhum vestígio de exibição comercial com data e local confirmados dos dois filmes feitos com Pabst – *A Caixa de Pandora* e *Diário de uma garota perdida* (1929), relativamente conhecido por se tratar do segundo filme da mesma parceria –, localizou-se uma infinidade de notícias sobre a vida pessoal e a carreira de Louise Brooks – com publicidade de seus outros filmes, avisos com as datas e salas referentes às exibições de suas fitas em vários estados do país e até mesmo críticas desses filmes e muitos elogios à beleza de Louise e sua atuação.

Ambos os filmes alemães sobreviveram ao tempo e estão disponíveis com boa qualidade para serem assistidos e até mesmo comercializados em *home video*. Poucos de seus filmes feitos em Hollywood são conhecidos. Estes, junto aos filmes considerados perdidos, não são comumente citados ou lembrados, seja pela academia ou fora dela.

Diante desses documentos, considerou-se necessário mudar o rumo da pesquisa. Os periódicos a descreviam, por vezes, como a atriz preferida do público. Ainda nos primeiros anos de sua carreira, seu nome atraía espectadores a frequentar as salas brasileiras: há escritos (provavelmente publicitários) de que as pessoas iam aos cinemas unicamente para ver Louise Brooks. A atriz foi admirada no Brasil antes mesmo de fazer filmes fora do *star system* estadunidense – e até por filmes que, hoje, sequer existem.

Isto posto, Lulu é uma personagem consagrada por unanimidade. E as outras personagens de Louise Brooks? Quais filmes são esses? Se aquele público não assistiu ao filme *A Caixa de Pandora*, o que chamava a atenção em sua *persona* para que a sociedade brasileira da Primeira República se interessasse por ela? Quais atributos a atriz partilhava com suas espectadoras? Havia um diálogo entre Louise Brooks e o imaginário estético-social presente na cultura brasileira do período? Estas são algumas das perguntas norteadoras da pesquisa.

O recorte temporal aqui proposto é a segunda metade da década de 1920 (1926-1930), período em que os filmes que destacavam Louise Brooks como estrela percorriam o circuito exibidor das salas brasileiras. Trata-se de um momento no qual o cinema – moderno *par excellence* – já se havia consolidado como uma indústria tão lucrativa como outras e, mesmo no Brasil, como um bem de consumo referente ao lazer – não apenas individual como coletivo, a considerar que o hábito de ir ao cinema criava uma rede de sociabilidade em torno do mesmo.

De acordo com as ocorrências apresentadas na Hemeroteca Digital quando o nome de Louise Brooks – ou de seus filmes – foi usado como palavra-chave, além de matérias sobre a atriz, apareceram nos periódicos anúncios sobre as exibições de seus filmes em salas de, entre outras cidades, Rio de Janeiro e São Paulo. A pesquisa tornou possível identificar os títulos brasileiros das fitas e mapear quais salas as receberam. As tabelas anexadas ao final da

dissertação foram montadas majoritariamente de acordo com o resultado dessas ocorrências. Logo, vale ressaltar que as fitas podem ter sido exibidas em mais salas; anunciadas também em outros periódicos e cidades; e eventualmente ter recebido outros títulos no Brasil.

A fim de estabelecer um diálogo entre a mulher brasileira da Primeira República e as personagens de Louise que essas mulheres assistiam no *écran*, alguns filmes puderam ser consultados. Colocando de lado os dois produzidos na Alemanha, dos filmes da segunda metade da década de 1920 – que somam 15 –, ou seja, da pequena participação em *Mendigo elegante* a *Miss Europa* –, sete estão disponíveis completos nas plataformas *online*; três têm pequenas partes preservadas disponíveis; um incompleto não está disponível ainda, mas protegido em acervo; e quatro são considerados perdidos. Logo, apenas dez personagens puderam ser conhecidas, sendo três parcialmente, uma vez que são apenas fragmentos dos filmes. Isso foi possível graças a versões digitalizadas disponíveis *online* e consultadas até novembro de 2021. São elas: *Risos e tristezas*; *O Fanfarrão*; *Amá-las e deixá-las*; *Uma noiva em cada porto*; *Mendigos da vida*; *Drama de uma noite* e *Miss Europa* – completos – e *Mendigo elegante*, *Vênus americana* e *Dois águias no ar* (fragmentos).

Também foram assistidos outros filmes disponíveis, parcialmente excluídos da dissertação por diferentes razões: 1) filmes que, mesmo estando dentro do recorte temporal da pesquisa, não foram distribuídos comercialmente no Brasil – como os já citados *A Caixa de Pandora* (que em alguns momentos aparecerá como um questionamento do motivo pelo qual não foi distribuído) e *Diário de uma garota perdida*; 2) filmes que mesmo tendo sido largamente distribuídos no país, não entram no recorte temporal nem apresentam Louise Brooks como estrela – como os hollywoodianos *O Rancho das Feitiçarias*<sup>2</sup> e *Prelúdio de Amor*; 3) os que, além de não entrarem no recorte temporal, não deixaram vestígios de distribuição no país – *Windy Riley Goes Hollywood*; *It pays to advertise*; *God's gift to women* e *Overland Stage Raiders*; e 4) o filme *King of Gamblers*, que teve as cenas de Louise Brooks cortadas na pós-produção, não faz parte do recorte nem foi distribuído no Brasil.

Como já dito, alguns filmes ainda existem, porém estão protegidos em acervos e só podem ser assistidos através do acesso a edições limitadas ou de visita presencial: *Mendigo elegante* (seis partes de sete) – exibido em festivais, mas não lançado em *home video* – e *Vênus Americana* – poucos minutos encontrados nos anos 1990 e em 2018 transformados em pequenos *trailers* exibidos em festivais e lançados em DVD – estão na Biblioteca do Congresso

---

<sup>2</sup> Este, na verdade, entra na descrição mas foi o único filme do seu período pós-Europa que, por estar inacessível, não foi assistido durante a pesquisa (ele apenas é vendido completo na Amazon estadunidense como parte de uma coleção).

(Library of Congress, Estados Unidos). O segundo também pode ser encontrado no Pacific Film Archive da Universidade da Califórnia. Lembrando que cenas curtas de ambos podem ser assistidas *online*. Uma versão incompleta (de 23 minutos) de *Dois águias no ar* está no Arquivo Nacional de Filmes (Národní filmový archiv), da República Checa. A cópia, exibida em festivais, foi encontrada em Praga em 2016. Até então, *Dois águias no ar* era considerado perdido; agora essa parte encontrada está disponível *online*. Uma versão também incompleta (de seis, partes 1-4 e 6) de *Entre a loura e a morena* está no Arquivo de Cinema e Televisão da Universidade da Califórnia (UCLA Film and Television Archive, Estados Unidos) e ainda não está disponível *online*, foi somente exibida em festivais.

São quatro os filmes de Louise Brooks considerados, hoje, inteiramente perdidos: *Desfrutando a alta sociedade*, que teve uma cópia na George Eastman House deteriorada em 1957 e uma incendiada na Cinemateca Francesa em 1958; *De casaca e luva branca*; *Meias indiscretas*; e *A Cidade buliçosa*, que em 1971 ainda existia completo, porém foi destruído pela Paramount, que o colocou em um tanque de água como rezava o protocolo na época, pois estava com certo grau de decomposição.

<b>FILMOGRAFIA DE LOUISE BROOKS</b>		
<b>DISPONÍVEIS ONLINE</b>	<b>NÃO ENCONTRADOS ONLINE</b>	<b>PERDIDOS</b>
Mendigo elegante (excerto)	Mendigo elegante (todas as partes preservadas)	Mendigo elegante (parcialmente)
Vênus americana (excerto)	Vênus americana (todas as partes preservadas)	Vênus americana (parcialmente)
Risos e tristezas (completo)	Entre a loura e a morena (nenhuma das partes preservadas)	Desfrutando a alta sociedade
O Fanfarrão (completo)	Dois águias no ar (completo)	Entre a loura e a morena (parcialmente)
Amá-las e deixá-las (completo)	O Rancho das feitiçarias (somente em <i>home video</i> )	De casaca e luva branca
Dois águias no ar (excerto)		Meias indiscretas
Uma noiva em cada porto (completo)		Dois águias no ar (parcialmente)
Mendigos da vida (completo)		A Cidade buliçosa
Drama de uma noite (completo)		

A Caixa de Pandora (completo)		
Diário de uma garota perdida (completo)		
Miss Europa (completo)		
Windy Riley Goes Hollywood (completo)		
It pays to advertise (completo)		
God's gift to women (completo)		
King of gamblers (completo; suas cenas cortadas)		
Prelúdio de amor (completo)		
Overland Stage Raiders (completo)		

Tabela 1: Filmografia de Louise Brooks referente à acessibilidade até novembro de 2021.

Levantar esses dados e mapear a distribuição de seus filmes no país foi algo inédito, que abriu portas para outras descobertas sobre a carreira de Louise Brooks nos anos em que os filmes foram produzidos. Como, por exemplo, a inexistência de um indício de exibição comercial no Brasil dos filmes feitos em Berlim. Ou seja, os filmes mais conhecidos hoje pelo público interessado em cinema não foram distribuídos comercialmente no país em sua época. Além disso, a recepção de Louise Brooks no Brasil nunca foi pesquisada. Ao que tudo indica, ela é apenas brevemente citada em pesquisas sobre outros assuntos. Por isso, vale destacar o ineditismo e a relevância desta pesquisa e a importância de explorar, com uma visão historiográfica, documentos e acervos como metodologia. O objetivo não é o de esgotar Louise Brooks como objeto no país, mas abrir caminhos para novos estudos.

Visando a confiabilidade da pesquisa, o recorte espacial será restrito às cidades do Rio de Janeiro – Capital Federal do Brasil entre 1763 e 1960 e, portanto, a principal cidade brasileira – e São Paulo – capital político-econômica a partir do século XX<sup>3</sup>; ambas “capitais do

<sup>3</sup> O Rio de Janeiro era literalmente a capital política em termos de localização da sede do governo federal. Mas São Paulo é descrita como capital também política devido ao protagonismo dos cafeicultores paulistas – republicanos e conservadores – na “Política do café com leite” ou “Política dos Governadores” que perdurou da presidência de Campos Sales (1898-1902) até a Revolução de 1930. Através desse arranjo São Paulo fez três presidentes consecutivos, ascendendo, assim, “como grupo político dominante na República” (MARINS, 1998, p.

progresso”, como expressaram Maluf e Mott (1998, p. 400). Ainda que existissem, nas capitais dos outros estados brasileiros, esportividade, salas de cinema – com um público fixo ou ocasional – e uma imprensa que atendia aos aficionados pelo entretenimento cinematográfico, o Brasil da Primeira República ainda era um país eminentemente agrário e “atravessado por distintas temporalidades” – nas palavras de Mônica Pimenta Velloso (2016, p. 37). Considerando que a modernização não necessariamente implica na modernidade – pois a modernização seria o avanço das técnicas e a modernidade, por sua vez, remete ao comportamento coletivo –, não é possível afirmar uma ação cultural-social do cinema tão intensa em outras cidades brasileiras como foi em São Paulo e no Rio de Janeiro, onde havia um padrão de vida próximo dos grandes centros urbanos de outros países. Contudo, vale destacar que até mesmo dentro dessas “capitais do progresso” o comportamento coletivo deve ser relativizado, pois nem todos tinham o cinema inserido no seu cotidiano.

Embora a Capital Federal fosse o destino dos que buscavam o crescimento profissional “na política, nas artes, na literatura ou na imprensa” (SOUZA, 2004, p. 44), São Paulo acabou de fato se tornando palco de grande parte da movimentação cultural (Idem). A cidade foi inserida nessa investigação pois logo nesse começo do século XX ganhou protagonismo no país. “O centro dinâmico da atividade exportadora se deslocara, das decadentes minas de ouro e diamantes de Minas Gerais e da antiga região açucareira das províncias do Nordeste, para os cafezais do Centro-Sul, cultivados nas províncias do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais” (NEEDEL, 1993, p. 20). Assim, o café mudou o cenário: começou-se a investir na remodelação de São Paulo e a intensa chegada de imigrantes a essa capital fez com que a cidade se tornasse, então, uma metrópole (SEVCENKO, 1998).

Com o objetivo de oferecer uma análise melhor elaborada, outras épocas e espaços serão descritos. Este trabalho se propõe a acompanhar o contexto da virada do século XIX para o século XX, quando ocorre o processo de urbanização das duas principais cidades brasileiras que possibilita – e, em troca, como uma via de mão dupla, também é, por ele, possibilitado – a presença do cinema na vida da população, sobretudo feminina – uma vez que, como defende Edgar Morin (2014), para as mulheres o processo de projeção-identificação e de participação afetiva com o cinema é muito maior. Afinal, esse “melhoramento urbano” das metrópoles abordadas possibilitou também um elo de identificação das mulheres brasileiras dos anos 1920 com a *persona* de Louise Brooks. Pois não é possível comparar a mulher brasileira de um país latino-americano ainda em processo de urbanização com a mulher “verdadeiramente” moderna

---

172). Eles optaram por uma “cooperação cautelosa”, que lhes permitia lucrar nos negócios do café através dos interesses políticos (NEEDEL, 1993, p. 34).

de Nova York, Paris, Londres e Berlim sem justificar em quais pontos elas poderiam se fundir. A proposta é inspirada na situação que o historiador Eric Hobsbawm descreve em seu livro *Sobre História*. Aqui, os anos 1920 são, assim, “integrados em um campo mais amplo que não apenas propicia mas requer uma compreensão abrangente da estrutura e dinâmica sociais” (HOBSBAWM, 2013, p. 100).

No alvorecer do Novecento, embora os seres urbanos já estivessem construindo uma relação costumeira quanto às novidades desde a segunda metade do século anterior, as mudanças se deram de forma muito mais acelerada. Eram tempos de novas sensações. Através do contato cotidiano com a tecnologia urbano-industrial, os cidadãos das metrópoles experimentavam percepções inéditas. De repente, se viram fadados ao mimetismo, tendo que se acostumar com uma nova forma de lidar com o tempo e, talvez a mais enfadonha das mudanças, passaram a refletir involuntariamente sobre eles mesmos de forma individual, em razão das novas cobranças, modelos e ambições.

Para esse cidadão urbano, sensacional era ver ou ler sobre a chegada do bonde elétrico, do telégrafo, do telefone, dos raios X, dos primeiros automóveis, do aeroplano, das fantásticas mercadorias anunciadas nos jornais, das largas avenidas, das falas acaloradas de uma nação civilizada, mas também dos efeitos inversos e não calculados que, inevitavelmente, vinham a reboque. Os acidentes com bondes, com fios de alta-tensão, os incêndios, os casos de corrupção, de assaltos e assassinatos, o colapso momentâneo da ordem, a falha das regras sociais e a vivência, mesmo que temporária, com o caos atraíam todos os tipos de espectador. O contexto urbano, com toda a sua complexidade e dinâmica, tornava-se palco propício dos acontecimentos dignos de “sensação” (EL FAR, 2004, p. 120).

Na virada do século XIX para o século XX no Brasil, diversos fatores ocorridos anteriormente – como a abolição da escravatura, a proclamação da República, a chegada dos imigrantes e a modernização das cidades – contribuíram para a popularização tanto do cinema quanto das revistas e jornais – mesmo que fosse pelas fotografias, no caso da massa de pessoas iletradas. Mais uma vez, trata-se, aqui, de cidades maiores, como Rio de Janeiro e São Paulo, onde havia uma maior circulação de pessoas – inclusive novos participantes da vida pública, como egressos da escravidão, imigrantes e mulheres. Era um novo público que ia além da elite restrita. Além disso, muitas das transformações ocorridas no Oitocento aumentaram o número de trabalhadores assalariados e profissionais especializados e, como lembra Alessandra El Far, “a moeda corrente passava a fazer parte do cotidiano de um número cada vez maior de pessoas” (EL FAR, 2004, p. 66), tornando maiores, assim, hábitos de consumo. Além disso, o índice de mulheres que participavam da vida pública e trabalhavam na indústria e no comércio aumentou significativamente, viabilizando escolhas individuais de consumo, inclusive consumos relacionados ao lazer.

O objetivo, então, é aplicar o que foi lido em Hobsbawm, ao “tratar os movimentos econômicos (na acepção mais ampla) como a *espinha dorsal* de tal análise” (HOBSBAWM, 2013, p. 91, grifo nosso). Afinal, estamos lidando com “períodos históricos relativamente sumários durante os quais a sociedade é reorientada e transformada, conforme implica o próprio termo ‘revolução industrial’” (Idem, p. 100). Por isso, também, mostra-se tão importante o protagonismo da cidade em seu processo de urbanização. Pois a cidade “é essencialmente um organismo de seres humanos vivendo juntos de um determinado modo, e o processo característico da urbanização nas sociedades modernas faz dela, pelo menos até o presente, a forma na qual vive a maioria das pessoas” (Idem, p. 94). As questões em torno dos movimentos que acontecem dentro das cidades “surgem essencialmente das interações de massas de seres humanos vivendo em estreita proximidade” (Idem, p. 94) – o que está diretamente associado às redes de sociabilidade que o hábito de ir aos cinemas produz.

Apoiada, também, em Michel de Certeau (1982), a pesquisa prioriza o *lugar*, para identificar conjunturas e problemáticas comuns. Segundo o autor, “a articulação da história com um lugar é a condição de uma análise da sociedade [...]. Instalando o discurso em um não-lugar, [a denegação da particularidade do lugar] proíbe a história de falar da sociedade e da morte, quer dizer, proíbe-a de ser a história” (CERTEAU, 1982, p. 77). Logo, falar do discurso veiculado na imprensa carioca e paulistana sobre as mulheres e sobre Louise Brooks é, também, falar sobre as cidades.

Trabalhar com periódicos como fonte primária implica em uma tentativa de produzir novos sentidos através da observação do que está escrito nesses materiais. Não basta descobrir os documentos – mesmo que estes sejam inéditos –, é necessário convertê-los em fontes. Estas, através de uma metodologia e uma construção interpretativa, resultam na narrativa histórica. Afinal, no trabalho historiográfico, como apresentado por Michel de Certeau, “tudo começa com o gesto de separar, de reunir, de transformar em ‘documentos’ certos objetos distribuídos de outra maneira” (CERTEAU, 1982, p. 81). Tais documentos – como, por exemplo, os periódicos consultados sobre o discurso da imprensa brasileira sobre as mulheres e sobre a estrela hollywoodiana Louise Brooks – não escrevem a história por si só. Eles não foram escritos para descrever sua época. Este é o trabalho do pesquisador que, através de estruturas, *descreve* o passado. Logo, o “coleccionador” desses objetos tem como prática “refazer” a história.

Nesse processo, há sempre o risco de reproduzir automaticamente certos pontos de vista. Busca-se, então, problematizar tais pontos, evitar adjetivações, questionar informações – que são produtos de percepções e classificações de outros – e colocá-las em confronto sempre que

necessário. A “verdade” dos documentos é uma aproximação parcial dos eventos, e não o real propriamente dito, pois não é factível resgatar a História, o acontecimento.

Não há espaço para ingenuidade em quaisquer trabalhos de campo. Nesse caso, a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional aparece como cenário; e a tentativa, ao trabalhar com as informações que disponibiliza é, também, colocá-las em diálogo com as demais bibliografias. A História depende da subjetividade do historiador, uma vez que não se pode olhar para um documento com a objetividade do “indubitável”. A escrita historiográfica precisa dar lugar ao acaso, não investigar sempre uma origem, um ponto de partida. Logo, procura-se evitar, também, trabalhar com a ideia de *causa* e *efeito*, como propõe Certeau (1982). Em diversos momentos, embora pareça fazer sentido determinar algo isolado como causa de um acontecimento, deve-se considerar diversos fatores envolvidos (econômicos, sociais, científicos etc.) e trabalhar dentro de uma perspectiva de *relação*.

Importante, por isso, não utilizar da totalidade na produção científica. E considerar, na História, perspectivas distintas das representações de uma época – como, por exemplo, territórios ou classes. As mudanças no período abordado não podem ser vistas como homogêneas e padronizadas. No Brasil, elas se deram de forma diferente da Europa ou dos Estados Unidos. E dentro do próprio território brasileiro, elas se deram de forma diferente para mulheres e homens, brancos, indígenas e ex-escravos, nativos e imigrantes, donos de terras, comerciantes, artesãos e empregados em geral.

Considerando essas diferenças, para trabalhar com o recorte de gênero aqui proposto, localiza-se que dentro da instituição familiar individual e moderna, o homem assume o papel de chefe e, a mulher, de subalterna. Como pontua energicamente Engels,

Cada benefício para uns é necessariamente um prejuízo para outros; qualquer nova libertação de uma classe é um novo elemento de opressão para a outra. Se entre os bárbaros [...] mal se podia determinar a diferença entre os direitos e os deveres, com a civilização torna-se claro, mesmo para o mais imbecil, a diferença e oposição entre as duas coisas, na medida em que atribui a uma classe quase todos os direitos e à outra quase todos os deveres (ENGELS, 2017, p. 219).

Considera-se, também, o processo histórico pelo qual a humanidade passa indissociável da questão de classes. O “progresso” está longe de ser um processo apenas positivo. Discordando dos social-democratas do contexto no qual estava inserido, Walter Benjamin afirma que o progresso, para eles, era “um progresso da humanidade em si (e não apenas das suas capacidades e conhecimentos)” (BENJAMIN, 2012, p. 249). E é exatamente nisso que se apresenta uma discrepância. Deixa-se de acreditar com otimismo na ideia simplista do



progresso que vem junto com o trabalho industrial. Há sim um progresso na dominação da natureza, um progresso da técnica, mas um retrocesso da sociedade “vem de brinde”, como pode ser pontuado com base nos escritos de Benjamin e de Engels, quando este afirma que “cada progresso na produção é ao mesmo tempo um retrocesso na condição da classe oprimida, isto é, da imensa maioria” (ENGELS, 2017, p. 218-219). Com a industrialização e o crescimento da burguesia urbana, haverá destaque entre *opressores* (os patrões) e *oprimidos* (o operariado). No nosso caso, *homens e mulheres*, respectivamente. Ou seja, grande parte do que surgiu graças à industrialização, teve efeitos não apenas de sensação de progresso e felicidade utópica, mas de uma distinção violenta de classes que possibilitou várias formas de opressão da burguesia contra o proletariado, que se refletia de forma ainda mais cruel nas mulheres, subjugadas pelo sistema e pelos pais e/ou maridos.

As mulheres burguesas foram as grandes protagonistas do processo de modernização, escolhidas como escopo da difusão do consumo. Mas, em uma relação paradoxal, também foram as mais julgadas por efetivarem a modernidade em suas personalidades. Em outras palavras, o que se conclui da leitura dos periódicos nas inúmeras críticas às ditas “mulheres modernas” é que as mulheres podiam ser usadas para vender o ideal de modernidade, mas não podiam praticá-la de fato. E isso se dava de forma muito mais pungente no Brasil, onde o processo de urbanização foi mais lento. Embora algumas dessas mulheres tenham conquistado direitos substanciais no período entre as grandes guerras – como direito ao voto, emancipação financeira, maior liberdade sexual, a troca do espaço privado das instituições domésticas pelos espaços públicos, seja como *flâneuses*<sup>4</sup>, consumidoras dos grandes centros comerciais ou trabalhadoras liberais –, elas ainda sofriam com a subordinação ao patriarcado, imperante, e com as novas exigências e necessidades.

Vale lembrar que se trata de um momento em que as estrelas de cinema começam a entrar nos lares das espectadoras. Através da influência da indústria cinematográfica estadunidense e de sua meca Hollywood, mais e mais salas eram abertas nas principais cidades dos países para acompanhar o avanço do mercado distribuidor e atender ao ritmo de produção. Tendo sido apresentado ao público brasileiro no final do século XIX, o cinema, exibindo a vida em movimento, contribuía *ipso facto* intensamente para que novas sensações fossem despertadas. Somente no século XX, foi aos poucos se popularizando e mudando de formato – não apenas em relação às fitas produzidas ou ao estatuto de arte ou não, mas também quanto ao tipo de salas que exibiam as fitas e que tipo de público as frequentava.

---

<sup>4</sup> Termo derivado do masculino *flâneur*, que remete às mulheres que deambulam pelos centros urbanos.

A escolha de Louise Brooks como objeto central deste trabalho deriva inicialmente de uma curiosidade sobre como a sociedade do século XX lidava com seu gênio transgressor, presente não apenas em suas personagens como também nas surpreendentes narrativas em torno de sua conturbada e breve carreira. Lulu, por exemplo, é uma personagem ambígua, pois apesar de ser apresentada com um caráter inocente e amoral, trata-se de uma prostituta aspirante a artista, subversiva e extremamente sedutora, que assume seus desejos sexuais e os usa em seu favor. A questão é: considerando que a sociedade contemporânea à atriz era ainda mais conservadora que a atual, como foi sua recepção? Louise tinha o “espírito livre” devido à educação que recebeu. Talvez, por isso, não tenha conseguido viver segundo a conduta que Hollywood esperava. Uma vez contratada, não via sentido nas regras impostas às estrelas. Havia um movimento também subversivo na imprensa brasileira sobre as mulheres? Como esse movimento foi recebido? Vale ressaltar que, nesse momento, a imprensa brasileira já era definida como “‘expressão’ ou ‘intérprete’ da opinião pública” (CAPELATO, 1991/1992, p. 59), como lembra Maria Helena Capelato.

É imprescindível reforçar que a questão aqui investigada não é a influência direta de Louise Brooks na sociedade brasileira. Embora tenha sido uma figura marcadamente paradigmática – e abundantemente presente na imprensa da época –, afirmar que as mulheres brasileiras comportavam-se e vestiam-se como Louise Brooks em virtude do contato com a atriz – enquanto outras estrelas também se comportaram e vestiram como ela – é pisar em um terreno deveras arriscado. Não é possível mapear exatamente de onde vem a influência quando se trata de uma sociedade como um todo. Além disso, procurar-se-á, aqui, fugir da influência como algo inerente à imposição. Trata-se da influência como um modelo a ser seguido ou não, conforme o critério que compete a cada mulher ao exercer sua individualidade.

Negando o incerto, este trabalho dispõe-se a questionar que tipo de sociedade recebia Louise Brooks – e como foi construída essa sociedade, sua mentalidade e seus costumes; os motivos pelos quais ela foi considerada inúmeras vezes a atriz preferida do público; entender de que forma deu-se esse acolhimento positivo de Louise – como mulher e atriz – no contexto da cultura brasileira do século XX; e explorar quais foram as impressões que ela deixou na sociedade e qual foi o diálogo estabelecido entre Louise Brooks e as mulheres que aqui viviam – através de um exercício historiográfico de pesquisa em periódicos dos anos 1920 sobre a recepção de seus filmes e de sua *persona* enquanto estrela. Tais impressões não serão tratadas apenas como uma opinião formada pela imprensa, mas como vestígios de uma referência máxima do *ethos* moderno que se funde no âmago de uma modernidade e uma cultura de massas ainda em construção.

Isso afeta, como já dito, principalmente as mulheres e se desenrola como rastros de um imaginário estético-social, transformando personalidades e padrões de beleza com a contribuição dessas pegadas deixadas por Louise Brooks na sociedade brasileira todas as vezes que seus filmes eram exibidos ou sua vida privada e seu rosto eram expostos na imprensa. Pois o cotidiano da sociedade é sujeito aos impulsos imaginários, o que implica em seu comportamento e possibilita o mimetismo e os sistemas de representação.

Para Legros et al (2014), o conceito de imaginário social é um conceito ambíguo, que dentre os seus vários significados dentro da sociologia indica também uma potência presente nas práticas e nos mecanismos do dia-a-dia da vida moderna. Tudo em torno dos indivíduos interfere no que é reconhecido como imaginário. E é razoável acreditar que não apenas o cinema é um dos agentes desse processo, como também é o mais efetivo. Ele pode ser um pilar importante na ponte entre o ideal de modernidade, o imaginário estético-social de um período e a modernidade conquistada de fato, favorecendo-a. O imaginário, que é produzido por meio das imagens e das representações, é essencial para compreender a vida social.

Para identificar as diferenças e semelhanças entre a *persona* de Louise Brooks e a mulher que vivia nas duas principais cidades brasileiras, o discurso encontrado na imprensa sobre ela e sobre suas personagens será colocado *vis-à-vis* com descrições encontradas nos periódicos, na História e na literatura sobre as mulheres do período. O objetivo não é apenas encontrar essas descrições nos periódicos, mas fazer uma análise do que era esperado dessas mulheres e em quais pontos Louise Brooks atinge ou frustra essas expectativas. Essas pistas podem estar contidas, por exemplo, até mesmo nas sutilezas dos elogios direcionados a ela, encontrados no levantamento de sua recepção no Brasil.

Uma combinação da recepção de Louise Brooks na “grande”<sup>5</sup> imprensa do país – nos âmbitos público e privado de sua vida –, suas personagens como “typos”<sup>6</sup> de mulheres representadas nas telas e a cultura brasileira dessa década marcada pelo Modernismo – oscilando entre o caráter “nacional” e a influência do “estrangeiro” – resultará em uma análise de como desenrolou-se essa relação.

Dos periódicos listados, foram destacadas inúmeras matérias envolvendo Louise Brooks e seu *typo*, descrições e opiniões formadas sobre a “melindrosa” – que deriva da *garçonne*

---

<sup>5</sup> O uso das aspas na primeira vez que a expressão “grande imprensa” é usada foi uma forma de chamar atenção para o cuidado ao considerar a imprensa brasileira da virada do século XIX para o XX como “grande” em comparação à imprensa atual, visto que a imprensa ainda se encontrava em processo de desenvolvimento e consolidação e, também, considerando o alto índice de iletrados no país.

<sup>6</sup> Prioriza-se, aqui, a ortografia da década de 1920, quando palavras como “typo” eram constantemente usadas como referência para os estereótipos de mulheres.

francesa ou da *flapper* estadunidense –, discussões sobre o feminismo, sobre os direitos das mulheres e sobre a mudança abrupta no *status quo*, com a possibilidade de mulheres terem vidas públicas. Elas flertam, trabalham, fumam, estudam, dançam e lutam pelo direito ao voto.

Vale lembrar que a vida profissional de Louise Brooks é uma demonstração muito clara de como as atrizes do cinema silencioso atravessaram esse período inicial do *star system* e sua trajetória pode ser usada como exemplo do *modus operandi* patriarcal, onde a mulher é, ao mesmo tempo, celebrada por ser propagadora da modernidade – através da moda, da beleza, do consumo, do cinema – e punida pela subversão de o ser.

Logo, essa personalidade subversiva de Louise e de algumas personagens dos filmes que eram exibidos no país; a forma como era noticiada sua vida privada; a frequência com que seu nome aparecia na imprensa e seu corpo e rosto estampavam as revistas e jornais; seu modo de vestir; seu corte de cabelo; seu padrão de beleza: todos esses pontos e outros, desembocam nos *années folles*, nos *roaring twenties*, nos *loucos anos 20*.

O primeiro capítulo apresenta a atriz Louise Brooks, revelando alguns pontos importantes de sua biografia, essenciais para esclarecer sua *persona* subversiva que se manifesta também em sua maneira de gerir sua carreira – ou ao menos na tentativa de geri-la. E para entender a sua trajetória como dançarina e atriz é preciso compreender, a princípio, como funcionava o sistema de estrelas estadunidense adotado nas primeiras décadas do monopólio hollywoodiano no mercado cinematográfico, de Hollywood ao seu período no mercado europeu. Passando, também, por seu dificultoso retorno à meca do cinema.

O subcapítulo presente nessa primeira parte da dissertação focaliza sua recepção no Brasil, a começar pelo surgimento das revistas de fãs e pela cultura em torno do hábito de ir aos cinemas. Considerando a forte presença de seu nome na imprensa brasileira – em especial nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro –, foi possível determinar o discurso veiculado no Brasil em torno de seu nome e como ela era retratada aos leitores, mesmo após o fim de sua carreira em Hollywood.

O segundo capítulo, intitulado *A Moderna Primeira República*, relata o Brasil que a recebia acompanhando as mudanças de um período colonial para uma nova forma de conceber o país pautada em, entre outras idealizações, alcançar a modernização implantada nos países do Atlântico Norte. A partir disso, o Brasil ia se habituando a novas tecnologias e, conseqüentemente, ao cinema e à imprensa. As cidades abordadas recebiam cada vez mais habitantes, sendo necessários novos arranjos que fariam delas metrópoles. O aumento do índice de letramento, o avanço da imprensa e o acesso ao cinema contribuíram para uma concepção de modernidade que era cada vez mais percebida nas grandes cidades brasileiras. A cultura de

massas permitia a presença de um novo imaginário estético-social que influenciava e, portanto, alterava modos de vida.

O primeiro subcapítulo destaca a posição das mulheres nesse novo Brasil. Elas foram o ponto-chave para compreender o moderno. Por isso foi necessário – incorporado à Primeira República – conceder um espaço significativo a essas mulheres que carregaram, quase sozinhas, o fardo de tornar-se moderno. Tal paradoxo presente na imprensa brasileira sobre o que se entendia como “mulher moderna” está, desse modo, diretamente ligado à trajetória de Louise Brooks. O segundo subcapítulo traz, por sua vez, a moda como tema – junto aos grandes centros comerciais das cidades destacadas. Em especial a construção do estilo *garçonne*, desde a indumentária ao corte de cabelo representado – em grande parte, pela atriz.

O terceiro capítulo dispõe-se a estabelecer um diálogo entre a *persona* de Louise Brooks – construída através de suas personagens da segunda metade da década de 1920 e das narrativas em torno de sua vida pessoal – e a mulher brasileira da Primeira República. Ao analisar tais personagens, é possível arriscar qual nicho de espectadoras brasileiras teria tido uma relação afetiva com as mesmas – seja por mecanismos de projeção, de identificação ou ambos.

O discurso sobre a figura de Louise Brooks, de forma geral, carrega consigo um moralismo muito próximo ao do discurso veiculado na imprensa brasileira daquele momento sobre as “mulheres modernas”. Para além do levantamento sobre como Louise foi reconhecida no Brasil, quais mulheres assistiam às suas fitas? Decerto, é impossível identificar exatamente quem foram essas mulheres; mas a que classe nos referimos? Assim, foi preciso pensar na questão da audiência e em como essa relação afetiva é construída, de acordo com as particularidades de cada personagem que Louise viveu, em parte presentes também em cada uma de nossas melindrosas.

## Primeiro Capítulo

### 1. Mary Louise Brooks e o *star system*

Da proclamação da República à Primeira Grande Guerra, os *nouveaux riches* brasileiros se apoiavam ainda mais na Europa como modelo de progresso e consumiam tudo o que a França, principalmente, ditava como tendência. Das escolas filosóficas e regras de etiqueta aos modelos de chapéus: tudo orbitava em torno dos moldes parisienses. Mas logo a Europa seria substituída, em virtude das consequências catastróficas do conflito.

Acabada a guerra, os países europeus envolvidos sofriam com dívidas e inflação, uma vez que “a maior parte das despesas de guerra tinha sido coberta com empréstimos, em vez de aumento de impostos, no pressuposto de que indenizações dos perdedores cobririam seus déficits” (SONDHAUS, 2014, p. 518). Logo, os Estados Unidos entram em cena como o “principal credor do mundo” (Idem, p. 534) e Londres, até então centro da economia mundial principalmente devido à Revolução Industrial, perdeu seu lugar para Nova York (Ibidem). Os Estados Unidos – adquirindo o status de potência econômica e cultural após o fim da Primeira Guerra –, prometiam a conquista da felicidade fomentando o consumismo e impulsionando sonhos de liberdade com seu *American way of life* e o *American dream*.

A urbanização dos Estados Unidos era recente, sendo necessário educar as massas para consumir a produção descomunal do país. E os meios de comunicação – como cinema, imprensa e publicidade – foram o veículo para difundir a romantização – fabricada, fantasiosa e irresponsável – do consumo. Os meios de comunicação criaram – e criam ainda hoje – as necessidades. O indivíduo não precisa consumir o produto até ser induzido a tal. Os meios de comunicação o fazem acreditar que é preciso *possuir* para *ser*. O cinema – de fato, Hollywood – foi um dos principais propagadores de tais ideais, “veiculando em suas fitas rostos, modas, músicas e hábitos do repertório cultural dos Estados Unidos” (O’DONNELL, 2012, p. 123). Através de seu monopólio do mercado distribuidor e exibidor de fitas, Hollywood, como representante dos Estados Unidos, pôde fabricar sonhos e necessidades, contribuindo ainda mais para a homogeneização dos costumes, padrões de beleza, consumo e comportamento.

O cinema europeu teve maior destaque até o início da Primeira Guerra Mundial. A nova economia, comandada por homens de terno de Wall Street, transformou o cinema em uma grande indústria. O projeto de universalização do *lifestyle* estadunidense é tão poderoso que Hollywood monta uma narrativa clássica que é estrategicamente inteligível em todos os cantos do mundo.

Não que até esse momento o cinema não tivesse representado um negócio: desde seus primórdios os produtores buscaram a rentabilidade, como demonstram as empresas pioneiras formadas por Pathé e Gaumont. É nos Estados Unidos, porém, que o cinema deixa de arruinar empresários e se destaca do espaço teatral para desenvolver sua própria linguagem. Passará então a dispor de um maquinário muito bem azeitado para “comunicar” o produtor com o público, por intermédio de distribuidores e exibidores. As decisões de produção apontarão, assim, para um forte sistema de intervenções, numa trama de interesses coligados (MARTÍN-BARBERO, 1997, pp. 197-198).

Vê-se com Martín-Barbero que a posição dos Estados Unidos como liderança mundial é baseada na economia – que cresceu consideravelmente em ambas as Grandes Guerras Mundiais – e no domínio das comunicações – pois o país, exportando sua cultura, encontrou um meio de manipular as massas e vender estilos de vida (MARTÍN-BARBERO, 1997). O resultado é claro: uma homogeneização compulsória da cultura nos moldes estadunidenses. Essa cultura é tão mecanicamente injetada no restante do mundo que acaba se transformando em sinônimo de Ocidental e de modernidade civilizada. Esse ocidentalismo romantizado tem raízes no ideal de liberdade que vendem: liberdade de consumo, principalmente; mas também liberdade de expressão. Vê-se pela popularização da frase “It’s a free country”<sup>7</sup>.

Os estúdios de Hollywood precisavam, então, gerar lucros: atores e atrizes tornaram-se oportunidades. Primeiro, pela imensa popularidade que o cinema assumia naquele período; segundo: trata-se de um momento em que nascia um fenômeno de novas formas de idolatria – que se distanciava de entidades religiosas e se aproximava de pessoas comuns. Sevcenko explica esse fenômeno que crescia na década de 1920:

Segundo um eminente neurologista<sup>8</sup> os seres humanos têm uma capacidade limitada para o reconhecimento visual e menor ainda para a identificação psicológica de seus semelhantes. Como espécie, a natureza nos adaptou para viver em pequenos grupos [...]. Numa situação de crescimento urbano explosivo [...] as pessoas nas grandes cidades estão expostas a uma massa tão densa de perfis fisionômicos e traços psicológicos peculiares, que lhes é humanamente impossível assimilá-los. [Assim], é muito mais nos ícones exibidos e repetidos à saciedade pelos meios de comunicação que as pessoas tendem a definir essa situação de reconhecimento familiar. O fato de eles não serem de carne e osso, mas reproduções fotográficas, imagens de cinema ou vozes de disco e rádio só ajuda nesse processo, já que a imagem fica resolvida num clichê visual ou auditivo e a estrutura psicológica num personagem típico [...]. Nada a estranhar portanto se as pessoas se sentem mais próximas e emocionalmente ligadas ao Águia Solitária<sup>9</sup>, ao astro de cinema, às garotas do rádio ou ao líder político carismático do que a um familiar distante ou ao vizinho do outro lado da rua (SEVCENKO, 1998, pp. 591-592).

---

<sup>7</sup> “É um país livre”.

<sup>8</sup> O neurologista ao qual Nicolau Sevcenko se refere é, na verdade, o britânico Robin Dunbar (1947-), um antropólogo e psicólogo evolucionista do Grupo de Pesquisa em Neurociência Social e Evolutiva do Departamento de Psicologia Experimental da Universidade de Oxford. A obra de Dunbar, que consta na nota de rodapé de Sevcenko, tem como título *Grooming, gossip and the evolution of language*.

<sup>9</sup> Aqui, Sevcenko se refere ao piloto Charles Lindbergh (1902-1974).

Assim, a indústria criou o “sistema de estrelas” para lucrar, de forma estratégica, com a bilheteria obtida por meio do sucesso desses atores e atrizes. Em 1919, tudo já gravitava em torno da estrela de cinema. De acordo com Richard deCordova,

A emergência do *star system* talvez possa ser melhor vista como a emergência de um conhecimento, e analisada nesses termos. Antes de 1909, praticamente nenhum dos nomes dos atores era conhecido pelo público, mas em 1912 a maioria deles havia sido “descoberta”. Fica claro a partir desse exemplo que a “*persona* cinematográfica” foi o resultado de uma produção e circulação específicas de conhecimento. Departamentos de publicidade dos estúdios, filmes e revistas de fãs produziram e divulgaram esse conhecimento (deCORDOVA, 1991, p. 17<sup>10</sup>).<sup>11</sup>

O *star system* foi, em suma, um sistema de contratos que permitia aos estúdios controlar a vida pessoal e profissional das estrelas de Hollywood. O que resultava em desde situações e casamentos arranjados para publicidade até realmente um controle do que os “empregados” dos estúdios poderiam falar, vestir ou fazer. Como uma instituição do capitalismo, era, segundo Morin, “uma organização sistemática da vida privada-pública das estrelas” (MORIN, 1980, p. 47). E, aproximadamente do início dos anos 1920 ao final dos anos 1950, esse sistema dominou a indústria.

Em 1928, em um texto sobre a Paramount intitulado “Um filme que reúne dois elementos novos e de sucesso na cinematografia”<sup>12</sup>, a *Gazeta de Notícias* informa que a Paramount resolvera educar, ela mesma, suas estrelas. Para tanto criara uma escola que ensinava a elas como se portar na carreira e na vida pessoal. Entre os seis primeiros nomes a serem habilitados pela escola, encontramos o de Louise Brooks. Meses antes, no *Correio da Manhã*, uma matéria afirmava que a atriz fora companheira de Charles Rodgers (1904-1999) na escola da Paramount<sup>13</sup>. Barry Paris conta, na biografia da atriz, que realmente havia uma espécie de “universidade de cinema” do estúdio para treinar os jovens talentos (PARIS, 2000, p. 174).

Mary Louise Brooks nasceu no dia 14 de novembro de 1906, em Cherryvale, Kansas. Sua mãe, Myra May Brooks (nascida Myra Rude), ao casar-se com o advogado Leonard Brooks disse a ele que passara a vida até então cuidando de irmãos. Por isso, quando tivessem filhos,

<sup>10</sup> Todas as citações em língua estrangeira inseridas no corpo da dissertação são de tradução nossa.

<sup>11</sup> “The emergence of the star system can perhaps best be seen as the emergence of knowledge and analysed in these terms. Before 1909 virtually none of the players’ names were known to the public, but by 1912 most of them had been ‘discovered’. It is clear from this example that the ‘picture personality’ was the result of a particular production and circulation of knowledge. Studio publicity departments, films and fan magazines produced and promulgated this knowledge”.

<sup>12</sup> *Gazeta de Notícias* (RJ), 03/07/1928, p. 8.

<sup>13</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 19/02/1928, p. 11.



eles tomariam conta de si mesmos, pois ela não tinha interesse em repetir a experiência. Leonard aceitou, o casal teve 4 filhos – incluindo Louise – e assim foi. A vida toda eles tiveram liberdade para aprender com os próprios erros e acertos. Em todo caso, Louise Brooks, desde a infância, teve espírito livre (PARIS, 2000).

Cresceu, como ela mesma assumia, egoísta e teimosa. Ainda adolescente, chamava a atenção. Vestia-se diferente e por isso, uma amiga de sua irmã June era impedida pela mãe de frequentar-lhe a casa, por considerar suas roupas nada ortodoxas. Desde nova, tinha dois interesses: performar e namorar. Matava aula na escola para ir aos teatros. Sua mãe sempre foi uma entusiasta das artes, mas as circunstâncias impediram que Myra ganhasse a vida como artista. Logo, ela sempre incentivou os filhos a seguirem por esse caminho. Desde os 10 anos de idade, Louise participava de concursos de beleza e de dança. A mãe confeccionava suas roupas para as competições, auxiliava-a nos ensaios e tocava piano para que a filha dançasse (PARIS, 2000).

Louise passou por algumas situações que, segundo ela mesma, influíram na sua personalidade em termos de sexualidade. Quando criança, foi assediada por um vizinho; e, quando adolescente, aos 14 anos, por um professor e empresário que dizia querer ajudá-la tirando fotos para alavancar sua carreira. Na época, inocentemente, pensava estar apaixonada por ele, mesmo sendo casado. Ele aproveitou disso e a acompanhava nos lugares quando sua mãe não podia (PARIS, 2000).

Todos a viam como mimada, mal-humorada, arrogante e atrevida – especialmente sua professora de dança da época; por isso, a dispensou. Louise não se importou, pois sabia os motivos. Como reação a isso, escreveu no dia 10 de fevereiro de 1921 em seu diário a frase: “I’ve had enough of teaching my teacher what to teach me”<sup>14</sup>. Ela sentia que precisava melhorar, e não era crítica apenas com outras pessoas; cobrava-se muito. Estava pronta para conquistar o tão sonhado sucesso no *show business* por outros meios.

Meses depois, após assistir a um espetáculo do grupo *Denishawn Dancers* – que era novo, porém conhecido por suas inovações coreográficas – e visitar os bastidores, foi chamada para participar da Companhia. Então, aos 15 anos, largou a escola e no verão de 1922 mudou-se para Nova York para tentar a vida como dançarina. Teve que se esforçar para perder o sotaque do Kansas, mudar o estilo de se vestir e aprender regras básicas de etiqueta. De 1922 a 1924, dançou para o grupo *Denishawn Dancers* em turnê por todo o país (TYNAN, 2000).

---

<sup>14</sup> “Eu já estou farta de ensinar à minha professora o que me ensinar” (BROOKS apud PARIS, p. 27).



Figura 1: A dança moderna de Louise Brooks (centro) com seu grupo *Denishawn Dancers*<sup>15</sup>.

Na imagem (figura 1), Louise Brooks performa a dança moderna experimental característica do grupo de Ruth St. Dennis (1879-1968) e Ted Shawn (1891-1972). Nesta fotografia Louise é posicionada à frente de suas colegas. Dançar era a verdadeira paixão de Louise e segundo os relatos ela o fazia muito bem. O problema era seu comportamento. Em uma ocasião, ao criticar as dançarinas em uma apresentação de Ziegfeld Follies<sup>16</sup> a que teria assistido, Louise disse: “I decided right then that onstage I would never smile unless I felt like it”<sup>17</sup>. A petulância de Louise crescia nas relações com a Companhia em que trabalhava. Ela tinha a sensação de perseguição, mas ao mesmo tempo era arrogante. Acabou demitida do grupo por conta de sua personalidade um tanto quanto complicada para o convívio. Ficou, então, por

<sup>15</sup> Fonte: Pinterest.

<sup>16</sup> Também uma série de produções teatrais de revista da Broadway, de 1907 a 1931.

<sup>17</sup> “Eu decidi, então, que no palco eu nunca sorriria a menos que tivesse vontade” (BROOKS apud PARIS, p. 34).

três meses dançando em *Scandals*<sup>18</sup>. Segundo a biografia de Louise, a publicidade dos jornais em torno de sua contratação fez com que várias garotas a odiassem (PARIS, 2000).

Foi um momento conturbado em sua vida, sendo expulsa dos locais onde morava, seja por fazer exercícios de pijama no telhado ou por beber muito. Estava à beira de um colapso nervoso, sob forte demanda social e sexual, deprimida e entediada com a rotina de trabalho. Em dezembro de 1924 decidiu, então, ir para a Europa com uma amiga, abandonando o *Scandals* sem ao menos avisar George White (1892-1968); o produtor teria dito depois que se soubesse que ela iria se demitir, teria pago a passagem, revelando certo alívio por não ter que lidar mais com a dançarina (PARIS, 2000).

A amiga voltou para Nova York, mas Louise resolveu ficar em Paris, mesmo sem dinheiro. O produtor Archie Selwyn (1877-1959) a encontrou e ofereceu um emprego no Café de Paris em Londres. Segundo Barry Paris, Louise foi a primeira a dançar o Charleston na cidade. Tão de repente quanto sua saída de *Scandals*, voltou para Nova York, em fevereiro de 1925. Mesmo antes, quando ela ainda trabalhava com White, Florenz Ziegfeld (1867-1932) já estava de olho em Louise. Ele procurava uma *chorus girl*. Louise relutou em aceitar este ofício, pois se considerava, na verdade, uma dançarina. Ziegfeld a colocou, então, em um espetáculo especial: *Louie the 14h* – e não no famoso *Ziegfeld Follies*. Mas quando Louise começou a reclamar de como era tratada e faltar às apresentações, “Flo” a transferiu para o *Follies*. Diferente do que os empregadores anteriores faziam com as dançarinas que davam trabalho, ele a colocou no principal show da Broadway, recebendo um salário considerável (PARIS, 2000).

A Paramount, sempre em busca de novos talentos, observava as estrelas de Ziegfeld. Louise tinha 18 anos quando o executivo do estúdio, Walter Wanger (1894-1968), a convenceu a fazer um teste para uma ponta no filme *O Mendigo elegante* (*The Street of forgotten men*, Herbert Brenon, 1925). Aprovada, começou a trabalhar no filme. No início, Louise Brooks tentou conciliar as duas tarefas, mas não gostou da experiência, pois precisava acordar mais cedo que de costume para filmar um papel que, para ela, era insignificante. Para completar, em uma carta a James Card (1915-2000), ao falar sobre as relações com o diretor Herbert Brenon, Louise escreveu: “Being frightened of everything else in addition to him, no doubt I clammed up and glowered more than usual – aggravating my worst crime against important people: not giving the adulation and submission they expect”<sup>19</sup>. Uma pista de que, na verdade, a insolência

---

<sup>18</sup> Sequência de revistas musicais da Broadway produzidas por George White, apresentadas de 1919 a 1939, onde Louise participou como *chorus girl* (corista).

<sup>19</sup> “Por temer tudo o mais além dele, sem dúvida me calei e fechei a cara mais do que de costume – agravando meu pior crime contra pessoas importantes: não dar a adulação e submissão que elas esperam” (BROOKS apud PARIS, 2000, p. 97).

de Louise vinha do fato de que ela não se deixava dominar pelo sistema e não fazia questão de adaptar sua personalidade às predileções dos estúdios para sobreviver em Hollywood.

Ainda com 18 anos, no verão de 1925, Louise Brooks teve um *affair* de dois meses com Charlie Chaplin, após conhecê-lo em uma festa organizada por Walter Wanger. O ator tinha 36 anos e era casado com Lita Grey. Louise dançava no *Follies* quando Chaplin estava em Nova York para a *première* de *Em busca do ouro* (1925). Até 1964, Louise não demonstrara nenhuma aversão ao ex-amante. Porém, a partir desse ano, começou a escrever aos amigos sobre Chaplin<sup>20</sup>, expondo certa repulsa ao ler sua autobiografia: “Oh, the book has made me ill. His sex pride! His intellectual fatuity! All those babes knocking on his bedroom door. He still tries to pass off a crude bunch of lies to a world who would not know the difference”<sup>21</sup>. Em outra: “I have been so busy defending him over the last decades that I had forgotten, until I read his book, how very vulgar and cheap he was”<sup>22</sup>. Aparentemente, Louise foi mais uma da lista que revela o apetite sexual de Chaplin e sua personalidade não a agradou.

Aproximadamente na mesma época do *affair*, deixou a dança de lado por um tempo. A Paramount ofereceu a Louise Brooks um contrato de cinco anos. A MGM, também interessada, ofereceu o mesmo contrato. Louise pediu a ajuda de seu amante do momento, Walter Wanger, para decidir, e ele recomendou que escolhesse a MGM, uma vez que se optasse pela Paramount as pessoas diriam que ela só estava trabalhando no estúdio porque dormia com ele. Louise, indignada com a suposição, fez o contrário (TYNAN, 2000). Nota-se, todavia, que mesmo nos momentos que não agia da forma que queria ou era melhor para si, priorizava desafiar o sistema, opor-se a ele.

Em outubro de 1925, a atriz assinou um contrato de cinco anos com a Paramount Pictures. Ela, que nesse tempo havia voltado a trabalhar para Ziegfeld em *Ziegfeld Follies*, deixou a trupe para fazer seu próximo filme, *Vênus americana*<sup>23</sup> (*The American Venus*, Frank Tuttle, 1926) – também na Paramount (BROOKS, 2000). Sua carreira no cinema durou de 1925 a 1938, com 24 filmes. O sucesso veio rápido. Foi considerada, por um breve período – de 1926 a 1928 (e, no Brasil até 1929, pelo atraso da distribuição) –, uma das estrelas mais importantes da Paramount. Seu rosto estampava capas de revistas e páginas de jornais. No entanto, em 1928, os estúdios aproveitavam a chegada dos *talkies* para quebrar contratos (TYNAN, 2000).

<sup>20</sup> Fonte: <https://starsandletters.blogspot.com/2014/12/a-bone-to-pick-with-chaplin.html>.

<sup>21</sup> “Nossa, o livro me fez mal! Seu orgulho sexual! Sua fatuidade intelectual! Todas aquelas meninas batendo na porta do quarto dele. Ele ainda tenta passar um monte de mentiras grosseiras para um mundo que não saberia a diferença”.

<sup>22</sup> “Eu estive tão ocupada defendendo-o nas últimas décadas que tinha me esquecido, até ler o seu livro, o quão vulgar e barato ele era”.

<sup>23</sup> No corpo do texto, os títulos serão escritos da forma como foram exibidos no Brasil.

Louise não estava satisfeita com seu contrato na Paramount e, em uma reunião, recusou-se a renová-lo por não haver nenhum aumento no salário. Além disso, descobriu que o estúdio havia escondido dela o convite de um diretor alemão para atuar como Lulu, a protagonista de *A Caixa de Pandora* (BROOKS, 2000). O filme prometia sucesso em Berlim, por ser inspirado em duas obras expressionistas famosas – *Erdgeist* (O Espírito da Terra), de 1895, e *Die Büchse der Pandora* (A Caixa de Pandora), de 1904, ambas de Frank Wedekind (1864-1918). Louise tomou, então, a decisão que a tornou uma das mais importantes figuras do cinema.

Brooks viajou para a Europa e, em 1929, terminado o seu trabalho em *A Caixa de Pandora*, a RKO ofereceu-lhe um contrato, mas ela negou por odiar a Califórnia. A Paramount a chamou para refilmar cenas e dublar *Drama de uma noite* (*The Canary murder case*, Malcolm St. Clair, 1929), o último filme que fizera para a companhia. Ele havia sido filmado como silencioso, mas o estúdio, para lucrar mais e não ficar ultrapassado, queria transformá-lo em falado. Ela recusou. Eles ofereceram mais dinheiro e ela recusou novamente. O estúdio, então, criou o boato de que a haviam demitido pois sua voz era muito ruim. Louise, que aguardava na Europa a confirmação da produção de um filme francês para o qual fora convidada por intermédio de Pabst, foi chamada novamente por este diretor para estrelar *Diário de uma garota perdida* (*Tagebuch einer verlorenen*, G. W. Pabst, 1929). Após a produção em Berlim, voltou para a França para finalmente estrelar *Miss Europa* (*Prix de beauté*, Augusto Genina, 1930) – um dos primeiros filmes falados da França (BROOKS, 2000).

Antes de partir para a Europa, no final dos anos 1920, Louise estrelara não apenas em 12 filmes da Paramount, mas também fora emprestada para a First National – *Entre a loura e a morena* (*Just another blonde*, Alfred Santell, 1926) – e para a Fox – *Uma noiva em cada porto* (*A Girl in every port*, Howard Hawks, 1928). De volta ao seu país, a dificuldade da atriz estava em se inserir novamente na indústria estadunidense. A partir de 1931, a carreira de Louise começa a declinar. Volta a fazer filmes, mas nestes não tinha um papel de destaque. Após seu retorno a Hollywood, Louise atuou em mais sete filmes, incluindo *King of gamblers*<sup>24</sup> (Robert Florey, 1937), mas neste suas cenas foram cortadas.

Em 1940, Louise Brooks deixou Hollywood, voltou para Cherryvale – para perto da família – e abriu um estúdio de dança, que não foi compensador. Além disso, as pessoas da cidade não a aceitavam. Não se sabe se porque ela fizera sucesso ou porque falhara. Há uma passagem na biografia da atriz onde Barry Paris diz que a Broadway “estava cheia de lindas coristas com belos corpos, e Louise era uma delas, mas Brooksie tinha um cérebro além de um

---

<sup>24</sup> Não foram encontradas, até o presente momento da pesquisa, evidências de exibição no Brasil.

corpo, embora ela não usasse nenhum deles para obter segurança financeira”<sup>25</sup> (PARIS, 2000, p. 3). Louise Brooks não se sentia confortável tendo sua aparência explorada pelo sistema e pelos homens por trás dele; por isso, agiu de forma que custou sua carreira no *show business*. Em contrapartida, a indústria não admitia que estrelas como Louise usassem o intelecto para administrar a própria carreira. Em vista disso, foi impossibilitada de gerir sua vida nesse contexto onde a mulher moderna, artista e livre sexualmente é aceita apenas na teoria.

Brooks começa, então, a buscar outros meios de sobrevivência em Nova York. Trabalhou por seis meses em radionovelas; durante 1944 e 1945 trabalhou para agências de publicidade; e em 1946 engoliu o orgulho e se empregou na loja de departamentos Sacks da 5ª Avenida. Após dois anos na loja, demitiu-se e começou a escrever uma autobiografia intitulada *Naked on my goat*, que ela mesma destruiu ao finalizar. Louise diz que, após trabalhar um tempo como *call girl* em 1954 – uma forma de prostituição onde se marca os encontros por telefone – tentou ganhar dinheiro como mulher honesta, mas todos os amigos famosos de Nova York a desdenhavam. O problema com alcoolismo, que sempre teve, só piorava. Ela conta que, então, pensou em suicídio (BROOKS, 2000).

Em setembro de 1955 foi homenageada por Henri Langlois (1914-1977), diretor da Cinémathèque Française, no evento de “60 anos de cinema”. Henri colocou, na entrada do Musée National d’Art Moderne, uma foto enorme de Brooks, em *A Caixa de Pandora* (PARIS, 2000). Quando questionado sobre sua decisão de homenagear Brooks no lugar de Garbo ou Dietrich, o polêmico Langlois se declarou: “Il n’y a pas de Garbo ! Il n’y a pas de Dietrich ! Il n’y a que Louise Brooks ! Louise Brooks est l’intelligence du jeu cinématographique, elle est la plus parfaite incarnation de la photogénie, elle résume à elle seule tout ce que le cinéma des dernières années du muet recherchait : l’extrême naturel et l’extrême simplicité”<sup>26</sup>.

A partir de 1956, Louise passou a escrever artigos para revistas de cinema. Em 1960, com a ajuda do estadunidense James Card – preservacionista de filmes do Museu George Eastman –, que fez a ponte para que continuasse escrevendo para as revistas, mudou-se para Rochester (Minnesota, EUA). Para além de sobreviver, queria morar num lugar onde ninguém de seu passado pudesse encontrá-la. Louise Brooks, que havia se tornado uma pessoa reclusa,

<sup>25</sup> “Broadway was full of pretty chorus girls with beautiful bodies, and Louise was one of them, but Brooksie had a brain as well as a body, though she wouldn’t use either to get financial security” (PARIS, 2000, p. 3).

<sup>26</sup> “Não existe Garbo! Não existe Dietrich! Só existe Louise Brooks! Louise Brooks é a inteligência do jogo cinematográfico, ela é a mais perfeita encarnação da fotogenia, ela resume em si mesma tudo o que os últimos anos do cinema silencioso buscava: a extrema naturalidade e a extrema simplicidade”. Fonte: La Cinémathèque française. Disponível em: <<https://www.cinematheque.fr/seance/5413.html>>. Acesso em: 01 de dezembro de 2021.

sofreu por muito tempo de artrite e enfisema e no dia 8 de agosto de 1985 faleceu de ataque cardíaco, aos 78 anos de idade.

A partir da década de 1950 a atriz, embora reclusa, participou ativamente – bem como os já citados admiradores Langlois, Card e Tynan – da construção do mito Louise Brooks, que dá visibilidade sobretudo à Lulu de Pabst. No meio cinematográfico, comentários de surpresa surgiam – como o do diretor George Cukor (1899-1983), que uma vez disse: “She was nobody. She was a nothing in films. What’s all this fuss about her?”<sup>27</sup>. Lulu é reconhecida, a partir dessa construção, como um “monstro sagrado” do cinema. Ao escrever artigos sobre o sistema de estrelas estadunidense com detalhes espantosos (antes não revelados), Louise chama atenção para sua *persona*, como a atriz que não aceitou viver sob o domínio de um sistema abusivo.

Em sua coleção de ensaios autobiográficos, reunidos no livro *Lulu in Hollywood* publicado três anos antes de sua morte, a atriz deixa transparentes seus ressentimentos em relação ao sistema a que Hollywood tentava submetê-la e que impunha a outros astros e estrelas. Ela escreveu, com certo exagero, ao irmão uma vez que “the career of an actor is the most degrading of all enslavements”<sup>28</sup> [sic]. Embora muito lucrativo, o *star system* não era psicologicamente saudável para as estrelas. Muitas não souberam lidar ou não aguentaram a pressão e há muitos relatos de suicídios de jovens atrizes, sobretudo na passagem do cinema silencioso para o cinema falado.

Brooks conta que abandonou Hollywood por muitas razões, entre elas por sempre ter sido julgada “burra” e vista como objeto de desejo pelos homens – principalmente os da indústria. Ela achava tedioso o processo de produção, as filmagens, o *set*. Levava livros para ler entre uma tomada e outra. Todos pensavam que ela ignorava a equipe de produção; mas, na verdade, ela observava tudo – o que resultou depois nos escritos autobiográficos, onde conta tudo o que percebia dentro do sistema (PARIS, 2000). Até mesmo Pabst, um dos poucos que valorizaram seu talento, insistiu para que tivessem um caso romântico. Porém, segundo a atriz, só estiveram uma noite juntos, marcando aí mais um risco em dizer não para o desejo masculino e ter sua carreira prejudicada. Refletindo sobre as decisões que havia tomado durante sua carreira, Louise assume que deveria ter escutado Wanger quando seu amante a aconselhara a assinar o contrato com a MGM. Ela não o fez por acreditar ser possível combater todo um sistema com seu talento (BROOKS, 2000). Uma das mulheres mais fascinantes do cinema – não apenas silencioso – colecionou mágoas por ter sido desvalorizada e descartada por Hollywood, uma indústria misógina e gananciosa.

<sup>27</sup> “Ela não era ninguém. Ela não era nada nos filmes. Por que todo esse estardalhaço sobre ela?”

<sup>28</sup> “A carreira de um ator é a mais degradante de todas as escravizações” (BROOKS apud PARIS, 2000, p. 5).

A própria carreira e vida social de Louise são um exemplo de como o sistema de estrelas funcionava. Informações – fabricadas ou não – sobre sua vida privada surgem todo o tempo nos jornais e revistas, bem como sobre a vida de outras estrelas. No Brasil, não foi diferente. Assim como a nova configuração da sociedade urbano-industrial precisou recorrer à individualização como saída à diferenciação entre os milhares – em alguns casos milhões – de moradores das metrópoles, esses também criaram gostos particulares de acordo com suas personalidades. Assim, cada espectador tinha seu gênero preferido de fitas e mesmo sua estrela preferida. Isso cresceu ainda mais com o aumento das salas de cinema, o surgimento das revistas de fãs e as matérias nos jornais diários sobre as estrelas dos filmes que seriam exibidos.

Embora muitos dos escritos encontrados nos periódicos sejam textos publicitários divulgados pelo próprio estúdio, Louise Brooks era indicada como uma das estrelas estadunidenses preferidas do público brasileiro em vários jornais e revistas pesquisados. Em uma edição<sup>29</sup>, o *Diário Nacional*, de São Paulo, a chama de “mytho”. Segundo Morin, “estas semidivindades, criaturas de sonho resultantes do espetáculo cinematográfico” podem ser estudadas enquanto mito (MORIN, 1980, p. 9). O autor ainda diz que a vida privada da estrela “é pública, a sua vida pública é publicitária, a sua vida no *écran* é surreal, a sua vida real é mítica” (MORIN, 1980, p. 14).

Em 1927, o paranaense *O Dia* publicou: “Louise Brooks pode bem se orgulhar de ser hoje uma das estrelas mais disputadas pelos grandes diretores, que vêm nela o maior atrativo para um filme de sucesso”<sup>30</sup>. O paulistano *A Gazeta* publicou em 1928 que Louise Brooks é “uma figurinha que tem dado voltas à imaginação de muitos fãs. Adquiriu mesmo o poder de levar aos cinemas pessoas que não se preocupam com o enredo do filme que se anuncia. Compram ingresso para ver Louise Brooks”<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> *Diário Nacional* (SP), 06/07/1928, p. 7.

<sup>30</sup> *O Dia* (PR), 30/10/1927, p. 6.

<sup>31</sup> *A Gazeta* (SP), 22/03/1928, p. 5.



### 1.1. Lulu no Brasil

Nas cidades brasileiras industrializadas havia uma cultura em torno do hábito de ir aos cinemas. Produtoras hollywoodianas instalavam agências no país e a imprensa voltava cada vez mais os olhos para as fitas exibidas, as estrelas no *écran* e as curiosidades sobre o universo cinematográfico. Segundo Sevcenko, os estúdios estadunidenses foram os “beneficiários exclusivos dos transtornos que a Guerra impusera aos concorrentes europeus”, através de suas “técnicas propagandísticas e amplo sistema de distribuição”. Não só distribuição de fitas, como também de “revistas, informações, mexericos, fotografias, pôsteres, suvenires, discos, fã-clubes e turnês artísticas” (SEVCENKO, 1992, p. 92). Construíram seu monopólio no decorrer da crise econômica da indústria europeia e perante a impossibilidade de compra de celuloide e equipamentos baratos pelos países latino-americanos e demais países mais pobres (SEVCENKO, 1998).

Entretanto, desde antes da Primeira Guerra o cinema estadunidense agradava ao público brasileiro. Como os faroestes, por exemplo, e as superproduções de D. W. Griffith (1875-1948) e outros. Até porque essas fitas eram escolhidas como uma opção mais pudica em contrapartida aos filmes europeus vistos como imorais. A imprensa recebia constantemente reclamações de que esses filmes não eram adequados para programas em família e eram tão obscenos quanto as danças modernas (SEVCENKO, 1992). Não é, portanto, exato demarcar o ano de 1914 como o momento em que os filmes estadunidenses passaram a ser uma possibilidade excitante de entretenimento para os paulistanos e cariocas. Mas, de fato, os anos 1920 intensificam a presença dos Estados Unidos no imaginário brasileiro, que “ia conquistando os cariocas por suas histórias envolventes, maniqueístas e sensacionais, mas, acima de tudo, por sua linguagem dinâmica e moderna – o que era consenso entre seus admiradores e detratores” (FREIRE, 2018, p. 255).

Já no final dos anos 1910, começam a aparecer revistas especializadas em filmes. No Rio de Janeiro, “*A Fita, Palcos e Telas, Para todos..., Scena Muda e A Tela*”. Em São Paulo, “*A Fita*” (SÜSSEKIND, 1987, p. 43). Segunda a pesquisa de Alessandra El Far (2004) sobre a literatura de sensação no Rio de Janeiro, a capital já contava com uma população vigorosamente interessada nas tramas da imprensa desde a segunda metade do século XIX, com o romance-folhetim, publicado nos jornais. Esse gênero foi propagado no Brasil e havia um grande número de leitores que consumiam esses romances. Portanto, essa cultura de acompanhar histórias através da imprensa já estava instaurada quando as revistas de fãs chegaram ao Brasil nos anos 1920, veiculando a vida íntima das estrelas com as quais os leitores sonhavam igualar-se ou se

envolver. Em 1926, surgia *Cinearte*. Assim, o público estava envolvido no universo do cinema para além da ida às sessões. O assunto cinema invadia os comércios, as bancas, suas casas, e os pôsteres eram pregados nas paredes dos quartos.

Nos anos 1920 havia uma forte corrente nacionalista no Brasil, inclusive na imprensa, mas isso não impedia Hollywood de penetrar no imaginário coletivo. O cinema “representava para alguns setores o progresso, mas não necessariamente a qualidade ou a quantidade de filmes produzidos, e sim a quantidade de salas exibidoras” (ALMEIDA, 2000, p. 166). Tanto que a revista *Cinearte*, por exemplo, vivia a repetir que quanto maior o número de salas existentes, maior a chance do progresso ser efetivo em um país – o que é uma forma reducionista de mensurar o avanço da modernização e menos ainda da modernidade.

Foi possível mapear as exibições dos filmes de Louise Brooks através dos anúncios de jornais e revistas que alertavam os leitores sobre as salas, datas e horários que tornavam possível o contato com a tão querida “pequena”, como eram chamadas as mulheres jovens. Após assinar seu contrato, a Paramount começou a fornecer informações sobre a atriz. *Vênus americana* a lançou mundialmente e, a partir de *Desfrutando a alta sociedade* (*A Social celebrity*, Malcolm St. Clair, 1926), os filmes de Louise foram largamente distribuídos no país.

A partir de 1926, Louise Brooks foi descrita na imprensa brasileira como a grande promessa da Paramount, especialmente logo no primeiro mês da revista semanal *Cinearte*<sup>32</sup>. Duas semanas depois – e, portanto, duas edições –, aparece novamente não em uma foto como anteriormente, mas em três. Na página repleta de notícias sobre o universo cinematográfico: “Louise Brooks é uma ‘estrelinha’ que surge e em quem a Paramount deposita grandes esperanças”<sup>33</sup>:

---

<sup>32</sup> *Cinearte* (RJ), 31/03/1926, p. 22.

<sup>33</sup> *Cinearte* (RJ), 14/04/1926, p. 12.

**Cinearte**

A Universal apresenta *Stunt Gade* para dirigir o próximo filme de *Curtis Griffith*.



*The Showman's Bride* é o último filme de William Fairbanks para a Columbia. Virginia Lee Corbin é a "leading-woman".

Bruce Gordon, Bud Osborne e Josephine Hill são os principais em *Leahon Truitt* de H. A. Goodman.

Clarence Brown vai dirigir o filme da Metro-Goldwyn, *Trail of '91*.

*Princess of the Shore* é o título do próximo filme de *Henry King* para a Universal. Ellen Perry e Allan Forrest tomam parte. Com este elenco já se não sabe o sucesso?

Um tal *Walter Pidgeon* é o galã de *Constantine Talmadge* em *Silk Stock*. É canadense e já esteve no teatro.

Dominic figurará ao lado de *Katherine Mac Donald* em *The Great Heart*.

Emald Gómez vai figurar em *Bruce Gade* produção de *Herbert Brenson* para a Paramount. Neste mesmo filme também figuram *Mary Brian*, *Neil Hamilton*, *Ralph Forbes*, *Wallace Berry* e *Allie Joyce*.

Conta que depois de *The Barren of Idaho*, *Griffith* fará um filme com *Emil Jannings*.



*Louise Brooks* é uma "stylish" que surge e em quem a Paramount deposita grandes esperanças. Aparece em *THE AMERICAN VENUS*.



Para os que dizem que se tratamos dos filmes de *Paramount*, *Fox*, *Metro-Goldwyn*, *First* e *Universal*... Em *Big Boy* do *Boyd*, figuram *William Russell*, *Johnnie Johnson* e *Mary Carr*.

Em *Requiem for the Birds* de *F. B. O.*, figuram *Bob Carter*, *Engenie Gilbert* e *David Dunbar*.

*Ethel Shannon* é a estrela de *The Speed Limit* da *Gotham*.

*High cost Handmade* é o último filme *Maurice Flynn* para a *F. B. O.*

*Clara Bow*, *Forest Stanley* e *Stuart Holton* são os principais em *The Showoff of the Law of Association* *Exhibitors*.

A filha misteriosa de *Julie Verne*, vai ser filmada pela *Metro-Goldwyn*. *Maurice Tourneur* vai dirigir.

*Margaret Morris* é a "leading-woman" de *Douglas Mac Lean* em *That's My Baby*.

*Crown of Lies* é o título do filme de *Pola Negri* que *Budwinski* está dirigindo.

*Marie Prevost* é a estrela do filme de *Christie*, *Up to Mike's Room*.

12

14 - IV - 1926

Figura 2: Louise Brooks, a esperança da Paramount.<sup>34</sup>

Sua carreira estava apenas começando e o contrato que assinara com a Paramount exigia muito mais do que *fazer filmes*. Como visto, o *star system* atingia vários aspectos da vida profissional e pessoal dos astros e das estrelas. Essas (iniciantes ou não) precisavam – pressupõe-se que sob contrato –, entre outras inúmeras tarefas, posar para fotografias de moda. Talvez para uma Casa específica de algum estilista que tivesse também um contrato com o estúdio. E, ao anunciar Louise Brooks como esperança da Paramount, as revistas e os jornais anunciavam na verdade a esperança da Paramount em fazer mais dinheiro.

Como pode ser visto na imagem acima (figura 2), ela também precisou posar para as fotografias de moda. As três fotografias não parecem naturais. As superiores, embora pareçam iguais, revelam uma diferença em sua pose sobretudo dos membros inferiores. Louise está expondo os diferentes ângulos dos sapatos. Mas o foco claramente está no chapéu e no casaco de pele, pois na primeira foto o casaco está fechado; na segunda, aberto. Talvez para que as mulheres que viam esta imagem se imaginassem nele. A imagem da Elegância e da riqueza das

<sup>34</sup> *Cinearte* (RJ), 14/04/1926, p. 12.

estrelas passada às leitoras alimentavam o sonho hollywoodiano. O vestido não é a prioridade porque, afinal, ele será mostrado na terceira foto. Nesta sim, a leitora não deve desviar sua atenção para o chapéu ou para o casaco: o que importa é o vestido e seu caimento. Louise é posicionada segurando a barra do vestido como quem se dedica a vendê-lo.

Esse era um trabalho extra que as atrizes de cinema precisavam fazer e naturalmente não gostavam, em especial Greta Garbo e Louise Brooks que, como já vimos, não demonstrava apreço em se deslocar a qualquer estúdio que fosse. Diante disso, conclui-se que as atrizes não eram pagas para serem atrizes: eram pagas para fazerem o que os estúdios exigiam que fizessem. Louise já se encontrava, então, vivendo de acordo com esse sistema que a atriz em anos posteriores revelaria ser tão cruel.

*Cinearte* continuou a difundir o nome de Louise Brooks como esperança do estúdio e a promover *Vênus americana* nos meses que se seguiram. Logo no início de sua carreira, outros estúdios a notavam. Ao falar sobre a produção em andamento de um filme da First National chamado *The Charleston Kid* – que depois teve o título alterado para *Just another blonde* (*Entre a Loura e a morena* no Brasil) –, *Cinearte* escreve que nele atuavam “Dorothy Mackaill, Jack Mulhall, William Collier e Louise Brooks, estes dois últimos por ‘empréstimo’ especial da Paramount”<sup>35</sup>. O que rendeu, quase um mês depois, uma notícia falsa: “Louise Brooks e W. M. Collier Jr. casaram-se e a lua de mel foi trabalhar em ‘The Charleston Kid’, da First”<sup>36</sup>. Junto à notícia, uma foto dos dois. Na realidade, eles apenas atuavam juntos em *Entre a loura e a morena*.

A atriz estava, na verdade, em pleno processo de casamento com Edward Sutherland (1895-1973). Tanto que na mesma edição, quatro páginas depois, noticiam: “Eddie Sutherland, sobrinho de Thomas Meighan e um dos mais jovens e inteligentes diretores, casou-se com Louise Brooks, que já conhecemos de ‘A Vênus americana’. Os dois se conheceram durante a filmagem de ‘It’s the old army game’, da Paramount”<sup>37</sup>. Um mês depois, na página em que a revista respondia perguntas, atenderam à mensagem de um leitor (ou leitora) identificado como “Joare (Paraguassú)” e corrigiram o erro:

Foi assim: Lemos uma notícia que Louise Brooks tinha-se casado com Edward Sutherland, mas, como notícia de última hora, a First National nos enviou aquela sua fotografia com Collier, dizendo que tinha sido com ele o casamento. Como a outra não tinha confirmação e esta era ilustrada, aceitamos, se bem que a primeira notícia já estivesse impressa em outra página. Ela, porém, está casada mesmo com Edward Sutherland.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> *Cinearte* (RJ), 15/09/1926, p. 09.

<sup>36</sup> *Cinearte* (RJ), 06/10/1926, p. 10.

<sup>37</sup> *Risos e tristezas* (Edward Sutherland, 1926). *Cinearte* (RJ), 06/10/1926, p. 14.

<sup>38</sup> *Cinearte* (RJ), 03/11/1926, p. 24.

Na mesma página, em resposta a outro leitor (ou leitora) identificado como “The Big Parade (S. Paulo)”: “Leia a resposta dada a Jodre [sic]. Está casada com Edward Sutherland”. Logo abaixo, respondendo a “Notus (Rio)”: “Leia a resposta dada a ‘The Big Parade’”. Os leitores interessados na vida privada da atriz ficavam, naturalmente, confusos.

Em 1926, o *Correio Paulistano*<sup>39</sup> também informou ao público sobre o casamento da nova estrela de Hollywood com o diretor Edward Sutherland. A revista *A Scena Muda*<sup>40</sup> publicou, no mesmo ano: “A atriz Louise Brooks, que estreou recentemente com grande êxito no *écran* acaba de contrair matrimônio com o mais jovem dos ensaiadores de Los Angeles, o elegante Eddie Sutherland”. No final do ano, *Cinearte*<sup>41</sup> separou uma página para as estrelas contarem como se haviam casado. Eddie Sutherland fala sobre sua relação com Louise Brooks:

Estou cada vez mais convencido de que o telefone de longas distâncias é uma maravilhosa invenção. Eu estava em Los Angeles e Louise Brooks em New York. Mas de que valem alguns milhares de quilômetros para duas pessoas que se amam? Custou-me trinta ou quarenta dólares a declaração que fiz, mas tenho certeza de ter sido o dinheiro mais bem empregado em toda a minha vida. Ela opôs algum obstáculo? Mas haverá uma mulher tão sem alma que oponha obstáculos em tais circunstâncias? Não há, mesmo que cada segundo valha alguns dólares.<sup>42</sup>

Em 1927, num artigo sobre pessoas que trabalhavam juntas e depois acabavam se casando, *Cinearte*<sup>43</sup> escreve sobre Sutherland e Brooks. *O Diário da Noite*<sup>44</sup>, ao citar os casamentos do mundo do cinema no mesmo ano, coloca o nome de Eddie e Louise na lista. No *Correio da Manhã*<sup>45</sup> é publicado que ela e seu marido, “o conhecido diretor”, estão construindo novas residências – uma vez que moravam longe um do outro. Ainda no mesmo ano, o *Diário Nacional*<sup>46</sup> informou aos leitores que Louise beijou seu marido “amorosamente no momento da partida do mesmo para a Europa”. *Para todos...*<sup>47</sup> publica o mesmo parágrafo escrito por Eddie Sutherland encontrado em *Cinearte* no ano anterior, sobre como ele e Louise lidavam com a distância e o quanto ele gastava com as ligações telefônicas. Em 1928, *Cinearte*<sup>48</sup> volta a publicar sobre o relacionamento do casal, lembrando que três dias depois de casados tiveram que trocar juras através do telefone pois estavam separados por 3 mil milhas. Segundo a revista,

<sup>39</sup> *Correio Paulistano* (SP), 13/09/1926, p. 6.

<sup>40</sup> *A Scena Muda* (RJ), ano 1926, ed. 00287, p. 5.

<sup>41</sup> *Cinearte* (RJ), 08/12/1926, p. 25.

<sup>42</sup> *Cinearte* (RJ), 08/12/1926, p. 25.

<sup>43</sup> *Cinearte* (RJ), 17/08/1927, pp. 32-33.

<sup>44</sup> *Diário da Noite* (RJ), 24/03/1927, p. 2.

<sup>45</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 18/08/1927, p. 13.

<sup>46</sup> *Diário Nacional* (SP), 17/12/1927, p. 2.

<sup>47</sup> *Para todos...* (RJ), ano 1927, ed. 00472, p. 44.

<sup>48</sup> *Cinearte* (RJ), 30/05/1928, p. 24, 25 e 35.

no começo da produção de *Risos e tristezas* (*It's the old army game*, Edward Sutherland, 1926) existia certa antipatia entre eles. Mas quando a companhia partiu para a locação eles se aproximaram.

No mesmo ano, *A Scena Muda*<sup>49</sup> informa aos leitores sobre o divórcio de Louise e Eddie após 16 meses de casados, indicando a distância física e o trabalho de ambos como motivos da separação. Como se não bastasse a distância imposta pela divergência na agenda de ambos, segundo a mencionada matéria de *Cinearte*, quando Sutherland voltou de uma viagem a trabalho na Europa, “encontrou Louise de malas arrumadas para uma viagem a New York, onde ia comprar roupas e em breve recreio”<sup>50</sup>, o que, claro, não contribuiu para o sucesso do casamento. Louise, em seus escritos autobiográficos, conta que seu relacionamento com Eddie já havia esfriado. Ela tinha um amante e o divórcio foi conturbado, inclusive financeiramente (BROOKS, 2000). Quando *Cinearte* anunciou o divórcio, escreveu que “Louise Brooks conseguiu livrar-se de Eddie Sutherland, acusando-o de cruel e de muito ocupado”<sup>51</sup>.

A despeito do insucesso conjugal de Louise, sua carreira decolava. Ainda em 1926, na seção “A Tela em Revista” de *Cinearte*, ao anunciar *Desfrutando a alta sociedade* no Império, a revista afirma: “Louise Brooks é um dos encantos do filme. [...] Já tem muitos admiradores e artistas ainda são os melhores ‘atrativos’ para o público”<sup>52</sup>. A mesma seção, em 1927, dessa vez ao anunciar *Risos e Tristezas*, diz que ela está “interessante como nunca, encantando seus admiradores só com o seu modo de andar... É linda, mas podia ser melhor aproveitada”<sup>53</sup>.

Não exatamente em atenção a *Cinearte*, mas a Paramount passa a aproveitar cada vez mais o que Louise poderia oferecer e, ainda em 1927, a revista noticia que a atriz havia assinado um novo contrato com o estúdio<sup>54</sup>. Meses antes, em junho, *Cinearte* anunciara que o estúdio “escolherá em cada ano cinco dentre os seus mais novos artistas, que serão denominados ‘estrelinhas’. Os deste ano são Richard Allen, Louise Brooks, James Hall, Nancy Phillips e Sally Bane”<sup>55</sup>. Em setembro, a revista já se referia a Eddie Sutherland como “o marido de Louise Brooks”<sup>56</sup>. Em 1929, ao anunciar o filme *Baby Cyclone*, de Sutherland, no Império a revista critica: “E vocês sabem quem é ele? É Edward Sutherland! O ex-marido de Louise Brooks! O homem que dirigiu ‘O Maior erro do amor’! Eu acho que é por isso que a Louise

<sup>49</sup> *A Scena Muda* (RJ), 09/08/1928, p. 5.

<sup>50</sup> *Cinearte* (RJ), 30/05/1928, pp. 25 e 35.

<sup>51</sup> *Cinearte* (RJ), 11/07/1928, p. 3.

<sup>52</sup> *Cinearte* (RJ), 27/10/1926, p. 28.

<sup>53</sup> *Cinearte* (RJ), 09/03/1927, p. 28.

<sup>54</sup> *Cinearte* (RJ), 02/11/1927, p. 15.

<sup>55</sup> *Cinearte* (RJ), 22/06/1927, p. 9.

<sup>56</sup> *Cinearte* (RJ), 14/09/1927, p. 28.

Brooks resolveu dar o fora nele... Um homem que dirige um filme destes é capaz de tudo! Fugam a toda pressa! É uma droga!”<sup>57</sup>. Dois meses depois, insistindo na crítica: “Por causa destas e outras é que há gente que diz que o cinema é tolo e imbecil. E é por estas e outras que devemos dar os parabéns a Louise Brooks”<sup>58</sup>.

Tudo isso indica quem era de fato a relevante naquele relacionamento, tanto para a crítica quanto para o público leitor. Louise Brooks é, então, a garota da capa do número 72 da revista *Cinearte* (figura 3), de 13 de julho de 1927. Não se trata de uma fotografia e sim de sua imagem feita à mão, acompanhada de seu nome, que destaca principalmente o olhar expressivo e seu *bobbed hair*. O chapéu e o casaco de pele estão presentes novamente, marca registrada da Elegância que as leitoras deveriam buscar.



Figura 3: Louise Brooks: *cover-girl* do número 72 de *Cinearte*<sup>59</sup>.

<sup>57</sup> *Cinearte* (RJ), 23/01/1929, p. 28.

<sup>58</sup> *Cinearte* (RJ), 06/03/1929, p. 24.

<sup>59</sup> *Cinearte* (RJ), 13/07/1927.

Ainda em 1927, ao publicar sobre a exibição de *Risos e tristezas* no Império, o *Correio da Manhã* declara que “de Louise Brooks nada precisamos dizer, pois é ela há muito uma das grandes prediletas do público carioca”<sup>60</sup>. Em texto sobre *O Fanfarrão* (*The show-off*, Malcolm St. Clair, 1926), filme seguinte da atriz, o jornal afirma que ela é uma artista “muito em voga no momento atual”<sup>61</sup>. E, no dia seguinte, volta a citá-la ao falar que ela e Lois Wilson são “duas das artistas mais em evidência, presentemente, na cinematografia americana”<sup>62</sup>. Sete meses depois, ao publicar sobre *De casaca e luva branca* (*Evening clothes*, Luther Reed, 1927): “Ao lado de Adolphe Menjou trabalham artistas de reconhecido valor, como Virginia Valli, [...] e Louise Brooks, figuras admiradas pelo nosso público e de grande destaque na constelação cinematográfica mundial”<sup>63</sup>. Seguindo a tradição de elogiar Louise a cada filme que se anunciava, no ano seguinte foi a vez de *Meias Indiscretas* (*Rolled Stockings*, Richard Rosson, 1927). No texto, o *Correio da Manhã* fala que James Hall e Louise Brooks “já conquistaram das plateias mundiais aplausos e simpatias múltiplas”<sup>64</sup>. Dias depois, atestam que Louise “vai cada vez mais se firmando como *typo* encantador de mulher preferida...”<sup>65</sup>.

Assim, acompanhando o mesmo jornal à medida que seus filmes eram lançados, foi possível identificar que nos anos de 1927 e 1928 o nome da atriz era cada vez mais acompanhado de cargas de prestígio. A despeito de tais matérias serem importadas da imprensa estadunidense sob a ordem dos escritórios da Paramount, é inconcebível desconsiderar que ainda assim seu nome era usado para atrair os espectadores para as salas brasileiras. Por exemplo, o jornal *A Manhã*<sup>66</sup> informou, em 1928, que *Cidade buliçosa* (*The city gone wild*, James Cruze, 1927) foi o primeiro filme lançado no Rialto, do Rio de Janeiro. Por que a Paramount e os proprietários das salas usariam, como isca, um nome que não despertasse interesse no público-alvo?

Já o carioca *Jornal das Moças*<sup>67</sup>, publicou uma foto grande de Louise Brooks (figura 4) com a legenda: “Sem dúvida alguma, uma das mais belas e queridas estrelas da Paramount é Louise Brooks. Publicando a sua foto, satisfazemos a uma grande parte de nossos leitores, que têm aquela artista como um ídolo”.

<sup>60</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 12/02/1927, p. 7.

<sup>61</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 11/03/1927, p. 8.

<sup>62</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 12/03/1927, p. 7.

<sup>63</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 18/10/1927, p. 8.

<sup>64</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 22/01/1928, p. 11.

<sup>65</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 10/02/1928, p. 7.

<sup>66</sup> *A Manhã* (RJ), 26/04/1928, p. 5.

<sup>67</sup> *Jornal das Moças* (RJ), ano 1927, ed. 00610, p. 19.





Figura 4: O rosto de Louise Brooks dedicado aos leitores do Jornal das Moças<sup>68</sup>.

Ou seja, para a alegria dos leitores e fãs que queriam suas estrelas preferidas pregadas em suas paredes, fotos grandes de Louise eram publicadas regularmente. Algumas ocupam duas páginas, como é o caso das fotos nas revistas cariocas *Fon Fon*<sup>69</sup>, *Eu Sei Tudo*<sup>70</sup> e *A Scena Muda*<sup>71</sup> – esta última sempre dedicando páginas inteiras para muitos de seus filmes. A Paramount comprava páginas dos jornais para divulgar seus filmes. Por exemplo, no jornal *O Paiz*<sup>72</sup>, que anuncia os filmes de Louise Brooks com destaque, com sua imagem em clichê, como a de *Risos e tristezas*, com Louise bem ao centro da página (figura 5).

<sup>68</sup> *Jornal das Moças* (RJ), ano 1927, ed. 00610, p. 19.

<sup>69</sup> *Fon Fon* (RJ), 1927, ed. 0015, p. 47.

<sup>70</sup> *Eu sei tudo* (RJ), fevereiro de 1927, p. 80; abril de 1928, p. 77; março de 1929, p. 77; julho de 1929, p. 95; junho de 1930, p. 52; outubro de 1931, p. 91.

<sup>71</sup> *A Scena Muda* (RJ), 29/04/1926, p. 3; 17/06/1926, p. 14; 11/11/1926, p. 22; 21/04/1927, pp. 18-19; 01/09/1927, pp. 18-19; 07/06/1928, p. 22; 23/08/1928, pp. 18-19; 22/08/1929, pp.18-19.

<sup>72</sup> *O Paiz* (RJ), 13/02/1927, p. 11.

O PAIZ — DOMINGO, 13 DE FEVEREIRO DE 1927

# Paramount

SUPPLEMENTO DE «O PAIZ» ANO III N. 39

**DESAFIO À MOCIDADE**  
(AS CHERATING YOUTH)

Um film para apresentar cho dos jovens artistas da "Banda PARAMOUNT", que serão as "estrelas de amanhã".

Um film de Alegria, de mocidade, de sport, de fantasia e de luxo.

INTERPRETES PRINCIPAES:  
Charles Rogers, Ivy Harris, Jack Ludeu, Monna Paine, Walter Goss, Josephina Dunn, Claud Buchanan, Iris Gray, Thelma Todd, etc.

Um film da PARAMOUNT



**THOMAS MEIGHAN**  
e  
**LILA LEE**

num film romantico que permite conhecer, em seus detalhes, a vida dos homens de sport que são os ídolos da Nação Americana:

**NUM EDEN À BEIRA MAR**  
(The New Klondike)

Uma obra da PARAMOUNT

**RISOS E TRISTEZAS**  
(IT'S THE OLD ARMY GAME)

com  
**Louise Brooks**

A mais suggestiva Venus entre quantas abrihantam o écran, e  
**W. C. Fields**

Um comico impagavel que agora se revolta pela primeira vez no pólio do Brasil.

Um film da PARAMOUNT



**PRISIONEIRO DA NEVE**  
(THE WHITE DESERT)

Um film que mostra, por meio de efeitos scenographicos impressionantes, o penoso labor dos que se devotam á creação do progresso e da civilização.

Interpretes principais:  
Claire Windsor - Pat O'Malley - Robert Frazer - Issuk Carrier - Priscilla Bonner etc.

Um film da METRO, distribuido pela PARAMOUNT





**AVISO ACCUSADOR**  
(BORN TO THE WEST)

Um film de acción humilhada cujos protagonistas o amor atrahia ás supremas naturas.

Um film produzido da PARAMOUNT

INTERPRETES:  
**JACK HOLT**  
- Margaret Morris  
- Arlette Marchall  
- Raymond Hatton  
- George Siegman  
- etc.



Figura 5: Clichê tipográfico: *Risos e Tristezas* em destaque na página da Paramount, suplemento de *O Paiz*.<sup>73</sup>

Vale ressaltar que, além de *Risos e tristezas* ter sido escolhido para ocupar o espaço da página que mais chama a atenção dos leitores, a imagem escolhida é a de Louise e seu nome é o primeiro do elenco a ser citado. O grande destaque do filme seria, na verdade, W. C. Fields (1880-1946). Portanto, mesmo não sendo a personagem principal, Louise é colocada como chamariz para que as pessoas se desloquem de suas casas para assisti-la caminhando graciosamente pelas calçadas na grande tela.

Junto às informações sobre exibições, os jornais e revistas forneciam outras sobre a produção dos filmes, os bastidores, sinopses e elenco. Afinal, o interesse do leitor estava em todo o universo da cinematografia. Segundo Aumont, o público de cinema seria “uma ‘população’ (no sentido sociológico do termo) que se entrega, segundo certas modalidades, a uma prática social definida: ir ao cinema” (AUMONT et al., 1995, p. 223). Nesse caso, a câmera

<sup>73</sup> *O Paiz* (RJ), 13/02/1927, p. 11.

tem potencial para “invasão do espaço pessoal [...] [com] sua habilidade de criar um senso de intimidade pessoal”<sup>74</sup> (MUSSER, 2004, p. 8). Além disso, “os filmes, ao invés dos atores, podem fazer as viagens”<sup>75</sup> e acabam por ser mais acessíveis, fazendo parte do cotidiano dos espectadores (Idem, p. 9).

Ao questionar qual seria a natureza do desejo do espectador de cinema e o que ele busca ao se fechar por duas horas em uma sala escura, Aumont conclui que talvez o espectador de cinema seja “mais ou menos um refugiado para quem se trata de reparar alguma perda irreparável, mesmo às custas de uma regressão passageira, socialmente regulada, no tempo de uma projeção” (AUMONT et al., 1995, p. 242). Maria Inez Pinto tem uma visão similar. Segundo ela, “as cobranças da vida moderna eram muitas e o cinema funcionava como o divertimento desprezioso, evocando aspectos que caracterizavam o status de homem moderno” (PINTO, 1999, p. 148).

Richard Dyer apresenta quatro categorias de relações entre estrela e público: 1) a afinidade emocional, que seria a mais fraca e comum, um envolvimento pessoal; 2) a auto-identificação, quando o público se coloca no lugar da *persona* cinematográfica; 3) a imitação, mais comum nos jovens que vêem a estrela como um modelo e 4) a projeção, quando o processo de imitação atinge um nível preocupante (DYER, 1998, p. 18). As próprias estrelas de cinema são condenadas a imitar suas vidas das telas ao viver a vida cotidiana. É natural que o espectador também incorpore as personagens, principalmente se houver semelhanças físicas ou morais envolvidas, embora não seja necessária uma semelhança para que o fenômeno aconteça.

Como forma de fomentar ainda mais essa identificação, aproximando os leitores das estrelas para, assim, influenciá-los a continuar frequentando as salas de cinema, os jornais acompanhavam atentamente a carreira de Louise Brooks. São divulgadas informações sobre diversos âmbitos da vida da atriz, de sua vida privada às negociações profissionais.

Informações sobre suas viagens e vida anterior ao trabalho em Hollywood também são publicadas. Em 1927, *Cinearte*<sup>76</sup> noticia que ela viajou de Nova York para Hollywood para filmar *De casaca e luva branca*. Em 1928, uma edição da *Gazeta de Notícias*<sup>77</sup>, conta aos leitores que antes de entrar para o cinema Louise era dançarina e que nasceu no Kansas. Inclusive, há em edições do *Diário Carioca* (1929) e do jornal paranaense *O Dia* (1930) textos que afirmam que o passado de dançarina de Louise influenciou na escolha para a Canary em

<sup>74</sup> “Personal space invasion [...] [with] ability to create a sense of personal intimacy” (MUSSER, 2004, p. 8)

<sup>75</sup> “The films, rather than the actors, could do the travelling” (MUSSER, 2004, p. 9).

<sup>76</sup> *Cinearte* (RJ), 02/03/1927, p. 34.

<sup>77</sup> *Gazeta de Notícias* (RJ), 31/03/1928, p. 6.

*Drama de uma noite*. *O Dia* ainda informa onde Louise trabalhava como dançarina: na “troupe de Florenz Ziegfeld e nos ‘Follies’”<sup>78</sup>.

No *Correio da Manhã*<sup>79</sup>, informa-se que ela usava seu tempo livre para ficar com seus cãezinhos de estimação. O *Correio Paulistano*<sup>80</sup> faz questão de contar sobre um passeio de Louise num barco na Universidade da Califórnia durante a produção de um filme. Chamam de “trio” quando anunciam que ela fará pela segunda vez um filme com Ford Sterling e Lois Wilson. O mesmo trio de *O Fanfarrão* (*The show-off*, Malcolm St. Clair, 1926) – após o sucesso do filme – foi considerado inicialmente para atuar em *Amá-las e deixá-las* (*Love ‘em and leave ‘em*, Frank Tuttle, 1926), mas apenas Louise foi mantida.

Louise Brooks era tão conhecida que a revista *Cinearte* envolvia seu nome em jogos de perguntas, *quiz* para os leitores provarem o quanto sabiam sobre as estrelas. O paranaense *Diário da Tarde*<sup>81</sup> informa, em 1927, que ela é “dona de um contrato fabuloso, de um luxuoso apartamento em Park Avenue e daquilo que os críticos costumam chamar um brilhante e prometedora futuro. O mundo segue-a como uma ostra”<sup>82</sup>. No mesmo ano, a *Gazeta de Notícias*<sup>83</sup>, ao falar sobre o guarda-roupas da Paramount, afirma que são guardados muitos vestidos, sapatos e outros acessórios e catalogados pelos nomes das estrelas, inclusive o de Louise Brooks.

As revistas e os jornais constantemente publicavam os endereços atualizados das estrelas (*Cinearte*, *A Scena Muda*, *Correio da Manhã*). Cada grupo de atores e atrizes recebia as cartas de fãs em um endereço específico e o público brasileiro tinha acesso a essa possibilidade. O de Louise<sup>84</sup> era a “Famous Players-Lasky, Sixth and Pierce Avenues, Long Island City ou Famous Players-Lasky, Hollywood, California”<sup>85</sup> e os leitores de *Cinearte* pediam constantemente esse endereço, como pode ser visto em várias páginas da seção “Questionário”, onde a revista responde às cartas dos leitores<sup>86</sup>.

Em 1927, um representante da Paramount abriu, na *Gazeta de Notícias*<sup>87</sup>, uma enquete para que os fãs opinassem quem deveria estrear *Os Homens Preferem as Louras* (*Gentlemen*

<sup>78</sup> *Diário Carioca* (RJ), 08/08/1929, p. 5; *O Dia* (PR), 26/02/1930, p. 8.

<sup>79</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 04/12/1927, p. 18.

<sup>80</sup> *Correio Paulistano* (SP), 17/06/1927, p. 7.

<sup>81</sup> *Diário da Tarde* (PR), 03/09/1927, p. 4.

<sup>82</sup> O jornal traduz literalmente a expressão inglesa “like an oyster” que tem o sentido de “tudo de mais desejável”.

<sup>83</sup> *Gazeta de Notícias* (RJ), 11/12/1927, p. 10.

<sup>84</sup> *A Scena Muda* (RJ), ano 1926, ed. 00297, p. 34; ano 1927, ed. 00349, p. 34.

<sup>85</sup> Até setembro de 1927, antes de se unirem apenas sob o nome Paramount Famous Lasky Corporation (mais tarde Paramount Pictures), a Famous Players-Lasky era a produtora e a Paramount a distribuidora.

<sup>86</sup> Duas das ocorrências podem ser encontradas em: *Cinearte* (RJ), 01/08/1928, p. 31; 10/04/1929, p. 9.

<sup>87</sup> *Gazeta de Notícias* (RJ), 23/08/1927, p. 7.

*prefer blondes*, Malcolm St. Clair, 1928). O público carioca indicou várias estrelas. E, entre as morenas, aparece o nome de Louise Brooks. O filme foi estrelado, em 1928, por Ruth Taylor e Alice White.

Louise foi, neste momento de sua carreira, mais uma vez emprestada a outro estúdio. No início do ano de 1928, *Cinearte* conta que “a Fox pediu emprestadas a Paramount e a Warner, respectivamente, as estrelas Louise Brooks e Myrna Loy, para dois dos mais importantes papéis em ‘A Girl in every port’”<sup>88</sup>, filme dirigido por Howard Hawks e lançado ainda naquele ano no Brasil sob o título *Uma noiva em cada porto*.

Ao falar sobre as atividades da Paramount, o *Correio da Manhã*, *Cinearte*<sup>89</sup> e o *Diário Nacional*<sup>90</sup> anunciaram, em 1928, que Louise estaria no filme *Pele Vermelha, Alma de Neve* (*Redskin*, Victor Schertzinger, 1929), estrelado por Richard Dix. Ela não está no filme, que realmente existe e, segundo a Louise Brooks Society<sup>91</sup>, a atriz foi desligada do mesmo por não fazer sentido que interpretasse Corn Blossom, uma nativa americana. Ela então foi elencada como “The Canary” em *Drama de uma noite*. O *Correio Paulistano*<sup>92</sup> informou: “Depois de algumas semanas de permanência em Nova York, Louise Brooks acaba de regressar a Hollywood para começar a filmagem de ‘Mistério’ em que fará o papel da vítima de um crime tenebroso”.

Há muitas inconsistências ou, na melhor das hipóteses, um grande atraso nas notícias sobre os filmes dos quais Louise participa. Segundo Morin, “o fan quer saber tudo, possuir, manipular e digerir mentalmente a imagem total do ídolo. [...] Daí a enorme quantidade de mexericos hollywoodianos”. Os jornalistas “farejam, detectam, raptam o rumor, e, em caso de necessidade, inventam-no [...]. Qualquer informação segreda alguma coisa que permitirá ao leitor apossar-se de uma parcela de intimidade da estrela” (MORIN, 1980, p. 67-68).

Em 1926, *Cinearte*<sup>93</sup> divulgou que Louise e Sutherland haviam sido convidados para fazer *Glorificação da Beleza* (*Glorifying the American Girl*, Millard Webb, 1929), da Paramount. O casal havia acabado de trabalhar em parceria no filme *Risos e tristezas*, onde haviam se conhecido. No entanto, o filme foi lançado somente três anos depois com outro elenco e diretor, sem relação com os nomes de Louise e Eddie. Em 1928, a revista volta a

<sup>88</sup> *Cinearte* (RJ), 11/01/1928, p. 26.

<sup>89</sup> *Cinearte* (RJ), 19/09/1928, p. 21.

<sup>90</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 14/10/1928, p. 11; *Diário Nacional* (SP), 11/08/1928, p. 7.

<sup>91</sup> Site estadunidense de uma sociedade dedicada à atriz, administrado por Thomas Gladysz. Disponível em: <<https://www.pandorasbox.com>>.

<sup>92</sup> *Correio Paulistano* (SP), 01/11/1928, p. 9.

<sup>93</sup> *Cinearte* (RJ), 30/06/1926, p. 16.

anunciar o mesmo filme<sup>94</sup>, dessa vez com Louise e Ruth Taylor no elenco, com direção de Malcolm St. Clair. O diretor e Taylor estão juntos em *Os homens preferem as loiras* de 1928. Os periódicos constantemente misturam informações. A realizada comédia musical *Glorificação da Beleza* foi produzida por Florenz Ziegfeld e dá espaço para os artistas da *Ziegfeld Follies*. Como já dito, Louise Brooks fora dançarina da companhia. Essa história sobre sua participação – ou não – no filme aparece na biografia escrita por Paris, onde o autor justifica a confusão dizendo que as mudanças no elenco dos filmes eram frequentes. O que não eram frequentes eram os atrasos na produção que fizeram o filme ser completado e editado somente para 1929 (PARIS, 2000).

O jornal paranaense *O Dia*<sup>95</sup> publicou, em 1927, um anúncio grande do filme *Intriga de Bastidores* (*Everybody's acting*, Marshall Neilan, 1926) no Central, com Louise Brooks e Betty Bronson. Porém, embora seja da Paramount, este filme do ano anterior é estrelado por Betty Bronson, Ford Sterling (que já contracenara com Louise em dois filmes) e Louise Dresser. Confundiram duas Louises. Já *Cinearte*<sup>96</sup>, no mesmo ano noticiou que “Louise Brooks será a heroína de Raymond Griffith em ‘Dying to Love’, da Paramount”. O filme de 1927, cujo título oficial é *Time to Love* (Frank Tuttle, 1927), teve a russa Vera Voronina como protagonista feminina.

Em 1927, na coluna “A Programação da Paramount”, a *Gazeta de Notícias*<sup>97</sup> divulga a produção do filme *Miss America*, com direção de Harry d'Abbadie d'Arrast, cujo elenco contava com – entre outros atores e atrizes – Louise Brooks e Esther Ralston. Louise nunca atuou em um filme com esse título. Porém, em 1926, estrelou em *Vênus americana*. Após uma pesquisa minuciosa da filmografia de cada artista citado, a única explicação possível é que esse filme se trata de *Vênus Americana*, apesar de os dois únicos nomes em comum serem o de Louise Brooks e Esther Ralston. Houve uma controvérsia na época em que o filme foi lançado envolvendo o concurso Miss América. Mas o filme é dirigido por Frank Tuttle, não por d'Arrast.

Outro exemplo: em 1931, dois anos após o lançamento de *Drama de uma noite*, *A Scena Muda*<sup>98</sup> publicou que, após voltar de uma viagem de dois anos pela Europa, Louise, “a estrela cinematográfica muito conhecida, tomará para si o papel de primeira dama do filme de William Powell *Compre sua mulher*, que será também o primeiro *talkie* em que aparece Louise Brooks”. O filme, que foi lançado no Brasil com o título *Drama de uma noite*, não foi produzido e lançado

<sup>94</sup> *Cinearte* (RJ), 18/01/1928, p. 35.

<sup>95</sup> *O Dia* (PR), 25/09/1927, p. 5.

<sup>96</sup> *Cinearte* (RJ), 06/04/1927, p. 9.

<sup>97</sup> *Gazeta de Notícias* (RJ), 10/02/1927, p. 7.

<sup>98</sup> *A Scena Muda* (RJ), 28/01/1931, p. 34.

após os dois anos que passou trabalhando na Europa, e sim antes. A revista sugere que esse filme com William Powell é recente e ainda usa um título diferente de todos os citados nos periódicos na época do lançamento. Em geral, a informação que a imprensa “especializada” fornecia aos leitores não era objetiva nem sempre correta.

A *Gazeta de Notícias*<sup>99</sup> escreve que “Louise Brooks [...] é uma estrela cujo valor já hoje ninguém discute”. Mas essas mesmas palavras foram publicadas no mesmo dia no *Correio da Manhã*<sup>100</sup>, indicando ser uma matéria escrita, na verdade, pelo próprio escritório da Paramount. E, em outra edição<sup>101</sup>, o jornal afirma que ela “conquistou e vai cada vez mais se firmando como tipo encantador de mulher preferida, um nome que lembra mil brejeirices e sorrisos de malícia”, palavras que se repetem no mesmo dia no jornal *O Paiz*<sup>102</sup>, mais um sinal de que eram raras as matérias escritas genuinamente pela imprensa brasileira.

Os elogios usados para descrever a beleza e a graciosidade que fazem de Louise uma figura destacada em meio a tantas outras atrizes de sua época são diversos. Alguns um tanto exagerados e misóginos. Uma versão moderada pode ser encontrada no *Correio da Manhã*, que publicando sobre *Risos e tristezas* destaca “a beleza estonteante de Louise Brooks, a perfeição maravilhosa das suas formas”<sup>103</sup>. A *Gazeta de Notícias*, por sua vez, a elogia também como atriz. Publicam que ela tem um “talento vigoroso e uma formosura ultra-rara”<sup>104</sup>. E, ainda sobre *Risos e Tristezas*, questiona: “Quanto a Louise Brooks, será preciso dizer que ela possui, como atriz e como mulher, todos os requisitos para agradar aos mais exigentes?”<sup>105</sup>.

Em 1927, *Cinearte* dispôs uma página com três fotos de Louise (figura 6) como elogio à sua atuação, cuja legenda registra “as expressivas expressões de Louise Brooks”<sup>106</sup>. De fato, Louise Brooks possui um par de olhos agudamente expressivos que por si só já revelam suas emoções na atuação. Como, por exemplo, na cena em que descobre que seu pai tem um *affair* com a governanta em *Diário de uma garota perdida*. Ela consegue, apenas com os olhos, flertar, demonstrar tristeza, medo, raiva e diversas outras emoções, como pode ser visto na imagem abaixo.

<sup>99</sup> *Gazeta de Notícias* (RJ), 27/01/1928, p. 7.

<sup>100</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 27/01/1928, p. 7.

<sup>101</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 10/02/1928, p. 7.

<sup>102</sup> *O Paiz* (RJ), 10/02/1928, p. 6.

<sup>103</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 12/02/1927, p. 7.

<sup>104</sup> *Gazeta de Notícias* (RJ), 09/02/1927, p. 7.

<sup>105</sup> *Gazeta de Notícias* (RJ), 10/02/1927, p. 7.

<sup>106</sup> *Cinearte* (RJ), 25/05/1927, p. 9.

**Cinearte**

25 — V — 1927




AS "EXPRESSIVAS" EXPRESSÕES DE LOUISE BROOKS

**BARRY, O HERÓE DE SÃO BERNARDO**

O Director Eleines partiu para a Suíça em companhia de todo o pessoal necessário á confecção desta linda cinta da Ufa, que começará logo a ser filmada. A figura principal desta película é o frade Barry, da Ordem de S. Bernardo, cujo desempenho foi, em boa hora, confiado a um grande artista: — Fritz Alberti.

**"O MONTE SAGRADO EM PARIS"**

Esta cinta da Ufa, confeccionada sob a direcção do Dr. Arnold Franck e que em "avant-premiere" foi passada com a assistência da imprensa, mereceu, por parte de um jornal theatral, "Comedia", as mais elogiosas referencias. Estas terminavam da seguinte e expressiva maneira: — "Esta produção poetica e dramatica não pôde deixar de impressionar profundamente o publico mais culto e exigente".

**"AS PERNAS MAIS BELLAS DE BERLIM"**

E' este o titulo de uma nova e esplendida produção da Ufa, que, dentro em breve, teremos a oportunidade de assistir no Rio.

De quem serão essas pernas tão bonitas?



**UM FILM SOBRE A GRANDE GUERRA**

A Ufa confeccionou um film de photographias tiradas, quando da ultima guerra.

Em torno dessas photographias organizou um film, cuja exhibição foi permitida pela policia allemã.

**TRES NOVOS FILMS DA UFA**

A Ufa incorporou ao seu grande patrimonio cinematographico, que o Rio, tambem terá ensejo de assistir ainda este anno, São elles os seguintes: "A Princesa das Cardas", dirigida por Hans Schwarz, "Amores na Algeria", confeccionado sob a direcção de Dr. Wolfgang Hoffmann Harunich e "A Amante" executada sob os cuidados de Wilhelm Thiele.

☞

"Varieté": "O Iaque de Lady Margarida" e "O Mundo Perdido" foram escolhidos como os tres melhores films de 1926, através de um concurso realizado pela revista "El Cine", de Barcelona, Hespanha.

☞

O governo hespanhol prohibiu a exhibição de "O Barqueiro do Volga", de De Mille.

Figura 6: O foco nas expressivas expressões de Louise Brooks<sup>107</sup>.

Seja pela beleza ou pelo talento, as pessoas iam aos cinemas assistir suas fitas. *De casaca e luva branca* e *Meias indiscretas* foram, aparentemente, dois dos filmes mais assistidos de Louise no Brasil, de acordo com as indicações encontradas nos periódicos. Estão entre os que foram exibidos em mais estados, mais salas, ficaram por mais tempo em cartaz e tiveram muita publicidade. Ambos estão presumivelmente perdidos.

Segundo Barry Paris, além de ter prometido ao público "meninas e jazz", o filme *Meias indiscretas* "parecia ter 'It' — as estrelas, o título e, certamente, a campanha publicitária agressiva: 'juramos aos jovens, todos os jovens e nada mais que os jovens das Meias Indiscretas!' diziam os anúncios, que apresentavam alguns dos melhores grafismos de todos os

<sup>107</sup> *Cinearte* (RJ), 25/05/1927, p. 9.



filmes da Paramount dos anos 20” (PARIS, 2000, p. 182)<sup>108</sup>. O *Correio Paulistano*<sup>109</sup>, ao anunciar que *Meias indiscretas* seria exibido no Santa Helena, afirma que Louise é uma “linda criaturinha que tem sido o sonho de muita gente”.

Outros filmes que fizeram muito sucesso no país foram *O Fanfarrão* e *Dois águias no ar* (*Now we're in the air*, Frank R. Strayer, 1927). Quanto ao segundo, os jornais chegaram a citar diversas vezes sobre como foi bem recebido. O *Jornal do Recife*, particularmente, ao anunciar a exibição pernambucana da fita, publica que “*Dois águas no ar* é positivamente o maior filme cômico já apresentado no Rio, não só neste começo de ano como também em qualquer outra época”<sup>110</sup>. Informam, inclusive, que foi organizada uma sessão especial para crianças.

A atriz recebeu esse destaque até seu último filme com a Paramount – *Drama de uma noite* (1929) –, antes de sua ida para a Europa. O filme foi, também, mesmo que com atraso de um ano, para vários estados e muitas salas de cinema, inclusive de bairro. Como já dito, não foram encontradas informações sobre exibição comercial no Brasil dos filmes feitos na Alemanha. Foram encontradas apenas indicações de exibição no cineclube Chaplin-Club para sócios e convidados. *A Caixa de Pandora* é citado nas revistas. *Cinearte*<sup>111</sup> e *Frou Frou*<sup>112</sup> dedicam uma página inteira ao filme, mas não divulgam nenhuma exibição. Em 1930, *Cinearte*<sup>113</sup> anuncia as “futuras estreias” para aquele ano. Entre outros títulos, *A Caixa de Pandora*, filme da Nero, estava na lista – mas sem indicação de data ou local. Os jornais, que anunciavam em quais salas os filmes seriam exibidos, não citam o filme em momento algum.

Diante da informação sobre a censura dos filmes feitos com Pabst em outros países – como na França e até mesmo na Alemanha –, pressupõe-se que esses filmes tenham sido censurados também no Brasil. *Cinearte*<sup>114</sup> informa, em 1929, que Louise Brooks recusou assinar contrato com a Pathé para aceitar o contrato da UFA (Universum Film AG). Porém, não há nenhuma indicação de que Louise tenha assinado algum contrato com a UFA. Inclusive, *A Caixa de Pandora* e *Diário de uma garota perdida* são da Nero-Film AG e da Pabst-Film, respectivamente – o que os créditos iniciais dos filmes confirmam.

<sup>108</sup> “Seemed to have ‘It’ – the stars, the title, and certainly the aggressive advertising campaign: ‘We swear to the youth, the whole youth and nothing but the youth of Rolled Stockings!’ said the ads, which featured some of the best-draw graphics of any Paramount films of the twenties” (PARIS, 2000, p. 182).

<sup>109</sup> *Correio Paulistano* (SP), 22/03/1928, p. 8.

<sup>110</sup> *Jornal de Recife* (PE), 14/10/1928, p. 7.

<sup>111</sup> *Cinearte* (RJ), 15/05/1929, p. 10; 14/08/1929, p. 26.

<sup>112</sup> *Frou Frou* (RJ), dezembro de 1929, p. 100.

<sup>113</sup> *Cinearte* (RJ), 26/02/1930, p. 33.

<sup>114</sup> *Cinearte* (RJ), 22/05/1929, ed. 00169.

Caso semelhante é *Diário de uma garota perdida*, que nem mencionado é. Exceto em 1954, quando o *Diário da Noite*<sup>115</sup> informa que o filme *Diário de uma pecadora* foi exibido na Filmoteca do MAM. Outra ocorrência, dessa vez de 1967 no *Correio da Manhã*, confirma a exibição do filme também com esse título na Cinemateca do Museu de Arte Moderna, em sessão conjunta com o cineclube da Aliança Francesa. Ainda acrescenta: “um clássico de G. W. Pabst, [...] com Louise Brooks (nua, se a censura não cortou)”<sup>116</sup>.

Anos antes, em 1962, José Sanz escreve um artigo no *Correio da Manhã*<sup>117</sup> mencionando um ciclo retrospectivo de exibição de filmes alemães, entre os quais os dois filmes de Pabst. Porém, não fica claro o local e a data. Na verdade, nem mesmo se a exibição aconteceria no Brasil.

No entanto, *Miss Europa*, feito na França, foi largamente divulgado e exibido nas salas brasileiras. O *Diário Nacional*<sup>118</sup> anunciou com muito destaque, por um longo período, sua exibição no Alhambra de São Paulo, enfatizando que pela primeira vez seria ouvida a voz da “morena mais linda do cinema”. As estratégias de publicidade giravam em torno da voz de Louise. “Um filme de Louise Brooks falado em francês [...]. O público carioca [...] terá a surpresa de ouvir a encantadora Louise Brooks falar e cantar um francês tão puro, como se fosse uma parisiense de nascimento”, embora o filme tenha sido dublado pela francesa Hélène Regelly (1904-2001). O jornal capixaba *Diário da Manhã*<sup>119</sup> também anuncia, em 1930, que o público vitorriense iria ouvir no Politeama a voz de Louise Brooks. Tendo em consideração que em 1930 a maioria das salas brasileiras fora do eixo Rio-São Paulo ainda não eram equipadas para exibir os filmes sonoros, é necessário destacar a possibilidade de que ele tenha sido silencioso em alguns cinemas.

Ao anunciar *Miss Europa* em 1930, o jornal *A Gazeta* traz um texto intitulado “Todo o mundo gosta de Louise Brooks”. Nele, escrevem:

De uma turma de garotas que a Paramount lançou há perto de quatro anos, houve uma que se destacou imediatamente: Louise Brooks, como a figurinha mais encantadora, mais “envolvente” do cinema. Louise Brooks fez carreira e fez uma multidão de admiradores, notadamente entre os homens. Depois, brigada com o marido, brigada com a Paramount, resolveu viajar. Viajou. Parou na França, onde fora educada [sic], gostou, ficou [...]. E Louise Brooks fez “Miss Europa”, uma verdadeira joia do cinema sonoro, toda falada e cantada em francês.<sup>120</sup>

<sup>115</sup> *Diário da Noite* (RJ), 04/08/1954, p. 15.

<sup>116</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 14/05/1967, p. 3.

<sup>117</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 11/07/1962, p. 1.

<sup>118</sup> *Diário Nacional* (SP), 15/08/1930, p. 6.

<sup>119</sup> *Diário da Manhã* (ES), 28/12/1930, p. 5.

<sup>120</sup> *A Gazeta* (SP), 09/08/1930, p. 5.

A vida de Louise Brooks, contudo, sofreu um declínio após a quebra de contrato com a Paramount. Esse foi o grande divisor de águas em sua carreira, e a imprensa brasileira passa a citar cada vez menos seu nome e seus filmes. O primeiro filme falado por Louise foi o curta *Windy Riley goes Hollywood* (William B. Goodrich, 1931). Foi, também, o primeiro filme que fez quando de seu retorno aos Estados Unidos. Mas neste momento sua carreira já estava esquecida no Brasil pelo grande público. *Miss Europa* foi seu último sucesso no país, a última vez que seu nome circulou com destaque pela imprensa brasileira.

Ainda em 1931, *A Scena Muda*<sup>121</sup> informa que “Greta Nissen e Louise Brooks voltaram a Hollywood depois de longa ausência, encontrando imediatamente trabalho nos estúdios”. O livro *Lulu in Hollywood*, escrito por Louise, e a biografia escrita por Barry Paris contradizem essa informação. Sabe-se que além de negar-se a dublar o filme *Drama de uma noite*, ela havia escolhido não renovar seu contrato com a Paramount nem assinar um novo com a RKO e continuou na Europa para filmar com Pabst. A Paramount, então, criou um boato sobre sua voz. Seu nome ficou marcado de forma negativa em Hollywood. A primeira frase de sua biografia escrita por Paris é: “Nobody burned more bridges than Louise Brooks”<sup>122</sup> (PARIS, 2000, p. 3).

Como destaca Flora Süssekind, sobre a revista de 1886 chamada *O Carioca*, de Artur Azevedo e Moreira Sampaio, cantava-se em coro: “Poder mais forte não há, decerto que o do jornal” (AZEVEDO; SAMPAIO, 1887 apud SÜSSEKIND, 1987, p. 81). O jornal dispunha de bastante poder para criar reputações. E, com uma rapidez ainda maior, também de as destruir. No caso de Louise Brooks, os jornais não a destruíram sozinhos. Esse projeto de arruinar a carreira e as vidas das atrizes e dos atores naquele momento partia dos estúdios. Eles arquitetavam e os jornais executavam.

*Cinearte* publicou, em 1929, muitos artigos sobre o cinema falado. Em uma matéria de julho<sup>123</sup>, afirma que Norma Shearer e Louise Brooks encontraram dificuldades por gaguejarem muito. Duas edições depois<sup>124</sup>, no artigo “Revelações do Cinema Falado”, a revista apresenta Margaret Livingston (1895-1984) como a verdadeira voz por trás de Brooks em *Drama de uma noite*, através da técnica conhecida como *dubbing*:

Miss Livingston tomou uma posição atrás de alguém e prestava atenção ao filme que corria na tela. Na hora em que Miss Brooks veio à porta e disse “Alô, como vão todos esta noite” Miss Livingston reparou [em] seus lábios e transmitiu para o “microfone” as mesmíssimas palavras de Brooks. [...] As imitações da voz às vezes obrigam aos produtores a recorrer às medidas de emergência. Tal foi o caso que se deu com a Paramount na filmagem de “O

<sup>121</sup> *A Scena Muda* (RJ), ano 1931, ed. 00521, p. 25.

<sup>122</sup> Ninguém queimou mais pontes do que Louise Brooks.

<sup>123</sup> *Cinearte* (RJ), 17/07/1929, p. 32.

<sup>124</sup> *Cinearte* (RJ), 31/07/1929, pp. 22-23.

Drama de uma noite”. Um dia eles chamaram Miss Livingston no estúdio e disseram: “Miss Livingston, estamos impossibilitados de prosseguir e julgamos que pode ajudar-nos imensamente. Queremos que ‘O Drama de uma noite’ se torne um filme falado e Miss Brooks não é aproveitável. Cremos que possa substituir a sua voz. Aceita?” Ela pensou um instante a esse respeito. E por que não?<sup>125</sup>

A revista ainda conta que, depois que o filme ficou pronto, Livingston estava num restaurante em Nova York e seu companheiro de mesa perguntou: “Então você falou na língua doce de Louise Brooks?” Numa mesa próxima, alguém respondeu por ela: “Sim, e falou como gente grande!” Eles olharam para trás – era Louise Brooks.

Louise teve muita dificuldade para voltar a trabalhar. Segundo *Cinearte*<sup>126</sup>, ela foi cotada para *Inimigo Público* (*The public enemy*, William A. Wellman, 1931), da Warner, mas não foi escolhida. Sua carreira foi decaindo. Ela atuou em alguns filmes, mas nenhum de sucesso. Em um deles, como já dito, *King of gamblers*, de 1937, todas as suas cenas foram cortadas.

Mas é possível, também, que *A Scena Muda* – como várias publicações – realmente não acreditasse na queda de Louise e que ainda a considerasse em ascensão, uma vez que a revista prestigiou muito a atriz. Ainda em 1931, na matéria “Futuros astros e estrelas”<sup>127</sup>, insere o nome de Louise. Em 1938<sup>128</sup>, informa que ela “acaba de voltar a Hollywood, mais bonita do que nunca, com a intenção de reconquistar o lugar antigo”. Esse foi o ano de seu último filme, *Overland stage raiders* (George Sherman, 1938), no qual contracenou com John Wayne. Nesse filme, Louise Brooks não é mais a Lulu de Pabst. Seu penteado e sua personalidade estão diferentes. É quase como se tivesse perdido o brilho. Num momento em que a atriz não é mais bem-vinda na capital do cinema e seus filmes não são mais anunciados nas salas brasileiras, talvez a revista estivesse apenas tentando ser otimista.

Outra revista que era positiva em relação à carreira da atriz é *Cinearte*<sup>129</sup>, que em 1927, ao divulgar a exibição de *Amá-las e deixá-las* e apresentar o filme, arrisca dizer que, com mais meia dúzia de filmes, “ela será estrela”. É irônico que, contando a partir do filme subsequente ao qual a revista se refere – *De casaca e luva branca* –, após a meia dúzia de filmes, exatamente o sétimo é *Drama de uma noite*, um agente importante nas investigações sobre as causas de sua derrocada em Hollywood. O que era para ser um momento de glória, de acordo com o palpite

<sup>125</sup> *Cinearte* (RJ), 31/07/1929, pp. 22 e 23.

<sup>126</sup> *Cinearte* (RJ), 27/05/1931, p. 20.

<sup>127</sup> *A Scena Muda* (RJ), 15/12/1931, p. 33.

<sup>128</sup> *A Scena Muda* (RJ), 04/10/1938, p. 25.

<sup>129</sup> *Cinearte* (RJ), 06/07/1927, p. 28.

da revista, foi exatamente quando a carreira de Louise começou a trilhar um cenário desanimador.

Mas *Cinearte* logo percebeu que não havia mais espaço para a atriz. Em 1932, publica<sup>130</sup>: “Louise, ex-madame de Sutherland, declarou aos tribunais estar falida e nada possuir além de seus vestidos e peles. Na sua declaração confessa dever perto de 11 mil dólares”. A informação foi checada com a Louise Brooks Society. Dia 10 de fevereiro de 1932 a *United Press* relata que Brooks entrou com um pedido de falência no Tribunal Federal, listando passivos de 11.969 dólares e ativos apenas de roupas pessoais, a maioria dos quais, segundo a *Associated Press*, foram “comprados em lojas exclusivas da Quinta Avenida”. Brooks deu sua ocupação como “atriz de cinema, desempregada”.

*Cinearte* ainda assim tentou manter o nome de Brooks em cartaz. Em 1933<sup>131</sup>, escreveu: “Lembram-se de Louise Brooks? Ela vai casar-se com Deering Davis, de uma ilustre família de Chicago”. Três anos depois<sup>132</sup>: “Louise Brooks, lembram-se? É agora a pequena de Buck Jones em seu novo filme ‘Empty Saddles’ na Universal”. Em 1937<sup>133</sup>: “A volta de Brooks para o cinema foi mais feliz dessa vez. Excelente papel no filme de Buck Jones”. No mesmo ano<sup>134</sup>, anuncia sua volta a Hollywood com *Empty saddles (O Rancho das Feitiçarias*, Lesley Selander, 1936) e *When you're in love* (Robert Riskin, 1937).

Finalmente, aceitando o fim da carreira de Louise, *A Scena Muda*<sup>135</sup> publica uma foto sua, em 1943, com o título “Românticos do Cinema Antigo”: “Parece a franjinha da Beatriz Costa mas não é. Beatriz usou-a muito depois... Esta é Louise Brooks, uma *vamp* que se dizia perigosa. Mentira! Era um lírio de pureza! O olhar ‘quebradiço’ era *truc*”. Como já foi defendido, a *persona* de Louise Brooks era muito mais complexa que apenas uma *persona* delicada e inocente como Lillian Gish (1893-1983), uma *vamp* como Theda Bara (1885-1955) ou uma *femme fatale* como Greta Garbo (1905-1990).

Ainda apontando as inconsistências da imprensa brasileira, em 1940 *A Scena Muda*<sup>136</sup> cita o nome de Barrett O’Shea como o atual esposo de Louise Brooks. Após o divórcio de Eddie Sutherland, Louise casou-se apenas com Deering Davis (1897-1965), de 1933 a 1938<sup>137</sup>. O’Shea

<sup>130</sup> *Cinearte* (RJ), 18/05/1932, p. 10.

<sup>131</sup> *Cinearte* (RJ), 01/12/1933, p. 5.

<sup>132</sup> *Cinearte* (RJ), 15/10/1936, p. 37.

<sup>133</sup> *Cinearte* (RJ), 15/01/1937, p. 6.

<sup>134</sup> *Cinearte* (RJ), 01/04/1937, p. 35.

<sup>135</sup> *A Scena Muda* (RJ), 12/10/1943, p. 14.

<sup>136</sup> *A Scena Muda* (RJ), 03/09/1940, p. 27.

<sup>137</sup> Embora *Cinearte* tenha descrito Davis apenas como membro de uma família ilustre – como já foi mostrado acima –, seu histórico o coloca também como um homem em busca de rentáveis casamentos. De fato, era

e Brooks nunca se casaram. Eles apenas administraram um estúdio de dança juntos em Beverly Hills por um breve período (PARIS, 2000). Seria a segunda informação equivocada sobre os casamentos de Louise que surge na imprensa brasileira.

Em 1947, *A Scena Muda*<sup>138</sup> cita *A Caixa de Pandora*, mas apenas para referenciar a atriz: ao anunciar um possível *remake* de *O Fanfarrão*, citam a versão silenciosa com “Louise Brooks, a inesquecível protagonista de *Caixa de Pandora*”. Como *A Caixa de Pandora* não foi exibido comercialmente no Brasil, pode-se perceber a falta de coerência da imprensa brasileira – em especial a “especializada” –, uma vez que os filmes mais exibidos de Louise no Brasil foram outros.

Em 1960, quando a nova *persona* de Louise Brooks como mito já estava consolidada internacionalmente, o *Correio da Manhã* publica um artigo intitulado “O que é uma diva?”<sup>139</sup>, que discorre sobre o que é preciso para ser uma diva de verdade. Em síntese, o quarto (e último) requisito seria “a capacidade de se transformar, inconscientemente ou não, em mulher-mito”. Então, afirma que Hollywood é o maior produtor dessas mulheres. Entre as americanas, Louise Brooks é a primeira da lista. Quatro anos depois, no artigo “Hollywood Perdida” também do *Correio da Manhã*, Sérgio Augusto escreve sobre um passeio por Hollywood: “...Embaixo, sobre a calçada, nomes que passam, estrelas dentro de estrelas: Barbara Stanwyck, Louise Fazenda, Paul Douglas, Mary Pickford, Marlon Brando, Louise Brooks, Ronald Colman. Centenas de nomes que ajudaram a transformar aquela cidade no sonho de milhões. Uma lamentável ausência: Charlie Chaplin”<sup>140</sup>. Contudo, vale destacar que o nome de Louise Brooks não consta até hoje na Calçada da Fama. Pelo contrário, há alguns anos existe uma campanha em andamento para a inclusão de uma estrela com seu nome. A última submissão foi feita em maio de 2020, para a seleção de 2021, e seu nome não foi aceito<sup>141</sup>. Já o nome de Chaplin foi inserido em 1972<sup>142</sup>.

Na terceira página da mesma edição do jornal, Claudia Cardinale é colocada como a “nova Louise Brooks”. No texto sobre o filme *Desejo que atormenta* (*Senilità*, Mauro

---

conhecido sobretudo por isso. Além de Louise Brooks, o designer e autor também teve Etti Plesch como esposa – uma proprietária de cavalos de corrida. Vale ressaltar que Deering Daves jogava polo.

<sup>138</sup> *A Scena Muda* (RJ), ano 1947, ed. 00036, p. 31.

<sup>139</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 17/07/1960, p. 8.

<sup>140</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 30/01/1964, p. 1.

<sup>141</sup> Na categoria *Motion Pictures* da calçada da fama em 2021, à qual seu nome foi submetido, foram incluídos os seguintes nomes: Josh Brolin, Don Cheadle, Morris Chestnut, Benedict Cumberbatch, Zac Efron, Giancarlo Giannini, Shia LaBeouf, Jimmy Smits, Naomi Watts e uma estrela dupla para Ali MacGraw e Ryan O’Neal. Fonte: <[https://walkoffame.com/press\\_releases/2021-walk-of-fame-class-announced/](https://walkoffame.com/press_releases/2021-walk-of-fame-class-announced/)>. Acesso em: 27 de junho de 2021.

<sup>142</sup> Fonte: <<https://walkoffame.com/charles-chaplin/>>. Acesso em: 27 de junho de 2021.

Bolognini, 1962), A. Moniz Vianna escreve que o filme apresenta um clima *Art Nouveau* e acrescenta que

a época, no entanto, não estaria a rigor determinada sem o estilo dos interiores e, mais ainda, os costumes femininos, sobretudo o penteado de Claudia Cardinale, *flapper* não só nos cabelos, em personalidade e beleza, é uma quase ressurreição de Louise Brooks, especificamente a antológica Lulu de *Die Büchse der Pandora*. Essa quase ressurreição – senão outra forma de “reconstituição”, admitindo-se Louise Brooks como imagem-símbolo da feminilidade dos *twenties* – sugeriu alguns críticos a ideia de uma influência pabstiana em *Senilità*, à qual acrescentam também a de Von Sternberg, através de Lola-Lola, a Lulu dietrichiana...<sup>143</sup>

Em 1968, no texto “Barbarella ou o sexo em Lythion” do *Correio da Manhã*, Jaime Rodrigues escreve: “A mulher contemporânea, potencialmente uma Barbarella, mais viril, menos mulher, mais insaciável, menos difícil, reencontrará na mulher de Lythion não a falsa inocência de Brigitte Bardot ou a satânica sensualidade de Louise Brooks – apenas o sexo como uma atividade (às vezes marginal) no contexto do dia-a-dia”.

Bem como ocorreu a nível mundial com o apoio de Henri Langlois, James Card e Kenneth Tynan, seu nome também foi revivido através dos seus admiradores no Brasil. Benedito Junqueira Duarte, em suas memórias publicadas em 1982<sup>144</sup>, relata um fato curioso sobre a existência de um clube (informal) dos “namorados de Louise Brooks” composto por ele, Caio Scheiby, Múcio Porphyrio Ferreira, Almeida Salles, João de Araújo Nabuco, Álvaro Bittencourt, Rudá de Andrade, Paulo Emílio Sales Gomes, Sérgio Lima, Gustavo Dahl, Walter Hugo Khouri, Cláudio Duarte e José Sanz. O grupo compartilhava da fascinação pela atriz e juntos relembavam seus atributos físicos, seus filmes e as idas aos cinemas para assisti-los. Em aproximadamente 1970 – uma vez que o texto afirma que naquele momento a idade da atriz era de 64 anos<sup>145</sup> – quando Caio Scheiby viajou aos Estados Unidos, aproveitou que havia descoberto o paradeiro de Louise para realizar uma entrevista com a mesma. Feliz por saber que ainda tinha fãs calorosos e entusiásticos no Brasil, a “nossa diva” (palavras de B. J. Duarte) prometera uma viagem a São Paulo para conhecê-los – viagem que nunca aconteceu. Na ocasião, além de recebê-lo, ofereceu-lhe fotografias com dedicatórias a cada um dos membros do clube – e uma autografada para a Cinemateca Brasileira.

<sup>143</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 31/01/1964, p. 3.

<sup>144</sup> DUARTE, B.J.. **Caçadores de Imagens**: Crônicas da Memória – II. São Paulo: Massao Ohno – Roswitha Kempf, 1982. pp. 156-157.

<sup>145</sup> Na realidade, não é possível saber ao certo se o autor sabia qual era a data de nascimento da atriz – o que impede de estabelecer uma data exata –; pois o texto publicado em 1982 – três anos antes de sua morte, aos 78 anos – diz que na data em que está sendo escrito, a atriz já teria quase noventa anos.

No mesmo ano da publicação do livro de B. J. Duarte, em 1982, foi publicada uma matéria no jornal paranaense *Diário da Tarde* chamada “Astros e Estrelas”<sup>146</sup> a propósito de uma exposição de velhos astros de Hollywood que acontecia no Festival de Veneza. O jornal cita que a ideia da exposição no festival surgiu ao perceber como os adolescentes ficavam extasiados ao ver um período do cinema que desconheciam. Segundo a matéria, as garotas gostavam dos astros e, os rapazes, de Lillian e Dorothy Gish; Greta Garbo na fase silenciosa; “ou de estrelas não tão conhecidas como a imortal – e bem viva ainda – Louise Brooks”. Nos anos subsequentes à sua permanência em Hollywood, o nome de Louise foi apagado do imaginário coletivo, mas seu rosto não. A despeito dessa frase trazida pelo jornal paranaense, em especial se for uma referência ao auge da carreira da atriz, Louise Brooks foi sim descrita como uma das estrelas preferidas do público carioca<sup>147</sup> e sua imagem e principalmente seu penteado foram replicados não apenas naquele tempo, mas por anos. Brooks era conhecida e amada no Brasil da segunda metade da década de 1920 bem como foram – relembrando a ocasião com Henri Langlois – Greta Garbo ou Lillian Gish, em suas respectivas épocas.

---

<sup>146</sup> *Diário da Tarde* (PR), 30/12/1982, p. 3.

<sup>147</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 12/02/1927, p. 7.



## Segundo Capítulo

### 2. A Moderna Primeira República

Modernidade. Essa era a “palavra-fetichê” dos novos tempos<sup>148</sup> (SEVCENKO, 1992, p. 227). Naquele momento, surgia uma súbita necessidade de ser moderno e, indo mais além, a urgência de *parecer* moderno. Este capítulo visa apresentar como a modernidade – diretamente ligada à moda, às novas tecnologias, ao novo estilo de vida e ao discurso acerca das mulheres – era encarada no Brasil. Pois, como será visto no próximo capítulo, as personagens e os filmes de Louise Brooks tratavam também da vida moderna, como a própria imprensa descreve.

Para uma maioria brasileira a modernidade não era vista por uma ótica negativa. Ao contrário: desejavam passar pelo mesmo processo que outros países. Os protagonistas do desenvolvimento, localizados no Atlântico Norte, foram colocados como modelo de civilização e progresso, de modo a presumir que todo o resto do mundo era atrasado, bárbaro e inculto. A burguesia brasileira pressupunha, então, que no Atlântico Norte estava a civilidade, a polidez, a arte e a educação ideais. A modernidade conquistada por “eles” havia de chegar aqui. Assim, intensificaram o que sucedia século após século desde que os portugueses ancoraram na Terra de Vera Cruz: impor como modelo tudo o que na Europa era vivido.

Até o século XVIII, as mudanças se davam vagarosamente. A partir do momento em que ideias revolucionárias despontam no horizonte prometendo inovar as formas de pensar, trabalhar, construir, criar, produzir, enriquecer, se comunicar e se deslocar espacialmente – com as revoluções Francesa<sup>149</sup>, Industrial<sup>150</sup>, e Científico-Tecnológica<sup>151</sup> –, novas possibilidades e novas portas são abertas em todo o globo.

Como seria de se esperar em um país latino-americano, essas tecnicidades foram implantadas com atraso no Brasil; e esse processo se refletiu muito na mentalidade coletiva e nas formas de percepção das multidões das grandes cidades. É intrigante imaginar que uma geração vivia uma vida absolutamente bucólica – o que Nicolau Sevcenko chama de “mundo milenarmente sedentário” (SEVCENKO, 1992, p. 73) – e a próxima, de repente, viveria

<sup>148</sup> Conceito que “se torna a peça decisiva para captar e mobilizar as fantasias excitadas e projeções ansiosas da metrópole fervilhante” (SEVCENKO, 1992, p. 228).

<sup>149</sup> Ocorrida na França em 1789, a Revolução Francesa foi um evento histórico que deu fim ao *Ancien Régime* do país, a monarquia absolutista.

<sup>150</sup> A Revolução Industrial teve seu início em 1760 na Inglaterra e durou até aproximadamente 1820-1840. Foi um período de transformações nas formas de produção e avanços no desenvolvimento tecnológico que se refletiu em todo o mundo.

<sup>151</sup> Também chamada de Segunda Revolução Industrial, a Revolução Científico-Tecnológica iniciou-se na segunda metade do século XIX (entre 1850 e 1870), e finalizou com a Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

experiências antes impensáveis, sendo introduzida ao cinematógrafo, gramofone, fonógrafo, reclames ilustrados e fotografia, por exemplo. Desse modo, as pessoas passaram a ser expostas diariamente a imagens e sons com os quais seus corpos não estavam habituados.

No século XXI, uma criança desde os primeiros anos de vida é exposta cotidianamente a sons de tráfego, a produtos audiovisuais, a publicidades – o que torna natural essa percepção. O cidadão brasileiro das metrópoles só começou a conviver com mais intensidade com esses estímulos visuais e auditivos entre os últimos anos do século XIX e as primeiras décadas do século XX (SÜSSEKIND, 1987).

Como um efeito dominó, os novos meios e conhecimentos modificaram para sempre modos de vida. Com a Revolução Científico-Tecnológica, especialmente, diversas inovações e mídias foram inventadas, o que fez com que o mundo se modificasse tão vertiginosamente que os contemporâneos àquele período mal conseguiam absorvê-las por completo. Foi quando, então, as duas categorias históricas apresentadas pelo historiador Reinhart Koselleck (2006) em sua teoria – espaço de experiência e horizonte de expectativa – se entrelaçaram. Assim, as velhas expectativas não são contempladas pelas novas experiências. Todo esse desenvolvimento da técnica fez com que as experiências não fossem mais suficientes para servir de base a novas expectativas. “Os novos recursos técnicos, por suas características mesmo, desorientam, intimidam, perturbam, confundem, distorcem, alucinam” (SEVCENKO, 1998, p. 517). Essas novidades iam se aprimorando antes mesmo que houvesse tempo para que as pessoas se acostumassem com seu surgimento.

O século XX intensificou ainda mais as relações com as tecnologias anteriormente mencionadas, em especial na década de 1920, tão lembrada por suas “mudanças frenéticas”. Nesse momento, criava-se, aos poucos, certa intimidade com essas tecnologias. O cinema, por exemplo, ficou ainda mais presente na vida coletiva; também os “posados de propaganda” – filmes de anúncios comerciais; as revistas de fãs surgiam; também o rádio, em 1922 – embora tenha sido difundido no Brasil apenas em meados da década de 1930, quando os rádios de válvula foram introduzidos e a produção barateada (ORTIZ, 2001); o transporte aéreo comercial tornou-se uma possibilidade em 1927; veículos eram montados no Brasil a partir de 1919 pela Ford e a partir de 1925 pela General Motors; além da utilização da eletricidade – cada vez mais distribuída pelos lares brasileiros, mas também usada para gravações de discos, a partir de 1927 (SÜSSEKIND, 1987) e em inúmeros outros campos.

Segundo o *Recenseamento do Ministerio da Agricultura, Industria e Commercio*<sup>152</sup>, enquanto a população do país, em 1890, era de 14.333.915 habitantes, as do Distrito Federal e da capital do estado de São Paulo eram, respectivamente, de 522.651 e 64.934; em 1920, as três eram, na mesma ordem, 30.635.605; 1.157.873; e 579.033 (BRASIL, 1928). O contingente populacional da Capital dobrou de 1890 para 1920 por diversas razões: o afluxo de pessoas antes presas à atividade cafeeira no vale do Paraíba que, com a crise, foram para a capital; o grande número de ex-escravos; e a presença de estrangeiros chegando ao porto do Rio – “um total de 158.888 imigrantes de 1890 a 1920” (SEVCENKO, 1983, p. 51). De acordo com Alessandra El Far:

Nas últimas décadas do século XIX o uso das palavras “povo” e “popular” era extremamente frequente no cotidiano do Rio de Janeiro. [...] Na literatura, na medicina, no direito, no lazer, no comércio, na música o “povo” passava a ser constantemente evocado. Tratava-se de uma massa sempre crescente de pessoas, difícil de ser definida por sua amplitude e diversidade, e que se encontrava cada vez mais presente no cenário da grande cidade (EL FAR, 2004, p. 77).

O Rio de Janeiro – tanto do final do século XIX quanto do início do século XX – tinha, naturalmente, o maior centro populacional do Brasil. Mas, devido a diversas questões (movidas pela industrialização), São Paulo foi a cidade que mais cresceu em relação à quantidade de habitantes. O número multiplicou por quase nove vezes, enquanto a população apenas dobrava na Capital Federal. No decorrer do século XIX, a capital paulista não era nada parecida ao que é hoje – a maior cidade da América Latina. Somente a partir de 1870 foi considerada o centro político e financeiro da província<sup>153</sup> de São Paulo (MARINS, 1998). Província que, na década de 1880, começou a liderar o país, pela produção cafeeira (NEEDEL, 1993).

Nicolau Sevcenko narra a construção da cidade de São Paulo desde quando ainda era apenas uma aldeia jesuítica e afirma que “se compôs de um modo inverossímil, a partir da soma de circunstâncias imponderáveis que foram confluindo numa sequência contínua de impossibilidades. A grande surpresa foi que São Paulo viesse a existir, não que ela fosse virtualmente inviável” (SEVCENKO, 1992, p. 106). O autor traz o dado de que, ainda em 1872, a população da cidade era de 19.347, segundo o primeiro censo feito (SEVCENKO, 1992). Em

---

<sup>152</sup> Todos os dados de Recenseamento inseridos na pesquisa foram consultados diretamente dos documentos oficiais e estudados um a um. Cada recenseamento é separado por temas, períodos e territórios. Para a presente pesquisa, foi realizada uma organização metódica dos dados obtidos, a fim de tomar cuidado para que não houvesse discordância entre os números de cada documento. Podemos afirmar, com segurança, que as informações se encaixam.

<sup>153</sup> Em 1821, as capitânicas brasileiras foram transformadas em províncias. O que se manteve até 1889, com a consolidação da República, quando as províncias passaram a ser chamadas de estados.

1890, com o advento da República e com os frutos da produção cafeeira, sua população era de 64.934. Segundo Sevcenko, a cidade não crescia antes do café por conta de entraves como “as febres e as pestilências, os desníveis acidentados, as chuvas, as enchentes, os charcos, as dificuldades de obter materiais duráveis de edificação e sobretudo a escassez drástica de recursos de sobrevivência” (SEVCENKO, 1992, p. 107). Pois tudo isso resultava na impossibilidade dos habitantes optarem por uma moradia fixa. Os homens tornavam-se itinerantes, procurando trabalho em Minas Gerais ou no Rio de Janeiro – fazendo com que a povoação fosse “semideserta” na maior parte do tempo (Ibidem). A partir do café e das consequentes reformas urbanas, migração interna e chegada de estrangeiros, o contingente populacional subiu exponencialmente. Em 1900, para 239.830. Duas décadas depois, em 1920, os 579.033 habitantes já citados (BRASIL, 1928)<sup>154</sup>. Até aí, apenas metade da população da Capital Federal; mas se modernizava tanto quanto e na mesma velocidade.

Renato Ortiz, em *A Moderna Tradição Brasileira* (2001), diz crer que antes da década de 1940 não havia uma cultura popular de massa implantada no Brasil. O autor justifica essa opinião com o argumento de que não basta a existência concreta dos meios de comunicação em um país para que ele tenha uma cultura de massa. Para ele, o Brasil só o consegue quando se torna efetivamente urbano-industrial, pois é quando a sociedade se reestrutura (ORTIZ, 2001, p. 38).

De fato, não é possível afirmar que no início do século XX havia, em todo o território brasileiro, uma “cultura de massas” como descrita por Ortiz (2001). Mas diante do recorte espacial desta pesquisa – que trata das duas cidades mais populosas do país, já cosmopolitas – e do contato com periódicos das décadas anteriores aos anos 1940, é plausível enxergar uma troca entre sociedade e imprensa que possibilita colocar a questão da existência de uma cultura de massas.

Ao considerar o conceito de cultura de massas pensado por Morin (2018), que diz que esta “constitui um corpo de símbolos, mitos e imagens concernentes à vida prática e à vida imaginária, um sistema de projeções e de identificações específicas” (MORIN, 2018, p. 6), não se vê um distanciamento grande do que foi atribuído aos anos 1940 com o que se dava em São Paulo e no Rio Janeiro, dentro de certos grupos sociais.

---

<sup>154</sup> A título de curiosidade, segundo Sevcenko, em 1934 a cidade alcançou 1 milhão e 120 mil habitantes: “o que equivale a dizer que no período de 62 anos, de 1872 a 1934, São Paulo configurou uma prodigiosa taxa de crescimento populacional da ordem de 5.689%, ou, posto de outra forma, cresceu numa escala de 6,77% ao ano” (SEVCENKO, 1992, p. 109).

Uma vez que esses espaços são aqui analisados separadamente do restante do Brasil, o que autores como Morin (2018) e Ortiz (2001) dizem que só ocorreu no contexto da Segunda Guerra Mundial ou no pós-guerra, respectivamente, já era de certa forma uma realidade. Como o próprio Morin apresenta, a cultura de massa é “oriunda do desenvolvimento técnico, industrial, capitalista das sociedades burguesas mais evoluídas, [...] é o produto das técnicas modernas. [...] Ela humaniza, pela técnica, contra a técnica, povoando o mundo técnico de presenças – vozes, músicas, imagens” (MORIN, 2018, p. 168). Logo, é o interior ainda não industrializado – como as cidades que ainda viviam uma vida mais próxima de uma configuração agrária – que só pôde viver essa experiência urbano-industrial no período posterior que os autores defendem.

Sobre as massas, através da organização e da avaliação de Martín-Barbero (1997) de algumas teorias existentes desde o século XIX, temos o estudo de Gustave Le Bon (1841-1931). Partindo do pressuposto da irracionalidade das massas, “massa” seria um “fenômeno psicológico”. E a base desse fenômeno é que mesmo quando o indivíduo urbano vive a vida exercendo sua individualidade – ou seja, tendo um estilo de vida, especialização profissional, gosto e caráter individuais – ainda assim ele é influenciado pelo comportamento coletivo. Nesse caso, ele tomaria decisões e se portaria diferente do que o faria se vivesse isoladamente e não em meio à multidão, incorporado à massa (MARTÍN-BARBERO, 1997). Mas, sobrelevando a teoria de Freud (1856-1939) – que apesar de ter se apoiado na de Le Bon, formulou sua própria discordando em pontos cruciais com a anterior –, Martín-Barbero (1997) conclui que “o que acontece na massa talvez não seja tão radicalmente diferente do que se passa com o indivíduo. Pois o que explode na massa está no indivíduo, porém reprimido” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 49).

Maria Odila Leite da Silva Dias diz, no prefácio de *Orfeu Extático na Metrópole* (1992) – um livro sobre os anos 1920 –, que Sevcenko faz uma crítica ao “advento da cultura de massas” (DIAS, 1992, p. XVII). O autor atribui a esse momento o desenvolvimento de “técnicas sofisticadas de gestão dos níveis inconscientes das comunidades humanas, como a psicologia industrial e a psicologia social” (SEVCENKO, 1992, p. 99). Para ele, nessa década, “as massas em confronto se entregam a estados emocionais compulsivos” (Idem, p. 43). Trata-se de um fervilhar de emoções, mudanças, acontecimentos, estímulos, que desencadeiam conflitos, homogeneização dos costumes e o aumento do consumo que beneficiava corporações empresariais com o auxílio da publicidade, da imprensa e do cinema (PINTO, 1999).

A idéia de uma “sociedade de massas” é bem mais velha do que costumam contar os manuais para estudiosos da comunicação. Obstinados em fazer da tecnologia a causa necessária e suficiente da nova sociedade – e decerto da nova cultura –, a maioria desses manuais coloca o surgimento da teoria da sociedade de massas entre os anos 30/40, desconhecendo as matrizes históricas, sociais e políticas de um conceito que em 1930 tinha já quase um século de vida, e pretendendo compreender a relação massas/cultura sem a mais mínima perspectiva histórica sobre o surgimento social das massas (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 43).

Os meios de comunicação de massa – que eram comandados principalmente pelos Estados Unidos – estão diretamente ligados à sociedade do consumo (MARTÍN-BARBERO, 1997) e transformou modos de vestir, andar, falar. O propósito, aqui, não é negar esse fato indiscutível. O ponto é que isso ocorria – em menor escala, claro – nas grandes cidades brasileiras antes dos anos 1940.

A cultura de massa não aparece de repente, como uma ruptura que permita seu confronto com a cultura popular. O massivo foi gerado lentamente a partir do popular. Só um enorme estrabismo histórico e um potente etnocentrismo de classe que se nega a nomear o popular como cultura pôde ocultar essa relação, a ponto de não enxergar na cultura de massa senão um processo de vulgarização e decadência da cultura culta (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 169).

Apesar do ponto de vista de autores como Morin (2018) e Ortiz (2001), o presente trabalho opta por adotar o discurso de Martín-Barbero (1997) como bússola para compreender de que forma a cultura estadunidense era injetada no Brasil já na década de 1920:

Não estamos subsumindo as peculiaridades, as modalidades de comunicação que os meios inauguram, no fatalismo da “lógica mercantil” ou produzindo seu esvaziamento no magma da “ideologia dominante”. Estamos afirmando que as modalidades de comunicação que neles e com eles aparecem só foram possíveis na medida em que a tecnologia materializou mudanças que, a partir da vida social, davam sentido a novas relações e novos usos. Estamos situando os meios no âmbito das mediações, isto é, num processo de transformação cultural que não se inicia nem surge através deles, mas no qual eles passarão a desempenhar um papel importante a partir de um certo momento – os anos vinte (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 191).

De fato, mesmo nesse discurso, os Estados Unidos entram como grandes protagonistas da maior parte do processo ocorrido nos anos 1920, pois era onde os meios foram mais desenvolvidos após a Grande Guerra. E, como dito, o cinema, essencialmente moderno – do seu aparato ao que ele representa na tela ou até mesmo as redes de sociabilidade criadas em torno dele<sup>155</sup> –, é um fator indissociável da urbanização de grandes cidades como São Paulo e

---

<sup>155</sup> Com a popularização do cinema e o aumento do número de entusiastas da sétima arte, clubes de cinema surgiam no Brasil – a começar pelo Cine Clube, criado por Jaime Redondo e inaugurado em 26 de novembro de 1925 em São Paulo (SOUZA, 2018). Nesses espaços, filmes eram discutidos e seus espectadores criavam uma rede de sociabilidade.

Rio de Janeiro. James Donald lembra que “a metrópole moderna/modernista e a instituição do cinema surgem aproximadamente ao mesmo tempo. Sua justaposição fornece mais pistas quanto à estética pragmática pela qual vivenciamos a cidade não apenas como cultura visual, mas acima de tudo como espaço psíquico” (DONALD, 1995, p. 84)<sup>156</sup>. O autor ainda enriquece seu texto com uma citação contemporânea<sup>157</sup> de Ezra Pound (1885-1972) que mostra como o cinema estava enraizado nas metrópoles: “Na cidade as impressões visuais se sucedem, se sobrepõem, se entrecruzam, elas são cinematográficas” (POUND, Ezra apud DONALD, 1995, p. 84)<sup>158</sup>.

O período aqui abordado toca exatamente o momento em que houve uma transição da Europa para os Estados Unidos – como uma das consequências da Primeira Grande Guerra –, que se mantém ainda hoje como potência mundial, influenciando os modos de vida da maioria dos países. O cinema hollywoodiano foi o principal veículo para difundir o *American way of life*, explorando atores e atrizes, como um grande projeto de controle cultural das massas, através do *star system* ao qual Louise Brooks foi, por um curto período de tempo, submetida.

Esse tipo de indústria crescia pois as novas formas de trabalho exigiam cada vez mais o consumo do lazer, com fins estritamente escapistas. Outras formas de lazer existiam, como clubes de dança, *jockey clubs*, cassinos, teatros etc. Mas a febre do cinema era a que mais se alastrava. Ao falar sobre os espetáculos de massa – nisso podemos incluir (e destacar) o cinema – Nicolau Sevcenko defende sua potencialidade para

aliviar as pessoas da ansiedade aflitiva gerada num meio social marcado pela concorrência sempre crescente e mais agressiva. Eles tendiam a catalisar o mal estar das pressões, tensões e negociações cotidianas, o peso das decisões exigidas a cada momento e o preço de suas consequências, num mundo em que os prêmios e as punições dependem de um absurdo sistema de privilégios e exclusões, historicamente herdado, combinado com as incertezas de um mercado instável que cada vez mais decreta o destino das pessoas (SEVCENKO, 1998, p. 579).

O novo espaço urbano propicia o surgimento de novas formas de espetáculo visual. Assim, o consumo em larga escala é incentivado. Com cada vez mais pessoas consumindo, o retorno econômico resulta em uma cidade que cresce cada vez mais. Embora pensar o cinema, por exemplo, como um fator *sine qua non* do desenvolvimento urbano seja um caminho possível, é ainda mais seguro pensar em ambos como dois lados que se nutrem. Como alerta

---

<sup>156</sup> “The modern(ist) metropolis and the institution cinema come into being at about the same time. Their juxtaposition provides more clues as to the pragmatic aesthetic through which we experience the city not only as visual culture, but above all as psychic space” (DONALD, 1995, p. 84).

<sup>157</sup> Contemporâneo, aqui, com referência ao início do século, tempos contemporâneos ao período estudado.

<sup>158</sup> “In the city the visual impressions succeed each other, overlap, overcross, they are cinematographic”.

José Inácio de Melo Souza, “o aparecimento do cinema não foi um resultado mecânico, mas derivou da lenta construção de um espaço público” (SOUZA, 2004, p. 129). Trata-se então de uma troca, onde o cinema cria a necessidade de uma cidade adaptada a novas formas de entretenimento e a cidade, em pleno desenvolvimento, abre lugar para que o cinema floresça como o principal produto a ser consumido como lazer, e um espaço onde os indivíduos possam exercitar seu papel como seres sociais.

Vale lembrar que “a moderna sociedade de massas só se tornou possível, operacionável, graças aos recursos das novas tecnologias. E [...] essas tecnologias atuam para muito além dos limites da escala, da força e da percepção humanas” (SEVCENKO, 1998, p. 583). A experiência de participar da vida pública nas grandes cidades é bem diferente de uma experiência rural. O cotidiano do cidadão é planejado de acordo com o arranjo coletivo, com as necessidades e exigências da cidade. Ele, agora, obedece a uma força invisível, porém maior, de controle das atividades e do tempo.

Flora Süssekind, em *Cinematógrafo de Letras* (1987, p. 48), apresenta e explica o uso do termo *homus cinematographicus* cunhado ainda em 1908 por João do Rio em uma crônica. Segundo a autora, quando o cronista tenta definir esse “homem cinematográfico” – diretamente ligado à modernidade –, coloca o cinematógrafo em paralelo ao automóvel e ao fonógrafo. E, assim, ao citar o encurtamento das distâncias e o abarrotamento do tempo, ele associa esse indivíduo à pressa.

Por conta da aceleração do ritmo urbano, já havia, no público, um costume com os textos cirúrgicos dos reclames, com os coloquialismos e uma “tendência à recepção desatenta e à preferência pelos textos curtos, mas de leitura pouco exigente” (SÜSSEKIND, 1987, p. 103). Essa preferência reflete-se na popularidade dos filmes silenciosos do período, onde a única leitura exigida era a dos intertítulos, em geral sucintos, pois a leitura não era uma prática comum à realidade do país.

A imprensa brasileira sofreu múltiplas modificações na forma como era feita com o passar dos anos e avanços técnicos. “Se, após 1870, a expansão demográfica e a riqueza do Rio haviam ajudado a tornar possível a imprensa popular da década de 1880, o período 1898-1914 trouxe ainda mais sofisticação e tecnologia” (NEEDELL, 1993, p. 229). Já no fim da primeira década do século XX, aumentaram, graças a modificações, o número de páginas e de tiragens. Houve uma melhora também na rapidez da distribuição e o custo dos jornais foi barateado. O jornal passou a ser um pouco mais acessível às massas, embora ainda houvesse o revés da alta taxa de analfabetismo e as tiragens ainda fossem insuficientes para cobrir toda a população



letrada (SÜSSEKIND, 1987). A informação chegava, mesmo que com problemas de circulação.

Ao fazer um panorama da disseminação do livro e da leitura no Rio de Janeiro durante o Oitocento, descrevendo o desenvolvimento editorial carioca e o papel dos livreiros, Alessandra El Far afirma:

Se antes a leitura encontrava-se vinculada ao estudo, à erudição, ao trabalho intelectual, aos saraus literários encenados pelos amantes das belas-letas, naquele período, a apropriação do texto impresso evidenciava outras potencialidades. Os baixos preços das brochuras escritas em português e os inumeráveis títulos ao dispor no mercado conferiram ao livro novas qualidades, como, por exemplo, a do entretenimento fácil, da satisfação efêmera, da curiosidade passageira e da informação útil e direta (EL FAR, 2004, p. 69).

Entretanto, na virada do século XIX para o século XX, o número de consumidores de literatura, por exemplo, era claramente muito afetado pelo analfabetismo. De acordo com o Recenseamento de 31 de dezembro de 1890, da população de 522.651 que habitava a Capital Federal, apenas 269.810 entre brasileiros e estrangeiros sabiam ler e escrever. Já na cidade de São Paulo, dos 64.934 habitantes, 46.120 não sabiam ler e escrever. Em ambas as cidades a maioria alfabetizada eram os homens, enquanto o número de analfabetos era muito semelhante entre os gêneros (BRAZIL, 1898).

Mesmo as classes médias letradas das capitais liam pouco e limitavam-se aos jornais, segundo escritos da época (SEVCENKO, 1983). Ou seja, eram letrados o suficiente para consumirem a imprensa, mas não para serem consumidores de literatura brasileira ou não. Segundo Alessandra El Far, havia uma discordância na imprensa quanto à existência de um público leitor no país. O número de livros e seus consumidores crescia, mas isso não significa necessariamente que se tratava de uma grande massa. “Alguns chegavam à conclusão de que ‘o nosso país lia’, enquanto outros afirmavam que o Brasil era iletrado, ‘pela razão única e terrível de não saber ler’” (EL FAR, 2004, p. 70).

O contexto dos anos 1920 – quando o cinema, suas técnicas, suas salas e seus frequentadores ganham uma nova roupagem –, embora esteja próximo ao da virada do século em alguns aspectos, carrega consigo uma carga ainda maior da modernidade tão ambicionada e uma troca do protagonismo europeu para o protagonismo *yankee*. Na entrada dessa década, o índice de analfabetismo continuava desolador. O Brasil ainda estava em vias de melhorias em matéria de Educação. Não foi um processo fácil ou rápido. Primeiro porque as formas de trabalho eram diferentes antes da industrialização e poucas profissões exigiam alfabetização – uma vez que basicamente se produzia para consumir e os espaços de sociabilidade se resumiam

às famílias em ambientes rurais. Segundo porque, por mais que os tempos tivessem mudado e as novas profissões liberais passassem a exigir letramento, ainda assim a Educação – principalmente das mulheres – não era tão incentivada quanto necessário.

Em São Paulo, quando Washington Luís assumiu o cargo de prefeito em 1914, procurou destacar a Educação como parte importante de seu governo e “metodizou o sistema educacional público” (SEVCENKO, 1992, pp. 137-138). Segundo o Recenseamento de 1 de setembro de 1920 – calculado, na época, em per milagem –, a cada 1000 pessoas no Brasil, apenas 245 sabiam ler e escrever. Porém, nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, o índice é menos negativo. A cada 1000 pessoas, 613 eram alfabetizadas na Capital Federal. Já em São Paulo, a per milagem era de 583 (BRASIL, 1929). Comparando com o recenseamento de 1890 (BRAZIL, 1898) do Brasil, do Rio de Janeiro e de São Paulo, respectivamente:

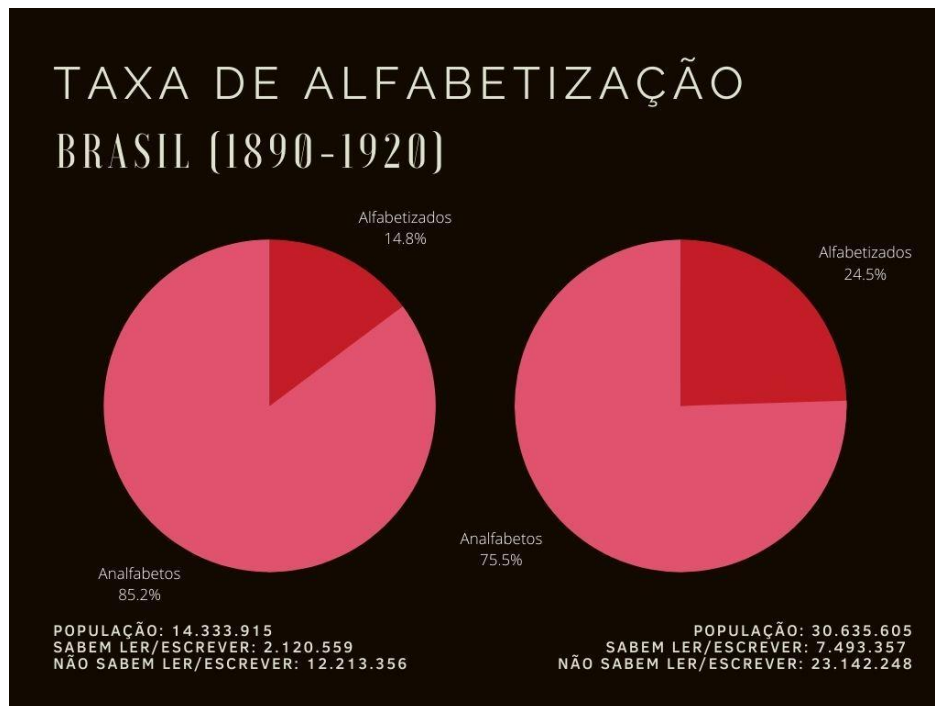


Gráfico 1: Taxa de alfabetização do Brasil (1890-1920). Fonte: BRASIL, 1920; BRAZIL, 1898.

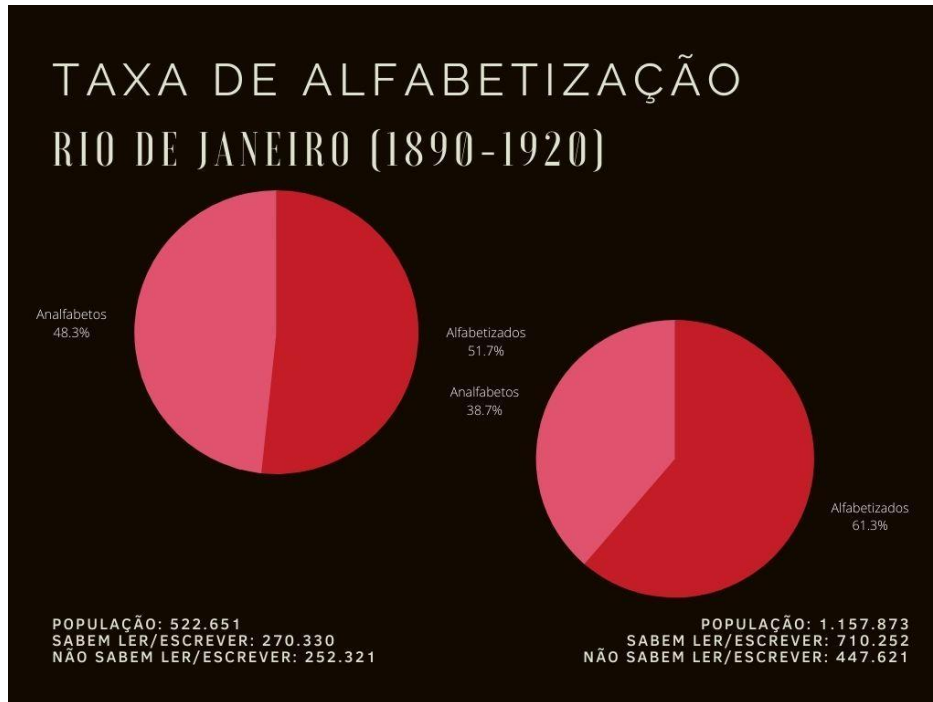


Gráfico 2: Taxa de alfabetização do Rio de Janeiro (1890-1920). Fonte: BRASIL, 1920; BRAZIL, 1898.

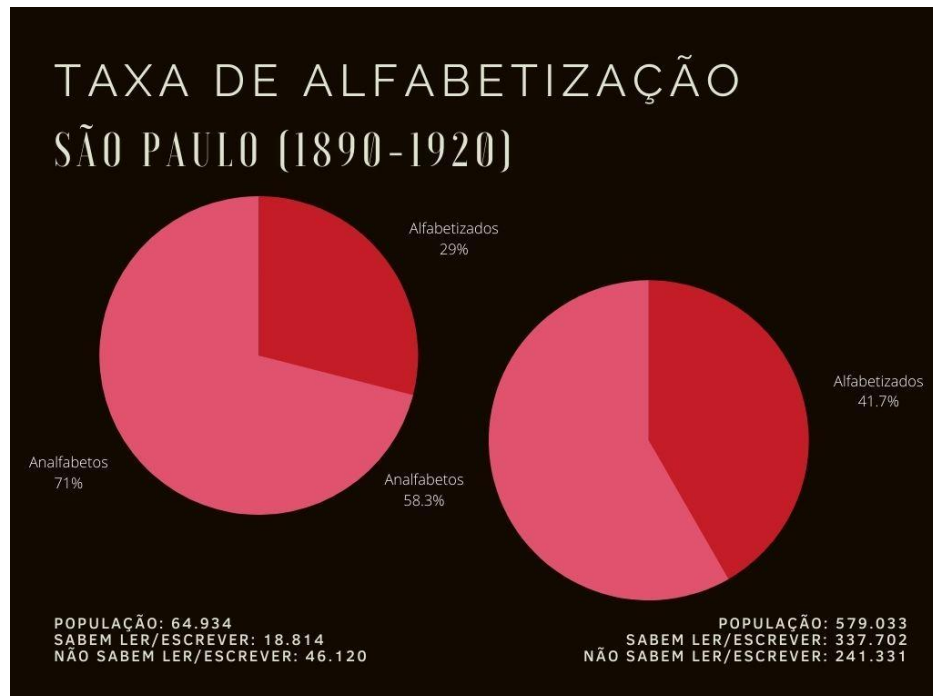


Gráfico 3: Taxa de alfabetização de São Paulo (1890-1920). Fonte: BRASIL, 1920; BRAZIL, 1898.

Já a partir de 1926, depois que o educador Fernando de Azevedo assumiu o cargo de diretor geral da Instrução Pública do Rio de Janeiro, começou-se também um projeto construído a longo prazo de reforma no ensino básico chamado “Escola Nova”, elaborado pelo mesmo e

com a contribuição de outras figuras – entre elas a escritora e feminista Mercedes Dantas (CASTRO, 2020).

O índice permaneceu alarmante por muitos anos. Mas é possível que nos anos 1920, principalmente as revistas de fãs não tenham sido tão afetadas o quanto se supõe diante dos números de analfabetismo. O mesmo pode ter acontecido com os jornais, pois é inegável considerar a possibilidade de que mesmo o cidadão não letrado consumia o jornal e a revista para que outros lessem para ele. Afinal, ainda podiam contar com a oralidade. Além disso, é provável que muitos consumissem somente as fotografias ou acompanhassem a divulgação das fitas exibidas nas salas de cinema. Manuais e publicidades também vinham acompanhados de gravuras.

A imprensa brasileira procurava moldar a massa e seus comportamentos desde a segunda metade do Oitocento com os manuais de utilidade pública, um gênero cujo alvo era o povo. Mais tarde, nos anos 1910, a imprensa publicava novos tipos de manuais de comportamento, que eram mais abrangentes em termos de público e temas.

A nova grande força que absorveu quase toda a atividade intelectual nesse período foi sem dúvida o jornalismo. Crescendo emparelhado com o processo de mercantilização na cidade, o jornalismo invadiu impassível territórios até então intocados e zelosamente defendidos. Os jornalistas, ditadores das novas modas e dos novos hábitos, chegavam a desafiar e a vencer a própria Igreja na disputa pelo controle das consciências. [...] Sua força e sua ação, quer sobre as classes conservadoras, quer sobre a massa de caixeiros, aventureiros e funcionários de toda espécie, é uma evidência indiscutível. Suas campanhas contra os velhos hábitos e pela implantação dos novos costumes, a criação do clima geral de euforia e otimismo da Regeneração e do smartismo são talvez a primeira manifestação de um fenômeno de manipulação de consciências em massa no Brasil (SEVCENKO, 1983, p. 99-100).

Não há como negar que o papel da imprensa foi crucial na formação da sociedade brasileira. O jornalismo cumpriu, certamente, uma missão “civilizadora” nos países em processo de urbanização. Mas, considerando a baixa taxa de alfabetização do Brasil, talvez, a popularização de outras tecnologias tenha nutrido o “progresso” de forma mais cirúrgica, efetiva e acessível na sociedade brasileira.

Podemos interrogar-nos sobre o seguinte: nas sociedades ocidentais, foram as transformações econômicas, principalmente o progresso industrial, que transformaram as mentalidades. No Terceiro Mundo, a indústria ultraligeira, a das comunicações (rádio, cinema antes de qualquer outro), começa a revolucionar as mentalidades antes mesmo que a sociedade seja transformada. Nos países ocidentais, o alfabetismo foi difundido antes da cultura audiovisual. No Terceiro Mundo, o processo é, com frequência, invertido. A cultura audiovisual se propaga por imensas zonas ainda analfabetas (MORIN, 2018, p. 157).

Aqui, é justificado o argumento deste trabalho, que visa, entre outros tópicos, compreender de que forma o cinema está inserido no imaginário estético-social brasileiro, muito mais que qualquer outra forma de comunicação.

Mas, ainda assim, a indústria do livro e a imprensa possibilitaram inúmeras mudanças na sociedade, como a expansão da Educação e das informações – também facilitada pelo adensamento da malha ferroviária. Quanto mais se atualizava, modernizava e, conseqüentemente, barateava as formas de produção, mais pessoas seriam alfabetizadas e imersas no processo de modernização. Além disso, a imprensa tornou-se mais inteligível com o surgimento dos periódicos ilustrados – que, como já foi citado, podiam ser consumidos até mesmo pelas camadas não alfabetizadas, incentivando o aprendizado. Era a vez das camadas populares consumirem a leitura.

Especificamente em São Paulo, segundo Sevcenko, o *boom* da indústria editorial se deu nos anos 1920, com livros, folhetos e revistas. Assim, a cidade começou a “atrair escritores dos quatro cantos do país, querendo ter suas obras publicadas com a rapidez e qualidade que a indústria editorial paulista oferecia” (SEVCENKO, 1992, pp. 95-96). Até mesmo os cariocas já se referiam a São Paulo “como a ‘capital do livro no Brasil’” – era o “fenômeno paulista” (SEVCENKO, 1992, p. 96).

Paralelamente à difusão da imprensa, ocorria uma popularização da música. Os jovens, em especial, para terem acesso às músicas nos anos 1920, se reuniam em clubes: saíam de suas casas para os “chás dançantes”. Lá, dançavam o *fox-trot*, o maxixe, o *jazz*, *one e two steps*, *cake-walk*, tango e *ragtime* (SEVCENKO, 1992). O *jazz*, em especial, era “a única entidade mais onipresente que o esporte e do que Ford” (SEVCENKO, 1992, p. 181), por exemplo. Tanto que o escritor Scott Fitzgerald (1896-1940) batizou os anos 1920 como “A era do *jazz*”. Vale o destaque à origem estadunidense do nome desses fenômenos rítmicos.

Não foram só os salões, clubes e bailes pagos que vieram mudar a cena. Por trás deles estava a universalização da indústria fonográfica, com o grande destaque das distribuidoras americanas. O ano de 1919 assinalou justamente a transição tecnológica do mercado do obtuso gramofone para a moderna vitrola: mais versátil, mais potente e sobretudo mais acessível (SEVCENKO, 1992, p. 90).

O autor diz ser acessível pois, embora nem todos pudessem ter uma vitrola em casa, mais clubes com músicas disponíveis eram inaugurados e, assim, mais jovens se reuniam para dançar os ritmos do momento, com o mantra “a vida é curta” como pano de fundo (SEVCENKO, 1992). Segundo Sevcenko, a tensão causada pela Guerra criou o clima necessário para que esse tipo de dança fosse o escolhido pela população – principalmente pelas

mulheres – com o intuito de aliviá-la (SEVCENKO, 1998). Como o autor bem sintetizou, “se essa crisálida mulher-homem-máquina tem uma vontade, ela a expressa dançando, se tem um sonho, ela o encontrou no cinema; sua casa fica no espaço público da cidade. Ela vincula, pela primeira vez, os ritmos mais primitivos com as mais amplas conjugações coletivas, e a força da mais sofisticada tecnologia que jamais houve” (SEVCENKO, 1992, p. 88). As danças eram uma forma de movimentar os corpos e movimentar o corpo era de extrema importância nesse contexto de valorização dos esportes. “Num mundo até então polarizado quase exclusivamente em torno da figura masculina, as moças aderiram com frenético entusiasmo aos hábitos modernos e desportivos” (Idem, p. 49), e o faziam dividindo o mesmo espaço com os homens. Praticavam esportes juntos e frequentavam os mesmos clubes.

A história sócio-cultural do Brasil é singular. São realidades diferentes das de outros países, que em alguns aspectos se desarmonizam e, em outros, se assemelham – graças às mudanças no cenário mundial anteriormente citadas. Trata-se de todo um contexto histórico que começa na Europa e deságua no Brasil. Entretanto, como lembra Mary Del Priore (2017), “enquanto nas capitais europeias a agenda das autoridades se voltava para políticas públicas capazes de contemplar todos os moradores da cidade, entre nós, a divisão entre incluídos e excluídos iria se acentuar” (DEL PRIORE, 2017, p. 151). Diversos fatores contribuíram para a ocupação da população mais rica de espaços exclusivos das cidades que se industrializavam. O projeto de urbanização de São Paulo, por exemplo, privilegiou a construção de bairros residenciais como estratégia. Assim, através de um “sanitarismo social” a elite seria isolada de “suas ‘patologias’ coloniais e imperiais” (MARINS, 1998, p. 171), o que resultou em sua segregação.

O trabalho de Pereira Passos no Rio de Janeiro não consistia em remodelar apenas ruas. Foi também um extenso e hostil trabalho de higienização da cidade, que se estendia aos cães, vendedores ambulantes, manifestações de matriz africana, moradores de rua e demais “inconvenientes” aos olhos do poderio (NEEDELL, 1993, p. 57). Isso fez com que o que era para ser um processo de desenvolvimento coletivo, se transformasse no que Maria Cristina Cortez Wissenbach (1998, pp. 91-92) chama de “inchaço”. Não se pode esquecer que casarões coloniais foram demolidos para construir grandes avenidas e que classes populares – através do aumento excessivo dos aluguéis – fossem expulsas da área central da cidade para dar lugar à nova burguesia.

A população “marginal” não tinha para onde ir senão para as favelas, onde se amontoavam em casas pequenas, que se mostraram como possível solução para o problema da moradia. Pois como bem enfatiza Elias Thomé Saliba (1998), “ter uma vida privada era

privilégio da elite brasileira” (SALIBA, 1998, p. 318). Os menos afortunados vivenciaram mais o “caos de um incidente histórico [...] do que [a] instauração de uma ordem urbana moderna” (SEVCENKO, 1992, p. 41).

É importante lembrar, também, que a partir de 1920 houve um desenvolvimento industrial muito grande. Sendo assim, as metrópoles atraíam ainda mais os imigrantes, pela carência de mão-de-obra. Nesse momento, segundo Del Priore (2004), “as populações indígenas e negras tinham perdido sua superioridade numérica para aqueles recém-chegados, fossem imigrantes ou migrantes do meio século [...]. Pode-se imaginar a *babel cultural* resultante desse impacto étnico e linguístico” (DEL PRIORE, 2017, p. 170, grifo nosso).

Da influência da “figura tirânica de Haussmann” (MARINS, 1998, p. 133) nessas reformas urbanas, só poderia despontar uma sociedade que vive sob tensões étnico-raciais e de classes, sendo assim excludente quanto ao cidadão pobre – ou “cidadão”, entre aspas, pois na visão da elite eram apenas um neoplasma maligno que deveria ser retalhado da sociedade “civilizada”. Civilização utópica, pois como Souza comenta, o resultado da transformação do Rio foi mais “a espetacularização da vida urbana e menos a sua modernização civilizadora” (SOUZA, 2004, p. 110). E segundo Rachel Soihet,

As mulheres sofreram o maior ônus, já que exerciam seus afazeres na própria moradia, agora mais cara e com cômodos reduzidos. Aí exerciam os desvalorizados trabalhos domésticos, fundamentais na reposição diária da força de trabalho de seus companheiros e filhos; como ainda produziam para o mercado, exercendo tarefas como lavadeiras, engomadeiras, doceiras, bordadeiras, floristas, cartomantes e os possíveis biscates que surgissem. Nessas moradias desenvolviam redes de solidariedade que garantiam a sobrevivência de seus familiares (SOIHET, 2015, p. 365).

Sendo assim, é importante para a presente pesquisa que a História das Mulheres receba maior atenção, uma vez que o objetivo principal envolve refletir sobre o diálogo entre a mulher moderna das metrópoles brasileiras – seja ela burguesa, operária assalariada ou lançada pelas circunstâncias na informalidade – e a *persona* de Louise Brooks nas telas. E falar sobre as diferenças de classes e as complicações em relação à inserção da mulher na vida pública – nas indústrias, nas ruas, nas salas de cinema, na imprensa e nos espaços dantes frequentados apenas por homens – é também falar sobre o que (e como) era ser mulher na Primeira República.

## 2.1. O Holofote Feminino

Hoje posso acrescentar que a primeira oposição de classes que apareceu na história coincide com o desenvolvimento do antagonismo entre o homem e a mulher, na monogamia e que a primeira opressão de classe coincide com a opressão do sexo feminino pelo masculino. A monogamia foi um grande progresso histórico, mas, ao mesmo tempo, inaugura, juntamente com a escravidão e as riquezas privadas, aquele período que dura até nossos dias, no qual cada progresso é simultaneamente um relativo retrocesso e no qual o bem-estar e o desenvolvimento de uns se realizam às custas da dor e da repressão de outros (ENGELS, 2017, p. 89).

Irede Cardoso, escrevendo sobre a mulher do século XIX, afirma que ela “passa a ser mais atirada, mais ousada e a sentir sua sexualidade como sendo algo dela própria que, pelo menos um pouco, ela vai dominar, embora com muito medo ainda” (CARDOSO, 1981, p. 15). Abordaremos aqui o tema “mulher” para acompanhar a metamorfose dos atributos do comportamento feminino que, embora situada no século XIX pela autora, naquele momento estava longe de alcançar a mesma intensidade que atingiu nos anos 1920. Esse trecho do livro *Os tempos dramáticos da mulher brasileira* (1981) resume bem a potencialidade da chamada “mulher moderna”, principalmente no que concerne ao medo. A mudança traz consigo o desconforto, a incerteza, a objeção. E é dentro desse contexto de virada do século que esses antagonismos serão trabalhados.

As mulheres do início do século XIX ainda tinham noivos prometidos e eram submetidas a várias exigências que no século seguinte foram consideradas quase que unanimemente *nonsense* (NEEDELL, 1993). As relações, no geral, se davam de forma mais privada. Os bailes eram organizados dentro das casas, por exemplo<sup>159</sup> e, claro, inspirados nos moldes europeus – em especial franceses. A burguesia só foi para as ruas no final do século XIX, de forma gradual. Mas, ainda assim, muitas mulheres da *Belle Époque* viviam fechadas nos lares e o convívio era restrito ao âmbito familiar.

Já as mulheres do século XX, agora possibilitadas de ação no âmbito público, também não dispunham de tempo livre para cumprir exigências inviáveis. Antes, eram presas em suas casas – figurativamente ou não – e, entediadas, se ocupavam dos inúmeros deveres que lhes eram impostos. O novo século ofertou à sociedade novas atividades, ao mesmo passo em que, de modo representativo, encurtou o tempo. Não foi um processo fácil. A mulher era exigida nas questões concernentes ao lar. Com a urbanização, passou a ser exigida em mais áreas. No caso da mulher burguesa, ela precisava ser também mais culta, civilizada, afrancesada, artista, cientista, educada, elegante, na moda. Não apenas a Elegância e a etiqueta eram publicizadas

---

<sup>159</sup> Segundo Jeffrey D. Needell (1993, p. 162), o primeiro baile público da Corte ocorreu em 1844.



para o público feminino da imprensa, mas também o trabalho doméstico. O cuidado com o lar era vendido como uma atividade prazerosa.

Baseado na crença de uma natureza feminina, que dotaria a mulher biologicamente para desempenhar as funções da esfera privada, o discurso é bastante conhecido: o lugar da mulher é o lar, e sua função consiste em casar, gerar filhos para a pátria e plasmar o caráter dos cidadãos de amanhã. Dentro dessa ótica, não existiria realização possível para as mulheres fora do lar; nem para os homens dentro de casa, já que a eles pertenceria a rua e o mundo do trabalho (MALUF; MOTT, 1998, pp. 373-374).

Trata-se, aqui, de mulheres afortunadas, pertencentes à burguesia. Pois, como já disse Michelle Perrot – lidando com o contexto europeu –, a “mulher do povo” é a “mais ‘pública’ de todas” (PERROT, 1998, p. 47). Ou seja, em geral, as mulheres das classes menos favorecidas sempre se viram inseridas no contexto urbano – inclusive por necessidade. A historiadora acrescenta:

No século XIX, em razão das condições de habitação mais do que medíocres, o interior das casas operárias representa pouca coisa, e a gente do povo tende a viver fora de casa. As empurra para fora: nas compras, nos mercados, para ali encontrarem víveres mais baratos e venderem elas próprias alguma mercadoria de segunda mão; nas ruas, para buscarem a água das fontes e irem à lavanderia; fazer coisas que lhes rendam alguns trocados, entregar o pão, o leite, a roupa lavada, o produto de seu trabalho em casa... Para essas eternas pechinchadoras, a cidade é uma floresta onde caçar sua vida, um espaço de percurso onde sua função de troca se revela essencial. A engenhosidade delas é a justificação de sua liberdade (PERROT, 1998, pp. 47-48).

No Brasil não foi diferente, como mostra uma crônica de João do Rio (1881-1921) no *Correio Paulistano*: “E, fenômeno curioso! Só os pobres, a gente pobre que faz mais filhos e trabalha mais, estabeleceu no casal o comunismo do trabalho para o direito igual à despesa – porque as mulheres dos trabalhadores braçais sempre trabalharam tanto quanto os maridos”<sup>160</sup>. Isso acontecia especialmente no caso das mulheres escravizadas, que eram totalmente privadas de quaisquer escolhas, sujeitas até mesmo a relações sexuais forçadas com homens que não haviam escolhido como seus esposos. Mesmo após a abolição, “enfrentam o terrível problema da pobreza sem que a sociedade que tanto as explorou tivesse oferecido alguma perspectiva [...]. Muitas mulheres negras permaneceram nas mesmas casas onde haviam servido como escravas. Outras, entregaram-se à prostituição” (CARDOSO, 1981, p. 13). A exploração apenas mudou sua lógica, mas continuou ali, velada.

A mistura ou quase indefinição de espaços entre o trabalho e a vida privada, que caracterizava o cenário rural, com forte predominância do trabalho escravo, parece ter se mantido, com

<sup>160</sup> JOÃO DO RIO. *Correio Paulistano* (SP), 18/01/1910, p. 1.

imperceptíveis mudanças, nas margens urbanas das grandes cidades brasileiras. Poderíamos dizer que a vida privada dessa gente praticamente não se alterou, embora talvez fosse mais correto pensar que ela nunca tenha existido, pois, no início do século, a vida desses figurantes mudos da história brasileira parece ter se tornado mais invisível. Aliás, torná-los invisíveis fazia parte da fantasia cosmopolita burguesa: daí o culto de hábitos urbanos e de novos modos de vida que os diferenciavam do restante da população (SALIBA, 1998, p. 318).

Para além das diferenciações de classes levantadas com relação à presença da mulher no espaço público das cidades, é importante frisar que havia mulheres “livres” – no *stricto sensu* da liberdade sexual – desde o Brasil Colônia. O concubinato, por exemplo, era uma prática trivial na sociedade brasileira dos séculos XVIII e XIX. Embora fossem comuns nas comunidades marginais, essas relações eram, por vezes, apontadas como indisciplinadas – principalmente por questões religiosas. Fora da realidade dos dotes e dos casamentos arranjados pelos pais, as mulheres das classes menos afortunadas viviam com homens, morando debaixo do mesmo teto e tinham, com seus pares, relações que se aproximavam de um casamento – anexando relações sexuais nessa equação na qual não estão inclusos a Igreja e o Estado. Era uma forma ainda maior de insubordinação quando se tratava da união informal de homens (já casados com mulheres solteiras ou viúvas (DEL PRIORE, 1988).

Segundo Engels, uma vez que a dominação do homem em relação à mulher custa dinheiro, o burguês consegue instituir essa dominação. Por faltarem meios (bens e riquezas), nas relações afetivas entre as classes oprimidas, a dominação não implica “na atitude deste para com sua mulher” (ENGELS, 2017, p. 96). Vale cuidado com uma possível inferência sobre ausência de exploração no casamento entre proletários. O autor defende que, depois que “a grande indústria arrancou a mulher do lar para jogá-la no mercado de trabalho e na fábrica, [...] ficaram desprovidos de qualquer base os últimos restos da supremacia do homem no lar proletário, excetuando-se, talvez, certa brutalidade no trato com a mulher” (ENGELS, 2017, p. 96). Mas a exploração do homem sobre a mulher existe em todos os espaços. As mulheres negras, por exemplo, são mais oprimidas que os homens negros. O que está sendo defendido é que essa melhoria na questão da liberdade feminina se manifesta mais nas classes afortunadas. E que, justamente por serem abandonadas e invisibilizadas pela sociedade, as mulheres pobres tiveram mais liberdade para agir da maneira que as mulheres ricas estavam totalmente impossibilitadas.

Seria simplório e equivocado afirmar que as mulheres livres – agora no sentido de não cativas – começaram a exercer sua sexualidade de forma mais aberta, independente e fora dos espaços das instituições domésticas e das relações matrimoniais, apenas nas primeiras décadas do século XX. A liberdade sexual para as mulheres não irrompeu simultaneamente com os

desdobramentos do feminismo, da emancipação feminina, da sua entrada no mercado de trabalho, das lutas por igualdade, direito ao voto e liberdade de escolha. Nos recônditos da sociedade inúmeras situações impraticáveis para a ótica generalizada sempre aconteceram em certos contextos: adultério, sexo fora do casamento, homossexualidade, entre outras. Claro que para a mulher; pois o adultério masculino nunca foi algo escondido ou espantoso. Ao falar sobre a questão feminina e a monogamia no tratado *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*, lançado originalmente em 1884, Engels defende:

Para o homem, ela é apenas a mãe de seus filhos legítimos, seus herdeiros, aquela que administra a casa e comanda as escravas – escravas que o homem pode transformar (e transforma) em concubinas, a seu bel-prazer. A existência da escravidão junto à monogamia, a presença de jovens e belas prisioneiras que pertencem, com tudo o que têm, ao homem, é o que define desde a origem o caráter específico da monogamia que é monogamia só para a mulher e não, para o homem. E ainda hoje tem esse caráter (ENGELS, 2017, p. 86).

O que o novo século fez foi tornar público certos comportamentos e torná-los, também, habituais para as mulheres cercadas por setores mais conservadores e que, lamentavelmente, regiam o país. Afinal, a elite brasileira foi o centro das grandes mudanças pelas quais o Brasil passou na virada do século XIX para o século XX. A *Belle Époque*, por exemplo, pôde ser instaurada no país graças ao desejo eminente da burguesia em assemelhar-se ao estilo europeu. Mas mesmo na *Belle Époque* as mulheres ainda sofriam o peso do patriarcado colonial e suas presenças eram restritas a determinados espaços. A educação era um privilégio masculino, também o trabalho, a emancipação, o voto, o flerte e a voz na imprensa. Algumas mulheres da elite comportavam-se de forma mais libertina, claro, mas seus atos eram continuamente encobertos para que não causassem nenhum escândalo à família (NEEDEL, 1993). Como bem pode ser visto no trabalho de Alessandra El Far (2004), já no Brasil da segunda metade do século XIX, narrativas pornográficas – os chamados “romances para homens” – eram muito populares. E embora esses romances fossem proibidos para mulheres – por pressupostos morais, não por códigos de lei –, ainda assim elas os consumiam. O apetite capitalista dos comerciantes de livros e os estratagemas sigilosos dessas mulheres falavam mais alto do que o moralismo.

Um retrato de como a evolução dos direitos conquistados pelas mulheres não foi tão dinâmica do século XIX para o século XX é a comparação entre a legislação de 1890 e o Código Civil de 1916. Na legislação de substituição de Império para República,

Era conferida ao marido, sem qualquer dissimulação, a chefia da sociedade conjugal, bem como a responsabilidade pública da família, além de caber a ele a completa manutenção dos

seus, e a administração e o usufruto de todos os bens, inclusive dos que tivessem sido trazidos pela esposa no contrato de casamento. No Código de 1916, a manutenção da família passou a ser responsabilidade dos cônjuges. Uma perversão jurídica, no entanto, perpetuava a submissão da esposa ao marido: o direito da mulher casada ao trabalho iria depender da autorização dele ou, em certos casos, do arbítrio do juiz (MALUF; MOTT, 1998, pp. 375-376).

Ainda segundo as autoras, cabia ao homem “a representação legal da família, a administração dos bens comuns do casal e dos particulares da esposa [...], o direito de fixar e mudar o local de domicílio da família [...]. A nova ordem [...] legalizava o modelo que concebia a mulher como dependente e subordinada ao homem” (MALUF; MOTT, 1998, p. 375). As esposas eram relativamente equiparadas a pródigos, menores de idade e índios. Friedrich Engels observa em 1884:

A família individual moderna está baseada na escravidão doméstica, transparente ou dissimulada, da mulher e a sociedade moderna é uma massa cujas moléculas são compostas exclusivamente por famílias individuais. Hoje em dia é o homem que, na maioria dos casos, tem de ser o suporte, o sustento da família, pelo menos nas classes possuidoras, e isso lhe dá uma posição de dominador que não precisa de nenhum privilégio legal específico. Na família, o homem é o burguês e a mulher representa o proletário (ENGELS, 2017, p. 98).

Uma saída possível para que as correntes das mulheres se afrouxassem foi a busca por emancipação financeira, respondendo assim cada vez menos aos regulamentos dos homens. Trabalhando fora, a mulher não é mais obrigada por urgência a se casar, participa da vida pública, do flerte, do *footing*<sup>161</sup> e das conversas nas ruas. Passa a não aceitar várias das antigas imposições. A mulher tem outros assuntos para focar além da família. Na Europa, a Primeira Guerra “fortaleceu a posição dos trabalhadores organizados e proporcionou oportunidades de emprego sem precedentes para as mulheres” (SONDHAUS, 2014, p. 12). Na França, especificamente, a diminuição demográfica – causada pela baixa natalidade e alta mortalidade dos séculos XVIII e XIX – também acabou por ser favorável para as mulheres. Uma vez que se necessitava de mão-de-obra, estrangeiros e mulheres eram contratados pelo patronato (PERROT, 1998). No Brasil, isso se deu de forma diferente. Houve, ao contrário, uma explosão demográfica nas grandes cidades. Além disso, a Primeira Guerra não teve consequências tão diretas como sucedeu nos países intensamente envolvidos com a mesma – embora o Brasil tenha, em certo momento, declarado guerra à Alemanha (MARQUES, 2018). Para as brasileiras, o desenvolvimento industrial teve um papel mais efetivo, embora tenha explorado mulheres e crianças de forma desumana em sua fase inicial. Vale lembrar, também, que mesmo

---

<sup>161</sup> Passeio a pé. A imprensa brasileira optou por usar a expressão em inglês no início do século.

quando essa fase foi superada, ainda assim as mulheres continuaram reféns de salários inferiores aos dos homens, como acontece ainda hoje (CANÊDO, 1987).

A emancipação da mulher brasileira se dava de forma mais lenta e foi mais impulsionada pela carência de mão-de-obra. Com a abolição da escravatura, a implantação gradual das indústrias e o crescimento dos centros urbanos fez-se necessário abrir um espaço para mais trabalhadores assalariados. Imigrantes e mulheres que migravam para as capitais se beneficiavam com os frutos da troca de sua força de trabalho – as egressas da escravidão menos, pelo desamparo estatal. Porém, nem tudo são flores:

As ofertas disponíveis, em geral, estavam próximas daquilo que se considerava uma extensão das atribuições das mulheres: professora, enfermeira, datilógrafa, taquígrafa, secretária, telefonista, operária das indústrias têxtil, de confecções e alimentícia. As mulheres casadas, de acordo com o Código Civil, precisavam da autorização do marido para exercer qualquer profissão fora do lar – atividade que só era considerada legítima quando necessária para o sustento da família, raramente para realização pessoal. Ainda assim, esperava-se que as mulheres, antes de se dedicar ao trabalho remunerado, fossem boas donas de casa (MALUF; MOTT, 1998, p. 402).

Analisando o Recenseamento de 1920 (BRASIL, 1930) – que inclui os resultados sobre as profissões da população brasileira por gênero e idade –, é possível concluir que as cinco áreas profissionais que as mulheres mais ocupavam eram, em ordem decrescente: agricultura (561.892 brasileiras e 35.442 estrangeiras); serviço doméstico (270.555 brasileiras e 22.989 estrangeiras), indústria do vestuário e toucador (206.399 brasileiras e 24.716 estrangeiras), indústria têxtil (53.250 brasileiras e 4.298 estrangeiras) e magistério (35.491 brasileiras e 2.667 estrangeiras). Isso comprova o que Maluf e Mott afirmam. Quando não ocupam espaços rurais – como é o caso da maioria, na agricultura –, as mulheres são fadadas aos poucos espaços que o patriarcado aceita lhes conceder: as migalhas.

Esse Recenseamento de 1920 com dados sobre as profissões dos cidadãos traz também os dados que foram levantados em 1872, ainda no Segundo Império. Neste ano, contando brasileiros e estrangeiros – exceto 181.583 habitantes cujas profissões não constam nos quadros gerais –, enquanto 1.984.053 homens não possuem profissão, o número de mulheres apresentava-se como 2.188.061 (BRASIL, 1930). Sendo assim, 3.139.816 homens e 2.618.548 mulheres são contados como profissionais em áreas específicas. A princípio, conclui-se que havia muitas mulheres trabalhando, visto que a diferença não é muito grande e os números estão quase equilibrados. Voltando a 1920, também contando brasileiros e estrangeiros, 8.129.484 homens e 1.478.128 mulheres constam como profissionais em áreas específicas (BRASIL, 1930). Mas refletindo detalhadamente sobre os dados, percebe-se que, talvez, o censo de 1920 faça mais

sentido e seja mais fundamentado que o de 1872 por diferenciar os desempregados por idade e não considerar as crianças.

Apesar de algumas diferenças que acabam por complexificar os paralelos entre os dados no Recenseamento dos anos 1872 e 1920 – relacionadas às denominações das ocupações –, é possível construir um quadro comparativo entre os dois censos. Enquanto em 1872 estão zerados – e, portanto, inexistentes – o número de mulheres que trabalham como juristas, médicas, cirurgiãs, farmacêuticas, militares, pescadoras e empregadas públicas, no ano de 1920, havia 853 brasileiras e 9 estrangeiras trabalhando na área de caça e pesca, 5.822 brasileiras e 1.266 estrangeiras trabalhando como médicas e, quanto aos cargos públicos administrativos, 1.393 brasileiras e 35 estrangeiras trabalhavam no âmbito federal, 1.098 brasileiras e 37 estrangeiras no âmbito estadual e 635 brasileiras e 27 estrangeiras no âmbito municipal (BRASIL, 1930).

Números positivos, que indicam progressão. Contudo, vê-se também que as profissões mais exercidas pelas mulheres são, mais uma vez, profissões que sempre foram previamente destinadas a elas, como é o caso das lavradoras/agricultoras, costureiras e, principalmente, serviços domésticos: em 1872, o levantamento indica 833.274 brasileiras e 15.557 estrangeiras nessa área; em 1920, 270.555 brasileiras e 22.989 estrangeiras. É importante sublinhar que o número diminuiu entre as brasileiras, que puderam buscar trabalho no comércio – que um censo indica 7.330 brasileiras e 1.226 estrangeiras e outro, 18.215 brasileiras e 4.626 estrangeiras (BRASIL, 1930).

Além disso, as indústrias mais citadas no Recenseamento no que concerne às mulheres são indústrias voltadas para objetos de consumo individual – como tecidos, couros e pele, chapéus e tinturaria. O número de operárias atuando nesse tipo de indústria em 1872 é de 132.245 brasileiras e 1.155 estrangeiras. E, em 1920, 260.683 brasileiras e 29.505 estrangeiras. Entretanto, o levantamento de 1920 trouxe novidades. O Brasil já se encontrava em um ponto mais avançado da industrialização. Então mulheres apareceram – muito poucas, mas apareceram – trabalhando em outros vários tipos de indústria, como metalurgia, cerâmica, madeiras, produtos químicos, mobiliário, alimentação – afinal, chegara o enlatado –, entre outros. Nessas indústrias diversas, trabalhavam 38.143 brasileiras e 1.222 estrangeiras. Uma indústria específica foi mantida fora dessa soma a título de curiosidade: em 1920, 46 mulheres brasileiras trabalhavam na indústria de “produção e transmissão de forças físicas”. O que quer que isso signifique, é simbólico (BRASIL, 1930). Muito provavelmente os números do Censo não incluíam informações relativas ao trabalho informal.

Na economia urbana da passagem do século, a expansão das cidades gerou sem dúvida uma ampliação nas oportunidades de trabalho, mas esta se deu mais no setor de serviços e nos espaços da economia informal, das vendas ambulantes nas ruas aos pequenos negócios de fundo de quintal, do que nos diversos ramos da indústria. Os estudiosos apontam para uma industrialização ainda dispersa, aferrada à produção de gêneros de consumo – indústria têxteis, aniagens e tecidos de algodão e de lã, bebidas e objetos de uso –, incapaz de absorver o número crescente de trabalhadores que chegavam em proporção superior às das necessidades ou demandas das novas indústrias (WISSENBACH, 1998, pp. 112-113).

Segundo Rachel Soihet (2004), as mulheres pobres tinham bastante autonomia, sobretudo em relação ao trabalho. Embora ganhassem muito pouco pela força de trabalho, tinham mais possibilidades de trabalhar oferecendo serviços. Cozinham, lavavam, bordavam, prostituíam-se, entre outros. Como já dito, o trabalho informal era, por vezes, a única saída encontrada para a sobrevivência de mulheres pobres, marginalizadas e expulsas dos centros pelos projetos de “melhoramento” urbano. Como ressalta Mary Del Priore, algumas mulheres precisaram transformar suas casas em pensão para aumentar sua renda. Sem esquecer das mulheres que eram impedidas pelos pais de procurar trabalho fora de casa, sobretudo nas famílias italianas (DEL PRIORE, 2017).

Vale lembrar que uma vez inseridas no mercado de trabalho, as mulheres sofriam novos infortúnios. Já se sabe dos salários medíocres que crianças e mulheres recebiam e das formas de exploração nas fábricas insalubres. Mas também é importante lembrar dos assédios sexuais, sobretudo cometidos pelos chefes, colocando-as em situações aflitivas. Além disso, enfrentavam o preconceito dentro e fora de casa. Para a sociedade, ser uma mulher pública implica também que seu corpo seja público. Segundo Del Priore, pensava-se que “entre teares e máquinas, perdia-se a virgindade, corneava-se o marido, vendia-se o corpo” (DEL PRIORE, 2017, p. 213). Por isso pensar que havia uma emancipação feminina é complexo. Pois como já pontuou Engels,

A emancipação da mulher, sua equiparação ao homem, é e continuará sendo impossível, enquanto ela for excluída do trabalho social produtivo e confinada ao trabalho privado doméstico. A emancipação da mulher só se tornará possível quando ela puder tomar parte em grande escala, em escala social, da produção e quando o trabalho doméstico só a ocupar em grau insignificante. Essa condição só pode ser alcançada com a grande indústria moderna, que não só admite o trabalho da mulher em grande escala, mas também até o exige formalmente e procura cada vez mais transformar o trabalho doméstico privado numa indústria pública (ENGELS, 2017, p. 202).

Enquanto isso não acontecia (ou não acontece), de outro lado os efeitos negativos surgiram de forma intensa. As poucas conquistas femininas eram (e são) vistas como maléficas à sociedade. Segundo Nicolau Sevchenko, “a impressão que os críticos da cultura transmitem pela imprensa, a respeito do período, era de se estar atravessando uma profunda crise intelectual

e moral, marcada pela mais atroz decadência cultural [...]. Todos os alicerces da sensibilidade romântica tradicional são rapidamente corroídos até a completa dissolução” (SEVCENKO, 1983, p. 95). Seguindo a mesma direção, Alessandra El Far afirma também que essa mesma imprensa alertava para um

colapso da moral no cenário em que a alma feminina, desatenta aos cuidados da casa e dos filhos, mostrava-se ávida por uma vida promíscua de luxo e sensações, mediada pelos caprichos mundanos e frívolos do cotidiano moderno. Aludiam também à masculinização das mulheres que cortavam os cabelos, fumavam, faziam esportes, perdiam peso, e, no sentido oposto, à feminilização dos homens que, temendo a ira de suas esposas, perdiam o lugar de mando. Caricaturas à parte, estava posta em debate a possibilidade de novas condutas e comportamentos (EL FAR, 2004, p. 300).

De fato, lê-se na imprensa desde o século XIX, antes mesmo da proclamação da República, sobre essa discussão em torno da modernidade e a advertência quanto aos avanços da mulher moderna. Segundo Maluf e Mott (1998), os jornais noticiavam os crimes passionais contra mulheres apresentando estatísticas preocupantes, mas para culpabilizar o ambiente urbano moderno, repleto de liberdades, não para alarmar sobre a banalização de tais atos – e apenas como uma forma de retratar as mulheres (as vítimas da violência em questão) como responsáveis por essas estatísticas. A mulher moderna era (e ainda é) uma ameaça para os *status quo* masculino. É possível que muito desse sentimento venha do fato de que em um século os noivados duravam muitos anos e as mulheres se permitiam relacionar-se apenas com um homem em toda a vida adulta e, no outro, passaram a sair de casa por vezes com o único objetivo de praticar o *flirt*<sup>162</sup> (SEVCENKO, 1983).

A revista *Cinearte* dedicou artigos a esse assunto, repudiando as mulheres. Em uma matéria sobre o novo tipo de saia que as americanas usavam e que chocaria o Brasil, intitulada “A Queda da Saia”, o autor Olympio Guilherme culpa o “sufragismo” pela “morte do amor” e alega que, ao buscar seus direitos e trabalhar nos ofícios que antes eram terreno exclusivamente masculino, a mulher perde o “senso estético” e “os encantos físicos” iniciando a moral do sexo, masculinizando-se e tornando-se, assim, inútil para um relacionamento. E estende:

Pior ainda – porque afinal de contas se ao menos se tornassem homens o mal não seria irreparável... Com o sufragismo, entrou em gestação social um novo *typo* que eles denominam “flapper” [...]. Desapareceu a mulher. E nasceu um etezinho [sic] estranho que guincha quando fala, que saltita quando anda, que não come, que não respira, que não sente, que não nada. E tem ideias de liberdade, ideias revolucionárias, ideias literárias e artísticas – como se também, com aquele corpo, um novo cérebro fosse criado pela onda deformadora da mulher inglesa. A teoria de superioridade e ilimitada independência aniquilou o amor [...].

---

<sup>162</sup> “Flerte”: também comumente usada na língua inglesa pela imprensa brasileira.



Depois a “girl” pulou para maiores atividades. Entrou no comércio. Invadiu as fábricas. Meteu o bedelho em tudo.<sup>163</sup>

As imagens utilizadas na matéria para representar o que seria esse *typo* descrito pelo autor (figura 7) são fotos de Fifi D'Orsay, descrita como “a nova artista da Fox [que] mostra e evolução da mulher moderna”. O interessante é o que essas imagens denotam. Por que elas foram escolhidas para ilustrar a matéria? Por que elas revelam a evolução da mulher moderna? Como a mulher moderna pode ser representada em quatro fotografias?



Figura 7: A Queda da Saia, em *Cinearte*<sup>164</sup>.

A primeira, no canto superior esquerdo, é um seminú. Fifi está somente com roupas íntimas e se posiciona como se fosse flagrada vestindo suas roupas de fato. A questão é que Fifi não se assustou com o flagrante. Ela não demonstra vergonha, mal-estar ou pudor. Ela parece estar gostando de ser assistida. Segundo a moral daquele momento, as moças de família

<sup>163</sup> *Cinearte* (RJ), 02/10/1929, p. 19, 32.

<sup>164</sup> *Cinearte* (RJ), 02/10/1929, p. 19.

deveriam lidar com seus corpos como se fossem tesouros, doados somente aos maridos e na noite de núpcias. Nesta imagem da mulher moderna, a nudez não significa nada, o que também acontece na segunda imagem, do canto superior direito. Nesta, além da nudez sem pudor algum, há o olhar provocativo. Fifi parece chamar os leitores para perceberem que ela, para fisgá-los, porta nada além de um acessório no pescoço. O mesmo é mostrado na imagem do canto inferior direito.

A última foto, ao centro, é ainda mais rica de significado. Fifi fita o espelho como quem está apaixonada. Há somente ela, o espelho e a profunda admiração que ela sente por sua própria imagem, vestida com roupas íntimas. Para além de ser um problema para o sistema capitalista patriarcal que as mulheres tenham uma boa auto-estima, essa mulher moderna, por priorizar sua vida, seus desejos, sua liberdade e suas escolhas, é lida como narcisista. Isso porque não colocam os maridos e os filhos à frente de sua individualidade. As Evas modernas, como as que estão sendo criticadas pela matéria, não se importam com a perversidade que estão cometendo em relação à sociedade. Só se importam com elas mesmas.

Vale ressaltar aqui que, curiosamente, no fim da matéria, após despejar absurdos sobre o que chama de “pedacinho de saia”, Olympio assume que perdoaria todas essas consequências do sufrágismo se essas mulheres modernas ao menos conservassem um pouco da saia e não aniquilassem de vez o amor, abrindo-se para os homens:

Mas isso ainda não seria nada – não seria mesmo quase nada – se com as reformas do sexo, a revolução sociológica e o pandemônio matrimonial - a “girl” conservasse uma saia, um pedacinho insignificante de saia, mesmo que fosse curta, mesmo que ela fosse quase invisível como o são, geralmente, quase todas as saias que se prezam. Tudo perdoaríamos nós outros, pelo prazer indizível pela ventura querida, sempre sonhada e sempre difícil de alcançar – de ter na vida um romance apaixonado, tecido à moda antiga, onde um “rabo de saia” é imprescindível...<sup>165</sup>

Ou seja, o que o incomoda não é “duas mulheres ganhando a metade do salário” e levantando “grandes globos de quinhentos quilos” – o que também consta na matéria –, e sim elas não aceitarem mais ser seus objetos, não estarem disponíveis ou não colocá-lo como prioridade. Além do mais, essa alegórica “morte do amor” que o autor cita pressupõe que os afetos tenham diminuído. Mas deve-se considerar que, nos novos tempos, as pessoas diferem muito mais umas das outras devido ao movimento migratório e à convivência com classes distintas. Além disso, o indivíduo passou a realçar mais sua personalidade e a exercer sua individualidade, que antes era negligenciada. Dessa forma, em vista de tantas diferenças, o fato

---

<sup>165</sup> *Cinearte* (RJ), 02/10/1929, p. 32.

de uma mulher não ser quem a sociedade espera que seja é confundido com desobediência e, conseqüentemente, falta de consideração e afeto. Além disso, como pontua Sevcenko, “as musas inspiradoras abandonavam o fundo ensombrecido das janelas, tão propício às idealizações românticas, para reaparecer, vestidas no rigor da moda, pechinchando no comércio de varejos” (SEVCENKO, 1983. p. 96). O autor ainda acrescenta:

Os ideais não morreram, simplesmente mudaram. O automóvel, a elegância, o retrato no jornal, a carreira diplomática resumem em si quase que todos os anseios das novas gerações. Verifica-se em todo esse período um curioso processo de passagem da vigência social dos valores anteriores, valores morais, essenciais, ideais, para os exteriores, materiais, superficiais, mercantis. As evidências são inúmeras e suficientemente eloquentes. O ideal romântico feminino anterior do poeta inquieto e talentoso, como parceiro amoroso, é substituído pelo do moço elegante e ricamente trajado. A vestimenta torna-se o primeiro requisito para a definição do status, e não se trata somente do luxo, mas sobretudo da atualização impecável com a moda (SEVCENKO, 1983, p. 96).

Embora as mulheres, no geral, continuassem a fazer concessões diariamente, a moça dos novos tempos seria o oposto da “esposa conveniente”. Segundo Kristen Hatch, “o século XIX testemunhou o gradual enfraquecimento da ideologia das esferas separadas em que a influência das mulheres era limitada ao lar” (HATCH, 2011, p. 77)<sup>166</sup>. Houve, realmente, um enfraquecimento também do ideal feminino puro e maternal, dependente da proteção masculina – definido por delicadeza, espiritualidade e domesticidade – que Hatch chama de “feminilidade civilizada” (HATCH, 2011, p. 72)<sup>167</sup>. No novo século, a Elegância é algo imprescindível nas mulheres e agudamente cobrada e exigida. Tradições e costumes extremamente distantes uns dos outros precisavam coexistir e conviver no mesmo espaço – já abarrotado pela multidão.

A sensação geral nos anos 1920 era de que o mundo estava virado às avessas. Na página 8 do jornal de 16 de julho de 1926, o *Correio da Manhã* (RJ), ao lado do anúncio do filme de 1925 “*Moças Modernas*” (*We Moderns*) – com Colleen Moore –, encontram-se as frases:

Está visto que vamos conhecer o mundo social, em que a educação moderna deixou às moças uma liberdade com que elas nunca sonharam antes da guerra, uma liberdade que elas foram mesmo tomando durante o período negro das lutas, em que os irmãos mais velhos estavam no *front*, os pais no governo, e as mães nos hospitais de sangue. São as moças do *jazz* e do *charleston*, aquelas que pedem em casamento e não são pedidas, as que convidam os rapazes para irem ao cabaré, beber, fumar e jogar.

Maluf e Mott reproduzem uma descrição feita na *Revista Feminina*, em março de 1928, dessa mulher moderna que andava pelas ruas das grandes cidades brasileiras na década de 1920:

<sup>166</sup> “The nineteenth century had witnessed the gradual weakening of the ideology of separate spheres, whereby women’s influence was limited to the home” (HATCH, 2011, p. 77).

<sup>167</sup> “Civilized womanliness” (HATCH, 2011, p. 72).

Sozinha pela rua, com as mãos na direção de seu auto; sozinha no passeio e no *dancing* da moda. É a moça de hoje que já não precisa da mamãe vigilante, nem a senhora de companhia [...]. Como os cabelos, como os vestidos, como o rosto, a moça de hoje já fixou o espírito, fê-lo mais livre [...] fê-lo apto e forte [...]. Nas repartições públicas, no balcão, na fábrica ou nas grandes casas, ela sabe estar sozinha pela vida [...]. Sozinha: para as mãos, já não faz falta o embrulhinho cúmplice e dissimulador. Já sabe o que fazer com as mãos, que são igualmente adestradas para empurrar a direção de um auto ou para mover-se sobre o teclado de uma máquina de escrever (MALUF; MOTT, 1998, p. 368).

Vale lembrar que estar sozinha por vezes também era sinal de perigo, como ainda hoje. A liberdade de ir e vir é dada, mas não respeitada. Ao passo em que as mulheres participavam da vida pública, acabavam por conviver de forma mais concreta com os homens. A título de exemplo, nos cinemas, “o contato próximo do corpo masculino com o feminino motivou uma espécie de pânico contra os assim chamados bolinas, os aproveitadores de ‘mulheres indefesas’, agindo acobertados pela escuridão dos cinemas (o bonde era outro local em que pais, maridos e namorados temiam o contato dos corpos)” (SOUZA, 2004, p. 57). Ainda em 1910, João do Rio, em uma crônica, defendia o feminismo: “a totalidade dos cérebros masculinos não pensa no outro sexo sem um desejo de humilhação sexual”<sup>168</sup>.

Curioso que, embora a segurança das mulheres públicas esteja ameaçada, para o patriarcado, são as “melindrosas” que representam uma ameaça para os homens. O verbo “melindrar” significa “chocar-se”; “magoar-se”; “escandalizar-se”; “ofender-se”; e “ver-se contrariado”. Já o adjetivo “melindroso(a)” é encontrado nos dicionários como algo complicado, de difícil execução e que se faz minuciosamente com muito esforço. A melindrosa é descrita como quem se ofende facilmente, mas impõe sua voz e não se cala. Nos periódicos pesquisados, o nome de Louise Brooks é citado como uma “pequena quebradiça”, que precisa ser tratada cuidadosamente, de forma melindrosa. Essas mulheres frágeis – na teoria – eram, na verdade, *enigmáticas*. Uma pessoa melindrosa, além de se ofender facilmente e fazer com que se compadeça dela, geralmente o faz como forma de manipulação. O truque das melindrosas que desperta medo nos homens é exatamente este: uma vez que ele se envolve, o homem não vai saber se ela realmente precisa de proteção ou se é um caso de manipulação. De uma forma ou de outra, ela é habilidosa o suficiente para conseguir o que quer dos homens. Logo, a melindrosa não é frágil e quebradiça; pelo contrário, frágil fica o homem que se aproxima e tenta desvendá-la.

Existe, na imprensa, uma polarização de opiniões em que, como já dito, ora celebram essas mulheres como agentes da modernidade, ora as punem por serem modernas. As melindrosas eram constantemente desumanizadas e transformadas em diabólicas – indo mais

---

<sup>168</sup> JOÃO DO RIO. *Correio Paulistano* (SP), 18/01/1910, p. 1.

além, comparadas a figuras como Eva e Pandora. Tanto na mitologia grega quanto na mitologia cristã, tudo se inicia a partir da culpa feminina. A Pandora de Zeus, por exemplo, “simboliza o fogo dos desejos que causam a desgraça dos homens” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2000, p. 681).

Modelada sob as ordens de Zeus como um castigo pela desobediência de Prometeu, [...] ela mostra a ambivalência do fogo, que deu à humanidade um imenso poder, mas que pode voltar-se para a desgraça bem como para sua felicidade, dependendo de o desejo dos homens ser bom ou perverso. E é frequentemente a mulher que desvia o fogo no sentido da desgraça. O fogo simboliza também o amor, que todo ser humano deseja, mesmo que sofra em função dele (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2000, p. 681).

Se, de acordo com o mito, os homens têm suas vidas arruinadas conforme se aproximam de Pandora, nos tempos modernos, lado a lado, o patriarcado vê as melindrosas sob a mesma ótica. Tal como Pandora, o fascínio por esse *typo* de mulher pode trazer malefícios e ruína. O termo “melindrosa” seria uma possível tradução para o famoso termo estadunidense *flapper*. No Brasil, essa palavra já era vista nos jornais no ano de 1920, mas, durante a pesquisa, foi observado que no ano de 1923 deixou de ser um termo usado esporadicamente para ficar muito em voga. Segundo Rafael de Luna Freire, “brejeira” seria um outro termo brasileiro para se referir à *flapper* (FREIRE, 2018). A revista *Cinearte* publicou, em 1927, a opinião de Elinor Glyn<sup>169</sup> (1864-1943) sobre esse *typo*: “por ‘flapper’ nós entendemos uma jovem rapariga que goza, mas não abusa da liberdade. A ‘flapper’ deve possuir ‘self-controle’ [sic], o respeito de si mesma e nunca fazer qualquer coisa que a comprometa, explica a autora”<sup>170</sup>.

Em “Reverências e Galanteios”, da edição de agosto de 1921 da revista *Para todos...*<sup>171</sup>, há um texto ficcional humorístico escrito por “Mme. X.” sobre a possível origem da melindrosa. No epílogo do texto, a melindrosa seria a mulher brasileira que, permitida por Deus, o “Criador”, tomou para si características específicas das mulheres francesas, inglesas, alemãs, italianas, espanholas e norte-americanas. Porém, exagerou na dose e teve sua bondade e seu amor destruídos, transformando-se, assim, em uma melindrosa.

A revista *A Vida Moderna*, de São Paulo, traz nas páginas “Paulistanas”, poemas sobre a sociedade citadina. Em 1925, dois poemas citam as melindrosas. Na edição do dia 17 de janeiro, há um poema escrito por Rosa Lima sobre uma noite de baile. Em um excerto:

<sup>169</sup> A romancista e roteirista inglesa escrevia ficção erótica para mulheres e foi a responsável pela criação/definição do termo “It” como *sex-appeal*, tão em voga nos anos 1920, ao qual voltaremos posteriormente.

<sup>170</sup> *Cinearte* (RJ), 09/02/1927, p. 33.

<sup>171</sup> *Para todos...* (RJ), agosto de 1921, p. 29.

A melindrosa insípida murmura  
 Desejos de falar ao telefone.  
 E lá vai, sem perder a compostura  
 De seu corpinho todo “à la garçonne”.  
 [...]  
 A noite vai longínqua. Chora  
 O “jazz” as danças modernas...  
 Uma ingênua até cora  
 Vendo bailar tantas pernas.<sup>172</sup>

Já na edição do dia 31 de outubro, há o poema “Melindrosa”, escrito por Manuel do Carmo. Nele, o autor apresenta características um tanto quanto genéricas dessa mulher que tem seu comportamento e padrão de beleza homogêneos em vários cantos do mundo, como uma mulher que seria quase um símbolo de globalização, considerando, claro, o Ocidente:

Saia curtinha,  
 Bem apertada:  
 Perna fininha;  
 Pela calçada.  
 Passo curtinho,  
 Treme passando,  
 Passa tremendo,  
 Quase dançando!...  
 Olhos rasgados a *crayon* Ziská,  
 Olhando a gente sob o lornhão;  
 Boca ensaiando um assobio falhado;  
 Lábios vermelhos a sangrar batom...  
 Leve sombrinha  
 No braço esquerdo  
 Prende com graça  
 De encontro ao peito...  
 Traz ainda no andar o nervosismo  
 Do *fox-trot* que dançou no “Trianon”...  
 Passinho curto,  
 Pisa com *chic*;  
 Vai no balanço,  
 Como é do tom...  
 Fox-trotando pela calçada,  
 Muda o passinho  
 De ave pernalta...  
 E vai marcando o semi-ritmo do andar.  
 Sem uma falta,  
 Sob a batuta da sombrinha, assim:  
 Zique titique...  
 Zique titique...  
 Zique titique...  
 Passo curtinho,  
 Trêmulo e *chic*,  
 Vai no balanço,  
 Como é do tom<sup>173</sup>

<sup>172</sup> ROSA LIMA. *A Vida Moderna* (SP), 17/01/1925, p. 29.

<sup>173</sup> MANUEL DO CARMO. *A Vida Moderna* (SP), 31/10/1925, p. 35.

Essas referências às danças modernas indicam a onipresença dos costumes do Atlântico Norte. Mas, ao mesmo tempo, a imprensa fazia questão de expor a indignação dos “pais de família” quanto a essas danças, consideradas por eles escandalosas e obscenas. Esse seria um dos lados obscuros da indústria do lazer. As mulheres, que antes saíam de suas casas para o “chá das cinco”, agora saem para o “chá dançante”, para revolta dos conservadores.

Quanto aos espaços de *footing* e de flerte, o cinema realmente os transformou. Foi criado um espaço que era a desculpa perfeita. Segundo Souza, já nos primeiros anos ele “continha uma grande carga simbólica como espaço de convivência social, onde primeiramente se namorava e, com sorte, iniciavam-se futuros casamentos” (SOUZA, 2004, p. 68). A vida social e o flerte nunca mais foram os mesmos depois do cinema. Pois era um local permitido, frequentado pelas famílias e não considerado imoral. Nele, havia a iluminação e a privacidade convenientes. Além do que, o cinema – em especial nos anos 1920 – era uma espécie de “escola do *flirt*”. Até mesmo a arte de beijar era aprendida nos cinemas, com os beijos demorados que aconteciam no fim das fitas.

As *flappers* ensinavam o passo a passo de como enfeitiçar os homens – sem compromisso, por *hobby*, como eles sempre o fizeram, *it wasn't a big deal*<sup>174</sup>. E, assim, as mulheres não mais esperavam ser cortejadas como suas mães ou avós: elas partiam para o ataque. Como frequentavam os grandes centros urbanos desacompanhadas dos pais, podiam avaliar os rapazes e escolher seus alvos. Mary Del Priore (2017), conta que a chegada do automóvel também facilitou os namoros às escondidas – o motel *avant la lettre*, segundo a autora.

Foi uma mudança chocante para quem viveu entre as gerações. No romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf (1882-1941), que se passa em um dia de junho de 1923 em Londres – acompanhando o dia e a mente da sociedade britânica que vivia entre as grandes guerras, sofrendo com as consequências da primeira sem ao menos saber que viria uma segunda –, o pensamento da personagem Peter Walsh salta aos leitores:

Suspeitava que aqueles cinco anos – de 1918 até 1923 – tinham sido, de algum modo, muito importantes. As pessoas haviam mudado [...]. Para não falar nisso de pegar um ruge ou um pó de arroz e se maquiar em público. A bordo do navio que o trouxera de volta para casa, havia vários rapazes e várias moças – ele se lembrava bastante de Betty e Bertie, em particular – flertando muito abertamente; a velha mãe só ficava sentada lá, observando-os de cima do tricô, sem dar bola. Sem o menor pudor, a menina empoava o nariz diante de todos. E nem noivos eles estavam; estavam apenas se divertindo juntos, sem qualquer mágoa em nenhum dos lados (WOOLF, 2020, p. 145).

---

<sup>174</sup> “Não era um grande problema”. Ou seja, uma atitude inocente e sem grandes danos para as vítimas.

A literatura também era um veículo de difusão dessa mulher que parece ter saído das telas hollywoodianas. Benjamim Costallat (1897-1961) é autor de *Mademoiselle Cinema* (ou *Melle. Cinema*), romance de 1923 inspirado em *La Garçonne* de Victor Margueritte (1866-1942), publicado no ano anterior. O livro, que faz uma “alusão a um modo de vida americano” (O’DONNELL, 2012, p. 122), conta a história de Rosalina, “uma ‘menina de sua época e de seu meio’” (COSTALLAT, 1999, p. 44 apud O’DONNELL, 2012, p. 118). Trata-se de uma melindrosa *sui generis*: dona de um “*bobbed hair*” – o famoso cabelo “à *la garçonne*” – e do notável dom de dançar o *jazz* e de praticar o *flirt* (O’DONNELL, 2012). Colecionando mais vícios que virtudes, é o sintoma – aos olhos patriarcais – dessa doença chamada modernidade. O romance, escrito em *flashbacks*, tem claras semelhanças com o cinema (O’DONNELL, 2012). Segundo Alessandra El Far, a postura da protagonista Rosalina estava “em sintonia com as cenas efêmeras encenadas pelos atores nas fitas americanas. As frases curtas, diretas, permeadas de reticências e exclamações, lembravam os diálogos cotidianos e uma realidade distanciada das reflexões e do temor das consequências futuras” (EL FAR, 2004, p. 291).

Em 1924, tanto *Melle. Cinema* como *La Garçonne* foram censurados e apreendidos nas livrarias. Ainda em 1912 havia sido fundada a Liga Anti-Pornografia, da União Católica Brasileira, que em 1917 passou a ser chamada de Liga pela Moralidade. O romance brasileiro, em especial, foi censurado após pedidos dessa Liga. Vale lembrar que, em suas páginas, não há cenas de sexo descritas nem sequer insinuações ousadas (EL FAR, 2004). O livro foi proibido simplesmente por mostrar a história de uma menina que gozava de uma liberdade sexual desmedida. E esse tipo de conteúdo era considerado nocivo para as mulheres. O discurso dessa burguesia “higiênica” era o de salvaguardar a inocência e proteger a cidade contra a imoralidade. A polícia trabalhava junto com a Liga mesmo sem saber o que era ou não justificado por lei, e acabou por censurar também diversos filmes. Ainda segundo a autora, com os anos foram surgindo códigos de leis proibitivos:

Em 1920, através do decreto de número 14.529, regulamentaram-se as disposições referentes às diversões públicas. Nelas vinham expressas as condições necessárias para a concessão de licenças aos teatros, cafés-concerto, salas de projeção, sociedades recreativas, dentre outros [...]. Pela lei, tanto as peças encenadas quanto as películas dos filmes deveriam ser exibidas à polícia antes de chegarem ao público (EL FAR, 2004, p. 283).

O público consumiu 25 mil exemplares do livro de Costallat em menos de dez meses, antes que fosse proibido (EL FAR, 2004). Parte da juventude carioca já se comportava como Rosalina, mas ainda assim livros e fitas que apresentavam tais personagens eram julgados como influências catastróficas para a sociedade pois poderiam, de certa forma, legitimar esse tipo de



comportamento. Paralelamente aos agentes da censura, a medicina não apenas de outros países – como a Rússia – tinha sérias preocupações quanto ao cinema e seu efeito sobre o público, como também no Brasil: havia médicos que levantavam questões sobre como o contato com as telas podia danificar os olhos e até mesmo causar conjuntivite (SOUZA, 2004). Daí, é possível perceber que existia uma discussão em torno do ato de ir ao cinema que ultrapassava os limites da crítica especializada e invadia outras disciplinas.

Na capa da quarta edição de *Melle. Cinema* está escrito: “O livro ‘*Melle. Cinema*’ visa apenas descrever os defeitos da educação moderna de certas moças, mostrando os seus inconvenientes, para corrigi-los”. O próprio autor se defendia dizendo que apenas revelava a sociedade como ela é:

Não é literatura, minhas senhoras, a principal causa da decadência dos costumes. Atribuir a ela todos os males será colocar o carro antes dos bois. Uma literatura, diremos assim, escandalosa, presume uma sociedade mais escandalosa ainda... [...] Logo, a literatura dita de escândalo é apenas o registro de escândalos preexistentes. Nada mais (COSTALLAT, *Jornal do Brasil*, 19/08/1923, apud O’DONNELL, 2012, p. 137).

Recapitulando: embora se tratando de “progresso”, toda grande mudança na sociedade inicia-se com clima de crise. Afinal, o corriqueiro está sob ameaça. São crises morais, identitárias, de valores. Os papéis sociais diferiam e se distanciavam cada vez mais do que era conhecido por todos. Claro que essa mudança era mais pujante nas classes média e alta, uma vez que as mulheres das classes trabalhadoras sempre tiveram, por questões de sobrevivência, que criar sua própria liberdade para participarem da vida pública. Segundo Sevcenko, no contexto dos anos 1920 em São Paulo, “elas estavam por toda a parte, a qualquer hora” (SEVCENKO, 1992, p. 50). As mulheres das classes mais afortunadas, por sua vez, tinham horários limitados para circularem pelas ruas. À noite se recolhiam – pois o *footing* era para os homens e as prostitutas.

A sociedade patriarcal naturalmente não recebeu com entusiasmo tais mudanças nos comportamentos, nos espaços, na moda. E, por isso, as limitava. Como forma de resistência, surgia o feminismo. Mulheres se envolviam em lutas a favor de seus direitos como cidadãs por toda a Europa – nisso, incluindo também a aspiração de serem consideradas cidadãs. Desde a Revolução Francesa e a Revolução Industrial, com o levante dos operários, as mulheres também protagonizaram lutas por direitos. Mulheres como Olympe des Gouges (1748-1793), Mary Wollstonecraft (1759-1794) e Flora Tristan (1803-1844) foram fundamentais para o que hoje é o feminismo. Ambas as revoluções são citadas porque elas apresentaram tipos diferentes de exploração e de luta contra essa condição opressiva. As mulheres, que desde sempre se viram

oprimidas, ao se somarem a essas revoluções, puderam incluir a problemática do gênero nas lutas que se prometiam pautadas na liberdade, igualdade e fraternidade.

No Brasil também uma forte onda de inconformismo marcou uma geração de mulheres que acompanharam tantas mudanças no mundo na virada do século e se recusaram a permanecer na condição de subordinadas ao sexo masculino. Em meio a tantas outras lutas que surgiram da necessidade de combater novas formas de opressão que se apresentavam – como movimentos operários, greves, busca por direitos trabalhistas –, a mulher viu uma oportunidade de também lutar contra a opressão de gênero. O patrão tirano pôde ser simetricamente comparado ao chefe de família; este, como um tirano do lar que limitava as mulheres, prendia-as com a desculpa de que tinham o papel altamente privilegiado de regerem na “monarquia do lar” como rainhas.

Até mesmo em outras regiões do país, além das duas cidades principais aqui trabalhadas, foram publicados periódicos dedicados às causas femininas. Já em 1876, em Natal, Rio Grande do Norte, *O Íris* – “redigido por Joaquim Fagundes e colaborado por senhoras” – dizia-se um “periódico dedicado exclusivamente a causa do progresso da sociedade”, e prometia que “firme em seu programa, defenderá com todo poder de que dispõe a emancipação da mulher como ideia reformadora e nobilitadora da sociedade”<sup>175</sup>. Em 1910, ao escrever uma crônica intitulada *Feminismo Activo* no *Correio Paulistano*, João do Rio discorre sobre as mudanças no comportamento das mulheres desde os tempos da “monarquia”, defendendo que sejam concedidos seus direitos, uma vez que as via como iguais aos homens:

A situação do obrigar a mulher à escravidão social com o argumento de sua fragilidade fechando-a no limite de ou a ser dona de casa, mantida pelo homem como um aparelho do lar, mais ou menos estimável, ou a virar a esquina da honra com a dor maior de ser mantida pelo homem, devia acabar. Devia acabar pelo desenvolvimento social da terra, pela corrente permanente das ideias estrangeiras, pela invasão imigratória, pela necessidade urgente da vida intensa.<sup>176</sup>

Quase duas décadas depois, na revista também paulista *Cine-Modearte*, em 1928, uma colaboradora que assina “Eva” defende a emancipação feminina:

Emancipação quer dizer capacidade completa para a condução própria pela vida afora, escalando as íngremes colinas das vicissitudes, com a flor da energia no coração [...]. Emancipação quer dizer ainda a afirmação da própria individualidade. Não é a força física que dirige o mundo, mas a inteligência. Os grandes filósofos nunca foram atletas e os atletas nunca foram grandes filósofos.<sup>177</sup>

<sup>175</sup> *O Iris* (RN), ano II, n. 1, 03/03/1876.

<sup>176</sup> JOÃO DO RIO. *Correio Paulistano* (SP), 18/01/1910, p. 1.

<sup>177</sup> EVA. *Cine-Modearte* (SP), ed. 00021, p. 39, 1928.

De modo infeliz, apenas dois anos antes, em 1926, na “página de Mlle. Poupée” da revista *Brasil Moda* sobre a Elegância, a autora homônima discorria sobre como para se ter Elegância não é necessário vestir-se luxuosamente, mas portar-se com hábitos elegantes, por meio do conhecimento do âmbito cultural. Mas ela separa essa “inteligência especial para a vida” da inteligência científica. Pois acredita veementemente que a mulher – “embora não seja inferior ao homem em absoluto” – dificilmente conseguiria ser profissionalmente inteligente – estudada, especializada em algo – e elegante ao mesmo tempo. “E por essa razão, a mulher doutora, a mulher professora, a mulher de estudos, em suma, é de uma incapacidade abominável para a estética”. Diante dessa justificativa, defende que a Elegância deveria ser prioridade para a mulher, inclusive na educação das filhas. “A elegância é a arte viva. Uma mulher elegante é uma tela maravilhosa, [...] um encanto para todos: para o marido, para os filhos, para os seus serviçais, para as suas relações, para o público em geral, para si mesma”<sup>178</sup>.

A *Revista Feminina*, fundada em São Paulo por Virgínia de Souza Salles em 1915, traz em seu número 68 de janeiro de 1920 um texto escrito pela colaboradora assídua Anna Rita Malheiros, a professora. Segundo Barros (2014), tratava-se do pseudônimo de Claudio de Souza<sup>179</sup>: médico, literato e irmão da fundadora da revista. Apesar de ter um discurso feminista, defensor da visibilidade, do acesso à “fala”, à educação e do voto femininos, a revista – e “porta-voz das mulheres” – defendia o “bom feminismo”: “A revista contemporânea de ideias eugenistas, modernizantes e sanitárias construía o ideário de uma mulher limpa, branca, moderna e saudável” (BARROS, 2014, p. 4). Sabe-se que o movimento feminista partiu das mulheres de classe média alta, pois eram essas mulheres que, por terem mais acesso à educação, à informação e maior contato com as sociedades do Atlântico Norte, faziam questão de mostrar seu descontentamento em relação ao *status quo*.

Vários jornais e revistas publicavam a favor da igualdade de direitos entre homens e mulheres, ou contra a supremacia masculina no lar e a favor da emancipação feminina – uns mais liberais que outros, nem sempre em acordo. Alguns homens, outras mulheres, outros homens usando pseudônimos femininos. Matérias “chegavam a defender o adultério, o amor livre e o direito ao divórcio, repudiando a imagem de ser o lar um local sagrado, venerado e inviolável” (EL FAR, 2004, pp. 299-300). Mas o texto citado, escrito por “Anna Rita Malheiros”, demonstra uma profunda repulsa à chamada “mulher moderna”, no que concerne à nova moda feminina, “que de arte de vestir está, aos poucos, se transformando em arte de

<sup>178</sup> MLE POUPEE. *Brasil Moda* (SP), anno XIV, n. 111, 1926, p. 23.

<sup>179</sup> A partir daqui o nome “Anna Rita Malheiros” será, por esse motivo, escrito entre aspas.

despir [...]. Mais desceu o decote; mais subiu a saia”<sup>180</sup>. “Anna Rita” questiona como exigir respeito às mulheres honestas quando essas “Évas modernas” seminuas “se põem a peneirar os quadris em danças imorais e lascivas, agarradas aos homens como a lhes suplicar que as possuam”<sup>181</sup>. Para a “colaboradora”, essas mulheres – que “felizmente” podem ser vistas apenas nas grandes cidades não contaminando o interior verdadeiramente brasileiro – são fruto da importação inconveniente dos costumes:

Esses senhores, e essas senhoras – pobres senhores e pobres senhoras! – nem vestem, nem falam, nem se alimentam, nem raciocinam à brasileira e acabaram por se constituir em uma sociedade à parte, em um quisto sebáceo dentro da nossa nacionalidade [...]. Ora, toda campanha é pouca contra esse elemento de putrefação, de enxertia parasitária, contra essa broca de importação, essa lagarta de elegância rosada que se intromete no algodoeiro branco de nossa moral de antanho. Expulsemos de nosso seio aquela gente que não é mais brasileira, porque a alma brasileira é a que vive no nosso interior, imune ao contágio das depravações e dos vícios que os transatlânticos veiculam com os germes de outras pragas. Não são brasileiros. São bonecos internacionais.<sup>182</sup>

Como visto, o discurso feminista – tanto da revista quanto do literato – se interrompe quando a pauta é a liberdade de fato. Julgam as mulheres que dançam, que fumam, que se vestem como a nova década permite, que flertam e que exercem sua individualidade. No seu discurso agudamente moralista, a educação e o voto são direitos das mulheres, desde que mantenham a pureza, as virtudes, a feminilidade e não ousem “masculinizar-se” em nenhum aspecto, pois isso seria uma ameaça.

Já uma feminista que não usava pseudônimo e que lutava pela liberdade feminina – de fato – foi Ercilia Nogueira Cobra (1891-?), que Maluf e Mott (1998), trazem em *Recônditos do mundo feminino*. Segundo as autoras, a escritora Ercilia defendia – e abertamente em sua obra, inclusive usando palavras-tabu – a liberdade sexual e a educação para as mulheres, a prostituição, as relações homoafetivas, o trabalho produtivo e o fim da obrigatoriedade de se casar e reproduzir (MALUF; MOTT, 1998).

A pauta principal das mulheres feministas naquele momento em todo o mundo era o sufrágio feminino. No início do século XX, as mulheres recebiam, por fim, o direito de votar em diversos países através da luta protagonizada pelas militantes. E havia uma intensa discussão em torno do assunto no meio intelectual e na imprensa brasileiros; mas o país permanecia resistente quanto à concessão do direito.

---

<sup>180</sup> ANNA RITA MALHEIROS. *Revista Feminina* (SP), anno VII, n. 68, p. 11.

<sup>181</sup> *Ibidem*.

<sup>182</sup> *Ibidem*.

Segundo Marques (2018), ainda em 1831, inspirados em um projeto discutido na França, os deputados José Bonifácio de Andrada e Silva (1763-1838) e Manuel Alves Branco (1797-1855) apresentaram um projeto na Câmara que incluía o direito de voto de mulheres chefes de família, mas este nem chegou a ser discutido. Na década de 1860, havia uma discussão maior e polarizada no Brasil em torno da concessão desse direito, uma vez que os políticos e outros homens públicos liam muito o que era produzido na Europa, principalmente por John Stuart Mill (1806-1873) e Auguste Comte (1798-1857)<sup>183</sup>.

Em 1879 discutia-se novamente a reforma eleitoral e, em 1880, José Antônio Saraiva (1823-1895) elaborou um projeto que se tornou decreto em 1881, chamado de “Lei Saraiva”, que colocava a obtenção de um título científico como um requisito para tornar-se eleitor. Logo, desde que a pessoa comprovasse ter diploma de medicina, odontologia ou direito, por exemplo, poderia votar. Assim sendo, as mulheres diplomadas viram uma oportunidade. Em 1887, no Rio Grande do Norte, a dentista Isabel de Souza Mattos registrou-se como eleitora. Mas, em 1890, na primeira eleição republicana do país, foi impedida de votar pelo presidente da mesa (MARQUES, 2018).

A partir desse momento, o protesto das mulheres fica cada vez mais presente na imprensa. Marques (2018) conta que, de 1888 a 1897, a professora Josefina Álvares de Azevedo (1851-?) publicava seu jornal sufragista *A Família*, com outras militantes. Nesse meio tempo, com os debates em torno do eleitorado no alvorecer da Primeira República, emendas de César Zama (1837-1906) e de Joaquim Saldanha Marinho (1816-1895) a favor das mulheres foram derrubadas por voto. Cerca de vinte anos depois, as professoras tomaram a frente da luta pelo sufrágio. Em destaque, Leolinda de Figueiredo Daltro (1860-1935) que criou, junto a outras mulheres, em 1910, o Partido Republicano Feminino. A década de 1910 testemunhou de forma gradual o crescimento desse movimento, que foi de abaixo-assinados a manifestações e até mesmo carro alegórico. Em 1917, o deputado Maurício Paiva de Lacerda (1888-1959) foi mais um que tentou apresentar um projeto que foi arquivado (MARQUES, 2018).

A revista paulistana *A Vida Moderna*, desde os anos 1910, trazia discussões em torno do sufrágio feminino; discussões que ficam mais pungentes no início dos anos 1920. Dois colaboradores, cada qual com sua coluna – Lellis Vieira com *Filigranas* e Mme. X. (cuja

---

<sup>183</sup> “Enquanto Mill defendia o sufrágio universal para eleitores qualificados, isto é, alfabetizados, Comte não apreciava a ideia de haver muita gente interferindo no governo, pois achava que isso abria espaço para paixões políticas, e o bom governo deveria ser feito por critérios rigorosamente técnicos e científicos. Quanto às mulheres, Comte pensava de modo parecido com o de Rousseau, considerando-as menos capazes de compreender os assuntos complexos da política, os quais só os homens poderiam dominar” (MARQUES, 2018, p. 39).

verdadeira identidade é, ainda hoje, desconhecida) com *Elegancias* –, divergem energicamente nas páginas da revista. O primeiro é irredutível quanto à negação desse direito às mulheres. Em *Filigranas* do dia 15 de junho de 1922, após organizar dez motivos absurdos pelos quais a mulher não deveria votar – os quais seriam, entre outros: a mulher fica mais bonita ao lado de um berço que de uma urna eleitoral; elas distrairiam os homens nas sessões que precisam de concentração; a mulher pode tentar seduzir eleitores em troca de votos etc. –, Vieira conclui: “O melhor voto da mulher, ainda é aquele que ela faz ao santo da sua devoção para felicidade dos seus. O outro voto, o eleitoral, esse que fique com os barbados...”<sup>184</sup>. A segunda, por sua vez – uma feminista declarada –, defende seu ponto na revista:

Em vez de elevarem, buscam esmagá-la com este falso elogio de que é ela o Anjo do Lar. Diz muito bem Martinez Sierra, que isto não é mais do que dourar a pílula, “que se são anjos devem voar e não viver encarceradas como odaliscas”. [...] Infelizmente nesta terra do Cruzeiro, é onde a mulher é menosprezada pela classe dos circunspectos senhores barbados. Acham eles que o papel da mulher é só o de se enfeitar, e ser coquete para lhes ser agradável [...]. Que com o auxílio da mulher o caráter nacional se alevante, que a política seja uma verdadeira política, e não esta vergonha em que tateamos [...]. É a vós outras patrícias minhas, que eu peço. Mais labuta e menos futilidade; menos diversões e mais auxílio à nobre causa do Feminismo. Senti orgulho de ser feministas! Mesmo porque eu não creio que haja mulher que não o seja.<sup>185</sup>

Paralelamente, surgia Bertha Lutz (1894-1918): menos radical que Leolinda, não era professora, mas de uma família bem educada. Em 1922, junto a outras mulheres, Bertha Lutz organiza a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (FBPF), filiada à International Woman Suffrage Alliance, que realiza o Primeiro Congresso Internacional Feminista, no Rio de Janeiro (MARQUES, 2018).

Mas os esforços dessas duas líderes feministas não conquistaram às mulheres o direito ao voto. Nem a abordagem radical de Leolinda Daltro, nem a abordagem pacifista de Bertha Lutz. Novos projetos continuaram a ser recusados até que, em 1928, com o apoio do governador Juvenal Lamartine de Faria (1874-1956), as mulheres do Rio Grande do Norte ganharam permissão para votar. Logo, “duas professoras, Celina Guimarães e Júlia Barbosa, disputaram o título da primeira eleitora potiguar” (MARQUES, 2018, p. 98). Diante da dúvida se esses votos eram válidos, o Senado não as apoiou e esse episódio do Rio Grande do Norte não foi imitado pelo restante do país.

Em 24 de fevereiro de 1932, através da política de Getúlio Vargas – que abriu as portas para discutir com as mulheres quando surgiu o interesse em uma reforma eleitoral –, é feito um

<sup>184</sup> LELLIS VIEIRA. *A Vida Moderna* (SP), 15/06/1922, p. 11.

<sup>185</sup> MME. X. *A Vida Moderna* (SP), 23/03/1922, pp. 16-17.

decreto concedendo o direito (facultativo) às mulheres de votar e de também ser candidatas. Mulheres alfabetizadas e com idade superior a 21 anos – inclusive as casadas (MARQUES, 2018). Mas vale lembrar que nada foi conquistado sem a pressão das mulheres que, em todos esses anos continuaram na luta com manifestações, fazendo *lobby* com políticos e escrevendo na imprensa até a chegada de Getúlio Vargas no poder.

É evidente que quanto mais mulheres eram educadas, mais se colocavam à frente na luta por reivindicações (MALUF; MOTT, 1998). Leolinda e Bertha se destacaram justamente pelo acesso que tiveram à educação. Segundo Needell, isso era um privilégio das famílias ricas e de boa posição social, tanto no Segundo Reinado quanto na Primeira República. “Com o passar do tempo um número crescente de filhos de negociantes, burocratas do escalão inferior e profissionais liberais conseguiram acesso aos colégios, mas a maioria dos nascidos fora dos círculos das elites eram iletrados ou autodidatas” (NEEDELL, 1993, p. 74). Ao falar especificamente das mulheres, o autor informa que “partia-se do princípio de garantir aos rapazes a formação intelectual básica necessária para um burocrata ou um político [...]. As expectativas quanto à educação das moças diferiam sobremaneira” (NEEDELL, 1993, p. 75).

Os dados levantados no Recenseamento citado anteriormente têm ligação direta com a questão educacional. A educação das mulheres aponta para a subordinação. A analogia usada anteriormente sobre as “rainhas do lar” as nobilita apenas no discurso, pois tudo continuava a ser definido por homens. Os inúmeros projetos para o sufrágio feminino arquivados ilustram a situação. Para os homens à frente dos governos, não havia urgência em melhorar o acesso das mulheres à educação, uma vez que não havia nada que elas pudessem fazer com o conhecimento adquirido. Elas precisavam, na ótica da época, aprender o que seria aplicado no lar (NEEDELL, 1993).

Segundo Ireda Cardoso (1981), a primeira mulher a ingressar em um curso superior no Brasil o fez em 1881. É gritante a diferença entre os matriculados em curso superior. Em 1921, de acordo com Nicolau Sevcenko, “havia no Brasil 2.551 alunos matriculados no curso de medicina, entre eles 26 mulheres; 1.901 em direito, entre eles, doze mulheres; para 1.091 alunos em farmácia, havia 129 mulheres; para 301 em odontologia, 36 mulheres; os quinze de obstetrícia eram todos mulheres” (SEVCENKO, 1998, p. 642).<sup>186</sup> Cardoso<sup>187</sup> (1981) traz os dados do ano de 1929. Fazendo um comparativo das matrículas com os mesmos cursos citados

---

<sup>186</sup> Trata-se de uma nota de rodapé (94), nas últimas páginas do terceiro volume da *História da Vida Privada no Brasil* (1998), que dá como referência uma edição de abril de 1922 da *Revista Feminina*.

<sup>187</sup> Serão usados os mesmo cursos para análise comparativa, mas vale a consulta na página indicada, onde a autora apresenta números detalhados de diferentes cursos no ano de 1929, tanto sobre os alunos matriculados quanto o número de concluintes no mesmo período.

por Sevckenko (1998), temos: em Medicina, 5.789 homens e 72 mulheres; em Ciências Jurídicas e Sociais – relacionadas, aqui, a Direito –, 3.180 homens e 20 mulheres; em Farmácia, 816 homens e 178 mulheres; e em Odontologia, 680 homens e 71 mulheres (CARDOSO, 1981). Nota-se que, embora estivessem longe da igualdade, os números dos cursos praticamente dobraram para ambos – exceto em Farmácia, onde o número de mulheres aumentou sutilmente.

Ao falar sobre a educação de meninos e meninas da elite e sobre a alta taxa de analfabetismo – tanto no Segundo Império quanto na Primeira República –, Needell descreve dois colégios importantes da Capital Federal: o Colégio Pedro II – para a educação masculina – e o Collège de Sion – para a educação feminina.

Talvez a diferença entre a alienação mais radical do Collège de Sion e a natureza mais “brasileira” do Colégio Pedro II reflita, em termos simbólicos, outra importante distinção. Como se, na representação institucional das ambições socioculturais da elite, encontrássemos as mulheres (encarregadas do espaço doméstico) mais isoladas da realidade brasileira, a fim de melhor servirem como instrumento de civilização do mundo íntimo da elite; ao passo que os homens (encarregados, por sua vez, dos negócios externos, públicos, na sociedade neocolonial) estavam apenas em parte distantes da realidade, em uma posição intermediária (NEEDELL, p. 85-86).

Isso pode ser usado como pista para pensar que as mulheres sempre foram colocadas nesse lugar de alienadas, facilmente moldáveis e influenciáveis, e que, enquanto os homens se preocupavam – e se ocupavam – em reger o país, as mulheres seriam, aos olhos patriarcais, a ponte para trafegar hábitos modernos. Seu papel, como alunas de colégios que as distanciavam da realidade brasileira, seria absorver tudo o que fosse possível da cultura “civilizada” do Atlântico Norte. E, com a chegada do século XX, absorvem essa cultura também através de filmes, da imprensa e dos reclames. Importando a moda, os padrões de beleza, a concepção de um lar moderno, com telefone e eletrodomésticos. Em síntese, as novas necessidades de consumo – necessidades, por sua vez, fabricadas pelo capitalismo.

Claro que existiram muitos avanços. O sufrágio, a abolição do espartilho, o trabalho assalariado, a vida pública, o acesso à educação e à profissionalização; mas com isso aumentou também o leque do que as mulheres eram obrigadas a ser. É como se a sociedade dissesse: “Você quer o direito de trabalhar? Então prove que é boa. Você precisa se destacar muito mais para ser respeitada no que estiver pretendendo fazer”.

Como dois times trabalhando de formas opostas, paralelamente aos avanços que sobreviviam no universo feminino, surgiam constantemente publicações médicas de base científica duvidosa – para não dizer inexistente – que alertavam para os perigos de tais avanços. Como, por exemplo, alertar que as mulheres não poderiam passar muito tempo diante da



máquina de costura, pois isso produziria uma “excitação vaginal” (MALUF; MOTT, 1998). Ou seja: que elas usassem as máquinas apenas para afazeres domésticos e não como instrumento de trabalho e de uma possível emancipação.

Não apenas a medicina procurava conter os avanços. Juristas, religiosos e a própria imprensa – majoritariamente masculina – demonizavam tudo o que parecesse progresso para as mulheres. Os poucos elogios encontrados nos periódicos sobre as “mulheres modernas” eram apenas louvores à sua beleza física. Quase não se vê, da parte dos homens, um incentivo quanto às lutas, à coragem, à subversão. Apenas alguns que celebravam a oportunidade de ver mulheres dançando o *charleston* ou portando a nova moda, que lhes permitiam mais acesso visual a partes do corpo feminino. A mesma expressão “mulheres modernas” era absurdamente depreciada. Empregavam-na para acusá-las de imorais, adúlteras, presunçosas, seres demasiadamente sexuais, insolentes, arrogantes, desrespeitosas à instituição familiar e até mesmo andróginas.

Ainda entre as pessoas ditas mais progressistas, o debate em torno do que estava ocorrendo com as mulheres era muito complexo. As mudanças eram vertiginosas e, como qualquer mudança extrema, assustavam e incomodavam. As mulheres de classes despossuídas, imigrantes, recém-libertas, estavam há mais tempo participando da vida pública. Já eram vistas nas ruas muitas operárias. Na *Belle Époque*, as mulheres da elite envolviam-se em contextos domésticos. As grandes conquistas das primeiras três décadas do século XX foram consequências do construído desde o final do século XIX. Parecia absurdo, aos olhos masculinos, esse arranjo do decênio de 1920 onde as mulheres das classes burguesas passaram a exigir muito mais um espaço em evidência, fora dos limites do lar. Afinal, era a honra – e a imagem – das famílias importantes que estava em xeque. Havia o perigo iminente de que essas mulheres ficassem “mal-faladas” e malquistas perante a sociedade. E o marido, por tabela, poderia, inclusive, sofrer injúrias. Pois, como lembra Morin (2018), essa mulher moderna é emancipada, porém sua emancipação “não atenuou as duas funções, sedutora e doméstica, da mulher burguesa [...]. O modelo da mulher moderna opera o sincretismo entre os três imperativos: seduzir, amar, viver confortavelmente” (MORIN, 2018, p. 140).

Essa ameaça de “destruição da família tradicional brasileira” que assombra os conservadores ainda hoje, é um discurso antigo que inexplicavelmente ainda não foi ultrapassado. As mesmas palavras de espanto eram proferidas no início do século XX, como se a concessão de liberdade aos indivíduos fosse, de alguma forma, extinguir completamente da humanidade toda e qualquer relação familiar. O que é curioso, pois se a liberdade dada excluísse a configuração tradicional de família, talvez a configuração familiar tradicional não fosse algo

muito confortável para os indivíduos. Logo, ameaçar a procuração ilusória do homem como a autoridade máxima do lar é um caminho para o êxito.

O decênio de 1920 não foi apenas pautado em uma liberdade idealizada; essa liberdade foi vivida em vários aspectos. “Os loucos anos 20”, dizem. É certo que existiam muitas mulheres que gozavam de sua liberdade sexual e eram emancipadas, estudadas, inseridas na esfera pública. Porém, isso não quer dizer que tenham sido aceitas facilmente ou que uma mudança geral beneficiou a todas. Muito menos no Brasil, que pôde contar com tais mudanças apenas nas grandes cidades. A maioria das mulheres do interior do país não viam a modernidade como uma realidade alcançável, por conta da comunicação e educação precárias em áreas rurais.

Nunca existiu uma pausa no machismo. Simplesmente as mulheres se libertaram mais nos anos 1920, muitas inspiradas por Hollywood. O cinema, aqui, é trazido como um grande veículo de disseminação desse tipo de comportamento porque foi ele, de fato, que mostrou para as mulheres de diferentes cantos do mundo as inúmeras possibilidades que poderiam viver caso se permitissem respirar o ar da modernidade. Tratam-se, aqui, de filmes *pre-code*<sup>188</sup>. A década prometeu felicidade, liberdade, riqueza, em um momento crítico onde o mundo se recuperava da chamada Grande Guerra. Todos ficaram eufóricos. Mas, bem como a promessa de prosperidade foi dizimada com a crise de 1929, muito se regrediu. Pois, nos anos 1930, após adotado o Código Hays<sup>189</sup>, tudo voltou a ficar aparentemente comportado, vestidos e saias mais compridos, e uma feminilidade maternal recomendada.

Até chegar esse momento, foram décadas onde o reformismo esteve muito presente. As grandes cidades eram remodeladas através da industrialização e, acompanhando todas as mudanças, a das mulheres especificamente era uma tônica muito em voga. O velho e o novo entram em constante choque e, ao mesmo passo em que a imprensa defendia o “moderno” e o “civilizado”, parecia irreduzível quanto a algumas mudanças relacionadas aos direitos das mulheres, como se houvesse um limite para o reformismo. Esse limite era de cunho patriarcal. Todas as mudanças poderiam ocorrer se não promovessem uma corrosão da ordem social onde a subordinação compulsória da mulher fosse suspensa.

---

<sup>188</sup> Filmes produzidos nos anos anteriores ao estabelecimento definitivo do Código Hays.

<sup>189</sup> O Código Hays foi um conjunto de normas adotadas por Hollywood para controlar a imoralidade nos filmes através de um exercício de auto-censura “para provar que o cinema pode ser ‘decente’”. Onde, por exemplo, “as cenas de amor horizontais estão banidas. Os beijos não podem ser ‘excessivos’”. Fonte: *Cinearte* (RJ), 15/01/1935, p. 30-31.

## 2.2. A Moda

Embora a população – com exceção dos aristocratas – do *Ancien Régime*<sup>190</sup> fabricasse, no geral, suas próprias vestimentas, foi a indústria têxtil que impulsionou a Revolução Industrial. As necessidades de melhoria das máquinas dessa indústria moveram inventores que desenvolveram incontáveis tecnologias. “Como o comércio colonial crescia, a produção cada vez se tornava mais insuficiente para o consumo. Era necessário aumentar as quantidades, mesmo tendo que enfrentar as resistências. Para aumentar a quantidade, urgia modificar as condições da produção, transformar a estrutura da indústria” (CANÊDO, 1987, p. 28) e, após várias melhorias no processo de fabricação, foi possível produzir em larga escala resultando, por exemplo, na propagação das futuras lojas de departamento. Além disso, novas classes sociais passaram a ter mais acesso ao consumo e, conseqüentemente, ocorria a difusão dos costumes.

A economia do mundo no século XIX foi formada por influência da Revolução Industrial britânica, enquanto essa foi influenciada política e ideologicamente pela Revolução Francesa (HOBSBAWN, 1981). A nova elite da Primeira República no Brasil era composta pelo burguês argentário, o plutocrata – cujo poder e prestígio social são diretamente proporcionais à quantidade de dinheiro que possui. Esse arranjo econômico ficou limitado, no início, às grandes cidades – principalmente no Brasil, um país latino-americano introduzido tardiamente à industrialização – pois, como defende o sociólogo alemão Georg Simmel, “as grandes cidades, principais sedes do intercâmbio monetário, acentuam a capacidade que as coisas têm de poderem ser adquiridas muito mais notavelmente do que as localidades menores” (SIMMEL, 1973, p. 17).

As cidades maiores do Brasil na segunda metade do século XIX, principalmente no *fin de siècle*, em uma busca pujante por uma ascensão social através de modernização, civilidade e polidez no absoluto estilo europeu tiveram seu *fait accompli*<sup>191</sup> graças à existência de uma nova burguesia que podia arcar com essa estética do *chic*. Vale lembrar que essa vontade de *parecer* moderno e de assumir um estilo de vida cosmopolita – das grandes metrópoles industrializadas – parte das classes dominantes brasileiras. Para o historiador Jeffrey D. Needell, “o significado do fetichismo da mercadoria na Europa do século XIX deriva de mudanças tecnológicas e de mercado ligadas às tensões oriundas da insegurança e da ansiedade

---

<sup>190</sup> Antigo Regime: período da História da Europa que corresponde do século XVI ao final do século XVIII, antes das revoluções liberais.

<sup>191</sup> Fato consumado.

em relação ao status social” (NEEDELL, 1993, p. 185). Renato Ortiz pressupõe que essa atitude pode estar “intimamente relacionada a uma preocupação de fundo, ‘o que diriam os estrangeiros de nós’” (ORTIZ, 2001, p. 32). A burguesia – informada e viajada – que não admite mais ser vista como atrasada nessa configuração moderna de mundo começa a se esforçar para maquiagem o subdesenvolvimento com o imaginário civilizado. Admite-se que, em um acesso de ansiedade, a burguesia emergente sentiu certa urgência em provar o “merecimento” do seu status.

Needell, em *Belle Époque Tropical* (1993), traça uma recortada linha do tempo da moda das elites nos últimos séculos. Segundo ele, enquanto no século XVIII a moda francesa era soberana, no século subsequente Londres ditou a moda masculina, deixando Paris a cargo da moda feminina. Segundo o autor, existe uma razão histórica bem complexa por trás da influência francesa na elite brasileira. A explicação começa no século XVII, quando a França era consolidada em termos de arte, artesanato e Academia. O fato de que os portugueses tenham adotado essa excelência francesa como influência refletiu no Brasil. Embora grande concorrente em relação ao artesanato no século XVIII, a Inglaterra não ultrapassou a França, porque esta contou com o apoio e patrocínio da Corte e da burguesia francesas para manter sua tradição enquanto a expansão da indústria foi muito mais pujante na Inglaterra, privilegiando a produção em escala. A influência francesa só se fortaleceu até atingir seu ponto máximo no século XIX. A França era sinônimo de luxo, bom gosto, requinte e *haute culture*<sup>192</sup>.

Em resumo: a sociedade carioca da *Belle Époque* tropical resumia suas atividades em “aglomerar-se todos os dias em uma rua estreita, pequena, repleta de bugigangas caras e roupas a preços excessivos, ou em cafés e restaurantes caros e quentes; usar estas roupas com devoção suada e constante” (NEEDELL, 1993, p. 208).

A imprensa de moda cresceu de forma exponencial a partir de 1750 na França, atravessando fronteiras por toda a Europa. Isso se deu graças à Revolução, quando a opinião pública ganhou voz. Além disso, “o ingresso das mulheres no jornalismo, a presença permanente e central da moda nos periódicos e sua constante atualização em textos e imagens minaram muitos preconceitos e levantaram muitas questões num momento decisivo. [Era] o novo lugar do segundo sexo na sociedade” (ROCHE, 2007, p. 475). Assim, essa imprensa também era mais focada na mulher, que ao mesmo passo em que flertava com a busca da originalidade na roupa, padronizava práticas indumentárias, usando da “associação de imagens

---

<sup>192</sup> Alta cultura.

e texto, conselhos como copiar roupas, informação acerca de uma grande variedade de tópicos e repetição periódica dessas lições efêmeras” (ROCHE, 2007, p. 481).

A vida elegante é a perfeição da vida externa e material. / Ou: / A arte de gastar sua renda como um homem de espírito. / Ou ainda: / A ciência que nos ensina a não fazer nada como os outros; aparentando fazer tudo como eles. / Mas talvez melhor: / O desenvolvimento da graça e do gosto em tudo o que é relacionado a nós e ao nosso entorno; / Ou mais logicamente: / Saber orgulhar-se de sua fortuna (BALZAC, 1854, pp. 15-16).<sup>193</sup>

Para Sevcenko, “o gosto não se refere a nenhum padrão estético ou estável de excelência, típico de uma sociedade aristocrática, mas ao empenho dos recém-chegados às benesses do consumo em se diferenciar e distanciar dos menos afortunados e dos despossuídos, de cujo seio vieram” (SEVCENKO, 1998, pp. 537-538). Seguir a moda tornou-se a prioridade número um dos *nouveaux riches* também no Brasil. Segundo Souza, “o conceito sobre o que era próprio para se vestir, *comme il faut*, a invenção do chá das cinco e do *smartismo* eram seguidos por todos os nomes importantes que circulavam pela rua do Ouvidor ou pela avenida Central” (SOUZA, 2004, p. 115). A moda foi tão efêmera aqui quanto foi na Europa, pois era possível acompanhar a moda europeia sem atrasos, graças à rapidez da imprensa (NEEDEL, 1993), até mesmo pelos menos afortunados, uma vez que “a febre do consumo e o fascínio pela moda haviam transposto as fronteiras” também econômicas (ROCHE, 2007, p. 489).

Em toda a esfera da individualidade, o consumo foi incentivado também como cuidado pessoal. Enquanto antes o padrão de beleza da nobreza era parecer pálido – como quem não sai de casa ao sol –, pressupondo a dispensabilidade do trabalho, na Primeira República era necessário atestar saúde, com peles coradas e corpos atléticos. Estar cansado de passar o dia trabalhando era *cool*, moderno. Afinal, era prova que você estava fazendo dinheiro. A publicidade apodera-se disso criando necessidades através de produtos de beleza e higiene; o consumo cresce e se sobrepõe às receitas caseiras. Tais produtos de uso pessoal são sintomas da criação da individualidade.

Juventude, saúde e beleza, se transformam no núcleo predominante dos valores modernos. Os modos de cultivar esses valores eram a nutrição adequada, as consultas médicas e dentárias regulares, a higiene pessoal e doméstica diária, as roupas leves seguindo as formas do corpo, os banhos, massagens e exercícios metódicos, a exposição periódica ao sol, as caminhadas ao ar livre e, sobretudo, a prática constante dos esportes (SEVCENKO, 1998, p. 563).

<sup>193</sup> “La vie élégante est la perfection de la vie extérieure et matérielle ; / Ou bien : / L'art de dépenser ses revenus en homme d'esprit ; / Ou encore : / La science qui nous apprend à ne rien faire comme les autres ; en paraissant tout faire comme eux ; / Mais mieux peut-être : / Le développement de la grâce et du goût dans tout ce qui nous est propre et nous entoure ; / Ou plus logiquement : / Savoir se faire honneur de sa fortune” (BALZAC, 1854, pp. 15-16).

Esse estilo de vida era comprado e dependia das possibilidades comerciais. “A ênfase na juventude [por exemplo] era uma tentativa de persuasão” mercantil (ROCHE, 2007, p. 500). Descrevendo o comércio da Capital, Alessandra El Far conta que “nas vitrines das lojas, os comerciantes expunham charutos caros, joias cuidadosamente lapidadas, roupas confeccionadas por alfaiates de renome e objetos estrangeiros” (EL FAR, 2004, p. 103). De fato, no Rio de Janeiro, “principalmente depois de 1850, a absorção dos fenômenos culturais europeus aumentou” (NEEDELL, 1993, p. 185). Isso se deu, também, pelo processo de urbanização e da inauguração de centros comerciais.

Na cidade, a Rua do Ouvidor, a partir de 1820, era uma alternativa plausível para a elite matar sua sede de consumo. Tudo da Ouvidor era trazido de fora (NEEDELL, 1993). A rua ficou frequentada principalmente depois que os bondes foram inaugurados com rotas que privilegiavam o acesso das residências da elite à Rua do Ouvidor, o “coração do moderno” (VELLOSO, 2016, p. 44), “centro do comércio internacional sofisticado do Rio” (SEVCENKO, 1983, p. 28). Em 1904, foi inaugurada a Avenida Central (figura 8) – que desde 1912 tem como nome Avenida Rio Branco –, um “marco inicial da transfiguração urbana da cidade do Rio de Janeiro” (SEVCENKO, 1983, p. 30).

Graças ao cenário parisiense, às fachadas *Beaux-Arts*, ao consumo de artigos importados em voga, aos consumidores perdulários, aos *flâneurs* elegantes e aos prédios monumentais destinados a celebrar a alta cultura eurófila, a Avenida Central tornou palpável a fantasia de Civilização compartilhada pelos cariocas de elite na *belle époque* (NEEDELL, 1993, p. 68).



Figura 8: Cartão postal da Avenida Central por Phototypia A. Ribeiro; Maison Chic. Rio de Janeiro, 1912.<sup>194</sup>

Segundo Needell, as principais ruas disponíveis para a elite ir às compras na Capital no início do século eram Ouvidor, Gonçalves Dias e Avenida Central – “as ruas do comércio varejista de luxo, dos jornais e das livrarias, dos cafés elegantes, dos restaurantes, casas de chá e clubes exclusivos” (NEEDELL, 1993, p. 129). Contudo, a modernidade se limitava a essas ruas. As demais ao redor permaneciam tradicionais. Assim, as idas às compras naquelas ruas eram muito mais regulares, tanto que ficavam tão superlotadas em certo horário do dia que os pedestres se apertavam para andar e as carruagens não podiam circular (NEEDELL, 1993), como pode ser visto abaixo (figura 9).



Figura 9: Avenida Central. Foto de Augusto Malta, sem data.<sup>195</sup>

Como efeito da explosão demográfica, o novo indivíduo, em sua condição moderna, vivia enquadrado em uma multidão efervescente, mas, ainda assim, exercia sua individualidade como nunca antes o havia feito. Trata-se, aqui, de uma complexidade paradoxal na definição da sociedade moderna que coloca de um lado a valorização da individualidade e, do outro, a construção gradual do que seria anos depois consolidado como “sociedade de massas”. Os cidadãos que consomem individualmente acabam por compor um nicho específico de consumidores que não diferem tanto uns dos outros. Assim, ocorre uma homogeneização dos costumes.

Georg Simmel (1973), em um capítulo publicado pela primeira vez em 1902, desenvolve uma lógica por trás desse processo de individualização do homem metropolitano. Para ele, o tamanho da cidade implica na necessidade de diferenciação, seja para fins

---

<sup>195</sup> *Biblioteca virtual Oswaldo Cruz.* Disponível em: <<http://oswaldocruz.fiocruz.br/index.php/biografia/trajetoria-cientifica/na-diretoria-geral-de-saude-publica/reforma-pereira-passos>>.

econômicos – como, em nome do lucro, especializar-se em algum serviço –, seja para ocasiões de laços e redes de sociabilidade. Quando a cidade é grande, o aumento quantitativo de indivíduos motiva uma necessidade de diferenças qualitativas para se destacar no meio social. Sobre a necessidade de construção da personalidade:

Por um lado, a vida se torna infinitamente fácil para a personalidade na medida em que os estímulos, interesses, empregos de tempo e consciência lhe são oferecidos de todos os lados. Eles conduzem a pessoa como se em uma corrente e mal é preciso nadar por si mesma. Por outro lado, entretanto, a vida é composta mais e mais desses conteúdos e oferecimentos que tendem a desalojar as genuínas colorações e as características de incomparabilidade pessoais. Isso resulta em que o indivíduo apele para preservar sua essência mais pessoal. Ele tem de exagerar esse elemento pessoal para permanecer perceptível até para si próprio (SIMMEL, 1973, p. 24).

Esse novo sujeito não sofreu mudanças apenas no seu íntimo, mas também passou a se relacionar de forma diferente com o próximo. Assim, a sociedade expande suas formas de sociabilidade. Contudo, há um processo de introversão que ocorre nas grandes cidades – o “andar à americana” – descrito por Sevcenko, que faz com que o indivíduo se desprenda do que acontece à sua volta “ganhando tempo pessoal, que é portanto entendido como mais importante que a realidade adjacente imediata, e numa sincronização com o ritmo acelerado dos novos equipamentos tecnológicos” (SEVCENKO, 1998, p. 551). Esse processo se coloca como o oposto de *flânerie*, que seria justamente o “envolvimento afetivo com a paisagem urbana” (SEVCENKO, 1998, p. 551), uma curiosidade e uma vontade de observar e participar da cidade. O *flâneur* pode ser visto, portanto, como uma extensão dos centros urbanos comerciais; um arquétipo da modernidade. Walter Benjamin escreve sobre a figura do *flâneur*, baseando-se na obra de Baudelaire (1821-1867), como um espectador que resume sua existência a observar os demais cidadãos nos espaços que divide com os mesmos. Assim, o ambiente urbano, por onde ele vagueia, seria seu *habitat*.

A multidão é o véu através do qual a cidade familiar se transforma, para o *flâneur*, em fantasmagoria. Essa fantasmagoria, em que a cidade aparece ora como paisagem, ora como aposento, parece ter inspirado a decoração das lojas de departamentos que põem, assim, a própria *flânerie* a serviço de seus negócios. De qualquer forma, as lojas de departamentos são a última passagem da *flânerie* (BENJAMIN, 2006, p. 61).

Já a *flâneuse* – também citada na introdução, considerando a *flânerie* como uma das formas de ocupação da mulher no espaço público – teria uma conotação diferente. Vaguear pela urbe seria um privilégio masculino. A mulher que se colocava dessa maneira era, decerto, marginalizada; por vezes, considerada prostituta. Era chamada de forma ofensiva de “mulher



da vida”, “mulher perdida”, “mulher pública”. As mulheres, embora mais participantes da vida pública, tinham horários estabelecidos para andarem pelos centros comerciais – quando autorizadas pelo pai ou marido.

Frequentar grandes centros comerciais pode estar associado a “escolhas privadas feitas em locais públicos relativas a aspectos íntimos da existência da pessoa – consumo pessoal, vestuário e preferências sexuais” (NEEDELL, 1993, p. 207). Uma das causas do aumento do hábito de consumo de bens pessoais no Brasil foram as visitas à Europa. Não apenas os produtos eram importados, como havia uma absorção pessoal de cultura, comportamento e “civilidade” toda vez que um membro da elite visitava o Atlântico Norte. O brasileiro começou a se comportar como os que eram considerados por eles “superiores”, ignorando as inúmeras diferenças, inclusive climáticas.

As lojas de departamento surgiram na metade do século XIX graças às pioneiras *maisons de nouveautés* francesas – que, entre 1780 e 1830, atendiam à urbe consumidora (NEEDELL, 1993). O conceito de compra mudou drasticamente. As lojas de departamento foram pensadas para transformar as compras em uma atividade divertida e manipulada, com sua organização espacial e vitrines fabulosas. No Brasil – especificamente na Capital Federal – , elas só apareceram na década de 1870<sup>196</sup>, quando o mercado urbano cresceu.

Paralelamente à inauguração da Avenida Central, uma figura relevante para ilustrar o modo como essa moda de Paris chegava à elite é Figueiredo Pimentel (1869-1914). Em seu trabalho como colaborador – de 1907 a 1914 – da *Gazeta de Notícias* com a coluna “O Binóculo”, ele ditava a moda (masculina e feminina) e a etiqueta vigentes em Paris, caso algum membro da elite estivesse cometendo o pecado de ignorá-las. Os que não as conheciam de primeira mão quando viajavam a Paris, ficavam sabendo de forma muito didática – e ditatorial – por Pimentel. Em constante louvor à moda, ele fazia o que estava em seu alcance para ver o Rio civilizado e elegante (NEEDELL, 1993).

Ao dar dicas cosmopolitas, promovia o *smartismo* mesmo antes do padrão das melindrosas. E o colunista era obedecido. Afinal, “como já ocorrera com o ideal feminino, toda mulher que invade os sonhos masculinos é a mulher na moda e não a mulher simplesmente bela” (SEVCENKO, 1998, p. 96-97). O brasileiro insistia tanto em copiar a moda da Europa que se importava mesmo o que não era confortável para os próprios europeus. As roupas mesmo de verão eram de lã, extremamente quentes, mas enfrentadas dentro da cultura da tortura do vestir. “Tudo isso era vestido com pouca concessão ao movimento, à circulação sanguínea, à

---

<sup>196</sup> “Talvez o mais antigo protótipo de loja de departamentos tenha sido a Notre-Dame de Paris, fundada na metade do século na Rua do Ouvidor, florescendo no final da década de 1870” (NEEDELL, 1993, p. 321).

temperatura ou à parcimônia [...]. A moda é essencialmente cega para a conveniência ou para o conforto do indivíduo” (NEEDELL, 1993, p. 198).

Para as mulheres, era ainda pior: elas passavam por apuros. Eram apertadas em espartilhos – de 1844 a 1907 – e usavam saias que causavam calor e desconforto – “por razões puramente estéticas” (NEEDELL, 1993, p. 198). Havia, também, muitos panos e anáguas com armação flexível de aço – que foram substituídas, depois, por anquinhas (em uso de 1856 até a década de 1880) e sucessivamente por caudas nas saias e vestidos (NEEDELL, 1993). Mesmo com todo o peso das roupas, eram obrigadas a serem graciosas nos movimentos.

A mulher recebeu do século XIX uma duvidosa herança: a cintura de vespa. Para obter tal predicado, no entanto, a mulher teve que submeter-se ao espartilho. Mal dissimulado instrumento de tortura – rígido, feito de pano forte, mantido ereto por varetas feitas de barbatana de baleia –, ele atrofiava as últimas costelas e sacrificava também o baço, o fígado e os rins. A partir de 1918 varetas flexíveis de aço vieram diminuir um pouco tal sofrimento. As gordas com pretensões à elegância, no entanto, continuavam padecendo: a transpiração produzida por seus corpos provocava ferrugem e destruía não só os espartilhos, mas toda a roupa que os cobrisse (MALUF; MOTT, 1998, p. 391).

Em suma, “assim, a elite, em cartolas de lã preta e coletes, em espartilhos apertados e saias grossas, enfrentava o calor, satisfatoriamente europeia, satisfatoriamente distinta dos pobres mais escuros, mais arejados, que circulavam meio despídos, proclamando abertamente sua inferioridade inculta” (NEEDELL, 1993, p. 202). Esses sacrifícios eram assumidos involuntariamente como necessários, pois isso significava viver nas grandes cidades industrializadas. Além de tudo, o custo das roupas – e das joias – era muito alto, fortunas. Siegfried Kracauer, escrevendo suas perspectivas sobre a obra de Georg Simmel, aponta:

O desejo de se distinguir cresce quanto mais os homens vivem amontoados uns ao lado dos outros, por isto a moda é um fenômeno da metrópole [...]. Aquele que segue a moda se distingue dos outros, mas não como indivíduo singular, mas como membro de um grupo determinado (KRACAUER, 2009, pp. 267-269).

Para explicar o fato de as mulheres se submeterem mais a essas imposições do mercado, Kracauer usa o argumento de que há, nelas, uma “falta de objetividade própria” e uma “dependência ao meio social” (KRACAUER, 2009, p. 268). Ele ainda defende que as mulheres emancipadas, buscando por igualdade entre os sexos, não deveriam se curvar a essa moda “penosa”. E, de fato, esse sentimento de subversão que crescia cada vez mais em meio às mulheres buscando voz própria no início do século XX pode ter sido a razão pela qual, felizmente, na década seguinte, a maioria desses sacrifícios tornou-se obsoleta. Porém, no decorrer desse processo, ao invés de “aniquilar” a moda, acaba se criando outra. Pois uma das

principais características essenciais da moda é a efemeridade. Como Sevcenko assinala, a moda “deve mudar sempre para impedir a emulação e, por meio dela, qualquer indesejável identificação” (SEVCENKO, 1998, p. 538). O principal combustível para que a moda sofra mudanças é o esforço das elites em tentar a todo modo impedir que as classes menos afortunadas vistam-se como elas.

A aristocracia e a burguesia compartilharão, uma, suas tradições de elegância, de bom gosto e de alta política; a outra, suas prodigiosas conquistas nas artes e nas ciências; então, ambas, à frente do povo, os levarão a um caminho de civilização e luz. Mas os príncipes do pensamento, do poder ou da indústria, que formam essa casta ampliada, não experimentam menos que uma coceira [desejo] invencível de publicar, como os nobres de outrora, seu grau de poder, e, ainda hoje, o homem social fatigará sua genialidade para encontrar distinções (BALZAC, 1854, pp. 26-27).<sup>197</sup>

Em uma configuração econômica de reprodutibilidade técnica, essas mudanças acabam por acontecer de forma mais rápida. O proletariado terá acesso quase instantâneo às tendências, mesmo que através de simulacros ou com a criação de saldos e liquidações. Em 1921, no já citado *Jornal das Moças*, um reclame confirma essa afirmação: “A sociedade elegante é convidada a visitar a Guanabara na sua nova e magnífica instalação para ver como, sem pagar exageros, lhe é possível vestir-se com os mesmos finíssimos tecidos e com a mesma distinção das casas de luxo”<sup>198</sup>.

Seguindo a premissa de Simmel (1973) sobre o fenômeno da individualização, o cerne da moda é a necessidade do indivíduo tanto de imitar quanto se diferenciar dos demais indivíduos que compartilham o mesmo espaço. É a forma máxima de expressão, é onde o sujeito imprime sua personalidade. E essa personalidade projetada precisa ser diferente de acordo com as classes sociais. Como já dito, o burguês vive basicamente da busca constante de se sobressair sobre os pobres, inclusive visualmente. Portanto, as criações da moda “não decorrem de necessidades objetivas, mas são um produto de necessidades sociais e psicológicas” (KRACAUER, 2009, p. 266). Logo, é possível enxergar a moda como paradoxal:

Uma vez que uma moda se impõe, logo é imitada por todos e o mundo inteiro tenta apoderar-se dela. No momento em que, entretanto, a moda é apropriada pelas massas, deixa de ser moda, não corresponde mais a uma forma adequada à necessidade de se distinguir dos

<sup>197</sup> “L’aristocratie et la bourgeoisie vont mettre en commun, l’une ses traditions d’élégance, de bon goût et de haut politique, l’autre ses conquêtes prodigieuses dans les arts et les sciences ; puis, toutes deux, à la tête du peuple, elles l’entraîneront dans une voie de civilisation et de lumière. Mais les princes de la pensée, du pouvoir ou de l’industrie, qui forment cette caste agrandie, n’en éprouveront pas moins une invincible démangeaison de publier, comme les nobles d’autrefois, leur degré de puissance, et, aujourd’hui encore, l’homme social fatiguera son génie à trouver des distinctions” (BALZAC, 1854, pp. 26-27).

<sup>198</sup> *Jornal das Moças* (RJ), 31/03/1921, p. 26.

extratos sociais superiores [sic], à forma que torna possível sua manifestação (KRACAUER, 2009, p. 267).

Segundo Vicente de Paula Araújo, “a moda feminina do *jupe-culotte* que, no Rio, foi vaiada em plena Avenida Central, com a intervenção da cavalaria para dispersar o povo” (ARAÚJO, 1981, pp. 195-196), apareceu em São Paulo em 1911<sup>199</sup>. Na capital paulista, a novidade foi aceita pacificamente. Tratava-se de uma peça que hoje é conhecida como *harem pants* e, no Brasil, como “calça saruel” (figura 10).

Nessa altura, apareceram algumas costureiras [...] passeando tranquilamente pelas ruas centrais. Encorajadas pelo pacato acolhimento, outras senhoras e senhoritas trajando *jupe-culottes* foram ver as corridas do Hipódromo, torceram no Velódromo, tomaram chá na Castelões e assistiram às operetas da Cia. Vitale no Polytheama (ARAÚJO, 1981, p. 196).



Figura 10: *Jupe-culotte* em cartão postal de moda. Bélgica, 1912.<sup>200</sup>

O autor ainda dá crédito ao cinema por não apenas popularizar, como também preparar a população para receber uma mudança que, pela recepção no Rio de Janeiro, julga-se ser tão radical:

<sup>199</sup> O mesmo autor, em sua obra *A bela época do cinema brasileiro* (1976), não se refere a nenhuma ocorrência carioca quando cita a exibição de um filme sobre o tema das *jupe-culottes* no cinema Rio Branco.

<sup>200</sup> *Pinterest*. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/33284484734332233/>>.

O cinema mostrava que a moda triunfara em São Paulo. O Bijou exibiu o Pathé Jornal n.º 36, onde se viam as *jupe-culottes* parisienses. O mesmo cinema apresentou, em março, *As Primeiras Jupe-Culottes em São Paulo*, fita tirada por A. Botelho e que fez grande sucesso, *As Jupe-Culottes no Rio de Janeiro e o seu Lado Cômico*, fita nacional e as fitas estrangeiras. *Minhas Filhas Usam Jupe-Culottes*, comédia da Pathé e *Os Efeitos da Jupe-Culotte*, outra comédia de Ambrósio. E no palco do Brás-Bijou, a bela cantora Elvira Benevente surgiu *habillée de jupe-culotte*, sob aplausos de assistência (ARAÚJO, 1981, p. 196).

A sociedade brasileira entrou na década de 1920 habituada a seguir conselhos de moda, agora em largo alcance – visto que no Império havia manuais de vestimenta inspirados na aristocracia europeia. No entanto, no século XIX, o moralismo imperava: “esposas, mães e mulheres [sic] eram lembradas de seus deveres, que se resumiam a adornar a sociedade com suas virtudes e não com seus talentos e graças; denunciava-se a corrupção do estilo de vida mundano; asseverava-se uma vez mais que a roupa devia fazer coincidir o ser e o parecer” (ROCHE, 2007, p. 494). Nos novos tempos, motivadas não só pela imprensa como pelo cinema e pela publicidade, as mulheres iam adotando as novidades. No dia 31 de março de 1927, *Cinearte* publica pela primeira vez uma matéria da *Elegancia Cinematica*. Na inauguração da nova página:

Espero que esta seção agrade as leitoras de “Cinearte” que são, sem a mínima dúvida, todas as lindas cariocas de gosto, todas as mulheres modernas, frequentadoras assíduas dos Cinemas, apreciadoras dos filmes importados do estrangeiro. Qual de vós ainda não pretendeu copiar ou não copiou o penteado de uma das artistas da tela de prata, que não lhe quis imitar os vestidos, “dessous”, “fourrures”, chapéus e, na celeridade com que passa a fita não pôde gravar o que lhe agradou senão como impressão de conto de mil e uma noites? Maravilhosos modelos! Eis o que a “Cinearte”, folheada por mãozinhas perfumadas, tenta resolver. Inaugura a sua página de elegância cinematográfica que é bem a elegância parisiense adotada pelas belas americanas.<sup>201</sup>

Em uma matéria sobre a moda em Hollywood, *Cinearte*<sup>202</sup> exhibe as roupas de, entre outras atrizes, Louise Brooks – que tem um espaço duplo na página (figura 11). Mais uma vez, um exemplo de fotografias de moda às quais as atrizes do *star system* eram submetidas.

<sup>201</sup> *Cinearte* (RJ), 31/08/1927, p. 17.

<sup>202</sup> *Cinearte* (RJ), 09/05/1928, p. 27.



Figura 11: Louise Brooks apresentando a moda em Hollywood.<sup>203</sup>

Embora as informações chegassem ao Brasil por veículos estadunidenses, os estilistas franceses foram fundamentais para o avanço da moda. A abolição do espartilho, por exemplo, é atribuída a Paul Poiret (1879-1944) – em 1906 – e os cortes retos e a silhueta tubular, a Coco Chanel (1883-1971). Nos anos 1920, a moda francesa permanecia como referência-mor, no Brasil, da Elegância tão exigida e prezada no início da Primeira República e Jean Patou (1880-1936), que na década mudou a moda em direção ao natural e confortável, era sinônimo dessa Elegância.

Não por casualidade, a palavra “Elegância” foi escrita com inicial maiúscula no decorrer do trabalho, bem como nos periódicos estudados da década de 1920. Afinal, trata-se de uma

<sup>203</sup> Fonte: *Cinearte* (RJ), 09/05/1928, p. 27.

grandeza dentro desse *Zeitgeist* e, por essa razão, exige imponência. Ainda no século XIX, os burgueses buscavam severamente a virtude da Elegância. Nos periódicos do início do século XX os reclames ilustrados prometiam constantemente transformar os consumidores em elegantes através dos produtos que anunciavam. Como, por exemplo, no reclame do Atelier Modelo, encontrado no *Jornal das Moças*. Ele traz no canto esquerdo da página: “sob a direção de Mme. Guimarães, elegância, gosto, *chic*, e economia. Só aqui encontrareis”<sup>204</sup>.

Aproximadamente meio século antes, em uma França que já vivia os efeitos da modernização e de renovação dos costumes, Honoré de Balzac (1799-1850) escrevia o seu *Traité de la vie élégante* [Tratado da vida elegante] (1854), não apenas para elucidar o que era ser elegante, mas também como uma espécie de manual para alcançar tal objetivo.

Para distinguir nossa vida pela elegância, hoje não basta mais ser nobre ou ganhar um quarto em uma das loterias humanas, é necessário ainda ter sido dotado dessa faculdade indefinível (o espírito de nossos sentidos talvez!) que sempre nos leva a escolher as coisas verdadeiramente belas ou boas, as coisas cujo conjunto combina com nossa fisionomia, com nosso destino. É um tato requintado, cujo exercício constante por si só pode revelar subitamente as relações, prever as consequências, adivinhar o lugar ou o alcance dos objetos, das palavras, das ideias e das pessoas: pois, resumindo, o princípio da vida elegante é um pensamento elevado de ordem e de harmonia, destinado a dar poesia às coisas (BALZAC, 1854, pp. 30-31).<sup>205</sup>

No decênio 1920-1929, a Elegância assumiu – e acompanhou – novos ares. Em esferas diversas da estética, prezava-se a leveza. As mulheres, agora participantes da vida pública, trabalhadoras, emancipadas, *flâneuses*, que lidavam com o tempo de forma diferente das suas avós, necessitavam de uma moda que acompanhasse tais mudanças, uma moda que não as limitasse em seus movimentos dinâmicos. Afinal, “denunciar os excessos da moda significava [...] ir além da sátira habitual dos costumes; significava tentar pesar os efeitos perversos de um instrumento de liberdade” (ROCHE, 2007, p. 495).

Num momento em que priorizar o esporte como sinônimo de saúde estava em alta, a moda absorveu esse clima: “as roupas se tornam mais leves, mais apegadas ao contorno da anatomia, mais coloridas e estampadas, mais adequadas à movimentação ágil do corpo, assumindo inspirações suscitadas em parte pelos fardamentos militares, em parte pelos trajes

<sup>204</sup> *Jornal das Moças* (RJ), 31/03/1921, p. 31.

<sup>205</sup> “Pour distinguer notre vie par de l'élégance, il ne suffit donc plus aujourd'hui d'être noble ou de gagner un quaterne à l'une des loteries humaines, il faut encore avoir été doué de cette indéfinissable faculté (l'esprit de nos sens peut-être !) qui nous porte toujours à choisir les choses vraiment belles ou bonnes, les choses dont l'ensemble concorde avec notre physionomie, avec notre destinée. C'est un tact exquis, dont le constant exercice peut seul faire découvrir soudain les rapports, prévoir les conséquences, deviner la place ou la portée des objets, des mots, des idées et des personnes : car, pour nous résumer, le principe de la vie élégante est une haute pensée d'ordre et d'harmonie, destinée à donner de la poésie aux choses” (BALZAC, 1854, pp. 30-31).

desportivos” (SEVCENKO, 1992, p. 49). Em 1928, *Cinearte* traz fotos de algumas “pequenas de Hollywood” (figura 12) – entre elas, Louise Brooks – trajando essa nova tendência:



Figura 12: As pequenas perniciosas de Hollywood.<sup>206</sup>

Esses trajes desportivos acabavam por descobrir muitas partes dos corpos das mulheres antes compulsoriamente cobertos. A aceitação do uso desses trajes não aconteceu de forma natural. Para começar, a frase utilizada para descrever as “pequenas de Hollywood” é: “Estas pequenas são perniciosas”. Visto que pernicioso seria algo nocivo, que faz mal à sociedade, mais uma vez as mulheres dos novos tempos estão sendo equiparadas a figuras como Eva e Pandora.

<sup>206</sup> *Cinearte* (RJ), 18/07/1928, p. 9.



Divulgando esses trajes em 1928, qual imagem a revista está passando para as leitoras brasileiras? No Brasil, até a primeira metade dos anos 1920, trajes desse tipo eram considerados moralmente questionáveis, um tanto quanto impraticáveis. Com o tempo, segundo Mary Del Priore (2017), a polícia – que era responsável por fiscalizar os trajes nas ruas – acabou aceitando o maiô, por exemplo, para os trajes de banho. Visto que havia um problema ainda maior, que seriam os que nadavam nus, a imprensa também se rendeu ao maiô.

“Para os banhos de sol” nas areias de Copacabana e “para a comodidade dos [sic] banhistas”, já observara, em 1925, o *Correio da Manhã*, “o *maillot* é o traje mais adequado e simples”. Dois anos depois, em janeiro de 1927, o ‘Binóculo’ pôde declarar que, no Rio, o maiô tinha vencido definitivamente [...]. Aos poucos, a prática de esportes, principalmente natação, contribuía para a diminuição do tamanho das roupas de banho. Entre as banhistas cariocas apareciam maiôs ousados, que deixavam ombros e joelhos de fora, esclarece o historiador Paulo Donadio (DEL PRIORE, 2017, p. 190).

Em 1928, já era comum as mulheres irem à praia de Copacabana com mais partes do corpo à mostra, mas era algo muito recente, provavelmente acatado somente pelas ditas melindrosas. Também no Rio de Janeiro, na introdução de uma crônica publicada no *Jornal das Moças* em 1920, relata-se: “Sábado, dia da suprema elegância carioca, a Avenida achava-se repleta. As melindrosas e encantadoras passavam aos bandos, exibindo as suas *toilettes* e suas esquisitices”<sup>207</sup>. Mais abaixo, o excerto de um diálogo entre *flâneurs*:

Nisto passa uma mocinha toda curvada, com o rosto cheio de tintas e um passo miúdo e apressado. O velho observador diz-nos:  
 – Olhe ali...  
 – É uma melindrosa, dissemos.  
 – Melindrosa, não. Esse termo já caiu. Agora são as chamadas transparentes.  
 – Transparentes?  
 – Sim.  
 – Por que?  
 – Oh! Meu jovem amigo, V. está muito ingênuo. Eu com os meus cinquenta e muitos janeiros, não deixo passar essas transformações da moda e V. que é um moço, não sabe porque elas agora se chamam de transparentes... Inacreditável.  
 – Mas, explique-me a história.  
 – V. ainda não viu essas encantadoras criaturas de encontro a um raio de sol?  
 – Já.  
 – E não reparou a transparência estonteante dos vestidos modernos?  
 – Algumas vezes.  
 – Ah! V. quer fingir-se de ingênuo, mas isso comigo não pega.<sup>208</sup>

O acesso visual ao corpo feminino era uma novidade. Há um tempo não muito distante, espantoso era ver uma parte das pernas que deveriam estar cobertas pelos vestidos e anáguas.

<sup>207</sup> *Jornal das Moças* (RJ), 31/03/1920, p. 11.

<sup>208</sup> *Idem*.

A moda da década de 1920 desfazia o mistério cada vez mais. Outra peça radical, popularizada nos anos 1920 e que não deixou também de causar espanto, foi a saia. O periódico *Echo da Moda*, de São Paulo, publica em 1926: “Estas saias novas, muito mais práticas: Elas se adaptam melhor às exigências da vida moderna, cada dia mais esportiva e mais agitada”<sup>209</sup>. Assim, tecidos não ficam apenas mais leves, mas são economizados. Os decotes ficam mais ousados, saias diminuem, braços à mostra, o que contribui com a adesão à depilação, por exemplo. Essa nova forma de vestir também acompanha as danças do momento, como o *fox-trot* e o *charleston*. Como lembra Sevckenko, “desde o fim da Grande Guerra as tendências de moda são para roupas leves e ‘esportivas’, caindo com naturalidade, sem cintos ou restrições, de maneira a ressaltar as formas da anatomia e a textura da pele” (SEVCENKO, 1998, p. 575). As pernas, antes escondidas por diversas camadas de tecido e anáguas, eram agora exibidas sem qualquer pudor, como nessa matéria de página dupla (figura 13) publicada em *Cinearte* em 1927:



Figura 13: Pernas à mostra!<sup>210</sup>

<sup>209</sup> *Echo da Moda* (SP), ed. 00026, anno VIII, 1926, p. 01.

<sup>210</sup> *Cinearte* (RJ), 11/05/1927, pp. 6-7.

Essa matéria é, na verdade, sobre as opiniões de Diana Kane – irmã de Lois Wilson – em relação à sua diversão: pernas e pés femininos. “Continuando a revista das pernas, Diana fala de Louise Brooks, que na sua opinião possui um par de pernas das mais bem feitas do cinema”<sup>211</sup>. Em outro momento, numa tentativa de justificar o por quê das pernas de Louise serem tão bem feitas, explica: “a dança desenvolveu mais do que seria para desejar a barriga das pernas; e embora isso não prejudique a beleza do todo, todavia aqueles músculos salientes servem para identificá-la a meus olhos”<sup>212</sup>.

Na primeira imagem (figura 13), as mulheres posam para uma foto em grupo na praia, com trajes de banho. Na foto de baixo, a pose é mais sugestiva. Parece ter sido tirada estritamente para mostrar as pernas, com um olhar convidativo. Ao lado, aparece Louise Brooks. A cena, retirada de *Desfrutando a alta sociedade*, mostra a atriz em traje de dança com outras moças em segundo plano, presumivelmente num teste para entrar no *show business*. Louise é a única das dançarinas com parte da roupa cuja cor destaca suas pernas, talvez por isso a imagem tenha sido escolhida para ilustrar os elogios de Diana Kane ao corpo de Louise Brooks. Abaixo, há três mulheres – possivelmente também atrizes – testando uma pose divertida, levantando as barras das saias e/ou vestidos para mostrar as misteriosas pernas. Outra imagem, que recorta exatamente o local das pernas dessas mulheres é trazida abaixo para que, caso os leitores ainda não tenham reparado, olhem só que bela meia dúzia de pernas!

Ficaram mais leves, também, os cabelos; mais favoráveis ao movimento, livres, em um momento em que *time is money*. A funcionalidade não estava apenas nas roupas. Na verdade, a funcionalidade é prezada em diversos âmbitos da década. As sobancelhas, mais finas. Tudo diminui. Cabelo, sobancelha, corpos “retos” e vestimentas acompanham, também, o clima do movimento *Art Déco* importado da Europa, movimento que substituiu o *Art Nouveau*, a grande inspiração da virada do século.

Enquanto anteriormente a intenção era fugir do industrial produzido em larga escala associando-se ao artesanato, a um *savoir-faire* com fins de exclusividade, o *Art Déco* não escondia sua raiz industrial, “baseando suas linhas e volumes em projeções futuristas, renunciando um mundo em que a vitória total da técnica suprimisse em definitivo as ameaças de contaminação e degenerescência” (SEVCENKO, 1998, p. 575). O simples, funcional e minimalista tornara-se mais valorizado que o ornamental excessivo. O cinza, muito prezado, fazia alusão ao urbano. “O mobiliário e objetos decorativos deveriam ser mínimos, se possível embutidos, de materiais que não absorvessem pó, com superfícies contínuas e fáceis de limpar,

<sup>211</sup> *Cinearte* (RJ), 11/05/1927, p. 6.

<sup>212</sup> *Cinearte* (RJ), 11/05/1927, p. 7.

sem toalhinhas rendadas ou quaisquer coberturas de tecidos que absorvessem poeira” (SEVCENKO, 1998, p. 575). As matérias-primas, em especial, eram mais baratas, como o plástico. Após as dificuldades econômicas e psicológicas causadas pela guerra, chegara o tempo de valorizar o “menos é mais”.

O estilo *art déco* condensava todos os símbolos do mundo moderno, da ciência e das técnicas, linhas retas, planos ortogonais, superfícies chapadas, silhuetas mecânicas, metais cromados, plásticos, cores industriais, com temas decorativos sugerindo maquinários, aviões, transatlânticos, esportes, danças frenéticas, criaturas exóticas e energias primitivas. A arquitetura pressupunha grandes janelas, abertas à insolação, ao ar puro e frescor dos jardins, divisões funcionais, fluxos livres, grandes volumes espaciais, mobiliário mínimo, sóbrio e objetivo (SEVCENKO, 1998, p. 576).

Além disso, o *Art Déco* estava presente também no vestuário, no padrão de beleza e, em especial, na arte: gravuras, quadros, cartazes, publicidade e capas de revista, que se tornavam cada vez mais populares, em especial as revistas dedicadas ao esporte, ao cinema e outras formas de lazer.

Em um texto intitulado “Cabelos Curtos” da carioca *Revista da Semana*, em 1924, Clara Lucia discorre sobre os possíveis motivos pelos quais as mulheres resolveram adotar, finalmente, os cabelos curtos. Passa por Schopenhauer – seguindo a teoria de que uma vez que as mulheres têm cabelos longos e ideias curtas, uma saída seria cortar os cabelos para terem ideias melhores –, pela “garçonne” de Victor Margueritte, pela Mme. Dieulafoy, pela Roma e Grécia antigas, Colette e Polaire, e conclui:

A verdadeira razão do fenômeno está na moderna tendência das mulheres para se equipararem ao homem. Enquanto não obtêm universalmente o direito do voto e outras supostas regalias masculinas, vão apelando para os recursos igualitários da “toilette”. Começaram pelo vestido “tailleur”. Passaram ao chapéu de feltro ou de palha, ao “beret” e à “casquette” de passeio; depois, ao jaquetão, à calça e à bota de montar; em seguida, à bengala, ao monóculo; e, agora, ao cabelo de homem – porque, em rigor, o último modelo de penteado feminino é o denominado “à la Garçonne”, liso, todo para trás, agarrado, adonisiano.<sup>213</sup>

Em *La Garçonne*, a indumentária da personagem de Margueritte muda de acordo com sua psicologia. O cabelo *à la garçonne*<sup>214</sup> pode ser interpretado, claro, como um sintoma da busca das mulheres por igualdade. Abrir mão da feminilidade compulsória clássica de cabelos longos e corpo curvilíneo e procurar ser o oposto dos homens não era mais do interesse

<sup>213</sup> CLARA LUCIA. *Revista da Semana* (RJ), 19/01/1924, p. 03.

<sup>214</sup> O nome do corte de cabelo, além de fazer uma alusão ao romance de 1923, também trata de um jogo de palavras da língua francesa. Uma vez que a palavra menino/garoto é traduzida como *garçon* e a regra aplicada para passar a palavra para o feminino, nesse caso, é dobrar a consoante final e acrescentar a letra “e”, *garçonne* é usada.

feminino. Vestir-se *comme un garçon*<sup>215</sup> fazia parte do desejo de equidade da capacidade das mulheres em relação às possibilidades masculinas.

Louise Brooks, em entrevista traduzida publicada em 1929 no *Diário Carioca*<sup>216</sup> sobre *Mendigos da vida* (*Beggars of life*, William A. Wellman, 1928), fala bastante sobre Elegância, sobre como mulheres bem vestidas são ótimas e mulheres que se vestem mal se sentem inferiores. Ela, considerada uma das atrizes mais elegantes do momento, diz que durante o filme sentiu-se mal de estar com as roupas do figurino do filme. Nele, ela se veste de homem para fugir de um crime; e não se sentia ela mesma sem a sua feminilidade. Ao final de março de 1929, o *Correio da Manhã* publica a mesma matéria, sob o título “Opiniões pessoais de uma das mais elegantes estrelas de Hollywood”:

“Uma mulher bem vestida, esteja embora vazia a sua bolsa, pode conquistar o mundo” – disse Louise Brooks. “Tenho observado de perto o efeito das toilettes sobre raparigas do mundo teatral nova iorquino sobre raparigas que trabalham em Hollywood e sei que em outras órbitas do trabalho feminino se aplica por igual aquele princípio. A rapariga que tem consciência de estar bem vestida pode apresentar-se sempre por modo a tornar menos aparente aquele motivo de superioridade. Ao contrário, a mulher que tem de se apresentar com um chapéu de modelo ‘démodé’, com uns sapatos que não dizem bem com a cor de suas meias, fatalmente se sente inferior junto das outras mulheres mais bem vestidas do que ela” [...]. Aparece ela nas primeiras partes do filme num traje masculino, mas em sua opinião o “travesti”, quando usado fora do palco, privava-a de um grande número de atrativos da sua adorável feminilidade. “Um bonnet de garoto, uma camisa de lã, um casaco excessivamente grande, um par de calças com sobras no comprimento e na largura, um par de botas fortemente cardadas, faziam de mim uma personalidade inteiramente diferente a ponto de eu não me sentir eu mesma cada vez que ia à sala de refeições do estúdio ou que aproveitava alguma hora vaga para descer aos escritórios a tratar algum negócio de meu interesse pessoal”.<sup>217</sup>

No caso do filme, era uma fatalidade, um momento crítico que carecia usar de todas as ferramentas possíveis para se proteger. A personagem não encontra outra saída senão vestir-se como homem para sua fuga. Mas a insatisfação da atriz se devia ao fato de que para as *garçonnes* em geral, vestir-se com toques masculinos ou cortar os cabelos curtos podia ser libertador – mas nada que se aproximasse demais da androginia, embora fossem constantemente criticadas na imprensa, que usava o adjetivo “andróginas” como tentativa de descrever, deslegitimar e depreciar as “mulheres modernas”.

Contudo, vale considerar que Louise Brooks – como outras mulheres de seu *typo* – tinha ao menos um apelo andrógino e *Mendigos da vida* capitalizou esse traço de estilo da atriz. Segundo o *Louise Brooks Society*, em agosto de 1928 uma edição da *Motion Picture Classic*

<sup>215</sup> Como um menino.

<sup>216</sup> *Diário Carioca* (RJ), 04/04/1929, p. 5.

<sup>217</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 31/03/1929, p. 11.

publicou uma página inteira de Louise com essas roupas com a legenda: “Many a girl has wished – or said she wished – she were a boy. Louise Brooks goes one better and becomes one in her portrayal of one of the Beggars of Life”<sup>218</sup>.

O uso de paletós, calças e gravatas; seios achatados e quadris pequenos faziam parte do novo padrão de beleza. Espartilhos ficam *démodé* e a moda *garçonne* meio moleca, *trend*. Mas, de fato, embora tenha havido mulheres trajando exclusivamente roupas consideradas naquele momento masculinas, para a maioria das ditas “mulheres modernas” existia um limite ao vestir-se *comme un garçon*. O uso de maquiagem, por exemplo, dava um toque feminino e elegante. Em 1925, as brasileiras já usavam o batom – que acabara de ser inventado – e o lápis preto, feito com carvão. Também reforçando a feminilidade, havia a piteira, que impedia os cigarros de encostar nas mãos delicadas das mulheres. E, claro, as joias.

Com a emergência do *star system*, os astros e as estrelas de cinema tornaram-se as pessoas ideais para representar este negócio lucrativo tanto para o estúdio quanto para a *haute couture*. Em 1972<sup>219</sup>, o *Correio da Manhã* publica a matéria “50 anos de Beleza(s) no Cinema”: “O cinema foi e ainda é a grande fonte de Moda em matéria de beleza. Como as damas da corte no tempo dos reis, as estrelas de cinema impuseram e ainda impõem seu estilo e sua moda”. Após citar, entre outras coisas, a franja de Louise Brooks, conclui:

O cinema foi durante muito tempo a distração popular número 1. [...] Cabe acrescentar ainda a importância do cinema como laboratório de pesquisas onde foram estudados novos truques de beleza, que passaram dos camarins de beleza das atrizes para a bolsa das mulheres de todo o mundo.

Cortar os cabelos com o também chamado *bobbed hair*, valorizar corpos “retos”, o andar apressado e uma postura mais relaxada permanecia uma forma de militância. O que promove reflexão e evoca a indagação do historiador francês Daniel Roche no contexto do Século das Luzes: “Teria a revolução indumentária conseguido o que a revolução política apenas vislumbrara?” (ROCHE, 2007, p. 502).

Muitas vezes escondidos em público, ou pelo menos presos em tranças, apertados em coques e soltos apenas na intimidade, esses longos cabelos das mulheres, armas de sua sedução e de sua beleza, são também sua grande preocupação. Modernizar-se, emancipar-se significará cortá-los, com frequência muito curtos, desde o começo do século XX (PERROT, 1998, p. 44).

<sup>218</sup> “Muitas garotas desejaram – ou disseram que desejaram – que fosse um garoto. Louise Brooks vai um pouco melhor e se torna um em sua interpretação de um dos *Mendigos da vida*”.

<sup>219</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 10/01/1972, p. 5.

O cabelo *à la garçonne* já havia sido atribuído às melindrosas pela imprensa em 1924<sup>220</sup>. Nesse mesmo ano, o corte começou a popularizar-se e apareciam, nas revistas, anúncios de cabeleireiras e cabeleireiros que faziam questão de divulgar que seus salões atendiam senhoras e senhorinhas que desejavam testar o “*à la garçonne*”<sup>221</sup>. *Cinearte*, em 1927, abre duas páginas (figura 14) para o cabeleireiro francês Antoine – que acabara de fundar um “salon” na Quinta Avenida, em Nova York – opinar sobre os cabelos das estrelas. Para ele, o novo corte de Louise Brooks estava melhor<sup>222</sup>. A publicidade da Paramount em torno do “Louise Brooks bob” refletiu-se na escolha do penteado mais visto nas ruas. A revista *Fon Fon*, ao escrever sobre *Risos e tristezas*, finaliza a cotação com a seguinte frase: “Recomendamos aos barbeiros as exposições de cortes para as damas”<sup>223</sup>.



Figura 14: Estrelas *à la garçonne*.<sup>224</sup>

<sup>220</sup> *A Vida Moderna* (SP), ed. 00488, p. 56.

<sup>221</sup> *Revista da Semana* (RJ), 04/10/24, p. 11; *Revista da Semana* (RJ), 11/10/24, p. 32.

<sup>222</sup> *Cinearte* (RJ), 28/09/1927, pp. 30-31.

<sup>223</sup> *Fon Fon* (RJ), 30/10/1926, p. 59.

<sup>224</sup> Fonte: *Cinearte* (RJ), 28/09/1927, pp. 30-31.

Havia, claro, o grande problema de que escolhendo esse penteado “a mulher torna-se a escrava por toda a vida, de que até hoje só o homem conhecia: o *coiffeur*”<sup>225</sup>. Era necessária a visita recorrente aos salões, alimentando, assim, mais um nicho mercadológico relacionado à beleza. Vale lembrar que nessa nova moda produzida em larga escala nos anos 1920, prezava-se a popularização. Afinal, “não basta ter se tornado ou ter nascido rico para levar uma vida elegante: é necessário ter o sentimento” (BALZAC, 1854, p. 21)<sup>226</sup>. Com o advento da publicidade, “a moda deixara de ser privilégio da sociedade cortesã e da rica burguesia e se tornara necessidade comercial e um espelho da personalidade” (ROCHE, 2007, p. 499). Mesmo para o bolso de uma trabalhadora em vias de emancipação, era possível “andar na moda”. E a beleza tornou-se um negócio lucrativo e cada vez mais difundido, onipresente na publicidade, na imprensa e, principalmente, no cinema.

---

<sup>225</sup> *Revista da Semana* (RJ), 18/10/24, p. 43.

<sup>226</sup> “Il ne suffit pas d'être devenu ou de naître riche pour mener une vie élégante : il faut en avoir le sentiment” (BALZAC, 1854, p. 21).



## Terceiro Capítulo

### 3. Louise *vis-à-vis* com a melindrosa

Como visto nos capítulos anteriores, o Brasil buscava ser moderno nos moldes de países onde os efeitos da industrialização surgiram mais cedo. Dentro desse contexto em que se considera (e assume) o importado como “civilizado” e “moderno”, não foi diferente com o cinema; e os processos de projeção e identificação dos espectadores com o *écran* refletiam-se ainda mais nas mulheres, principalmente nas mulheres burguesas.

Louise Brooks foi uma estrela em evidência no Brasil e muitas mulheres do país assistiram a seus filmes. Qual ligação pode ser feita entre a *persona* de Louise e o que era publicado na imprensa brasileira sobre as mulheres daquele período? Era possível que as brasileiras se identificassem com Louise Brooks? É o que será tratado neste capítulo.

Embora seja possível que algumas mulheres tenham sido influenciadas em algum momento por Louise – seja por seu comportamento ou pelas roupas e padrão de beleza, pois era algo que ocorria através do *star system* –, o objetivo não é tratar como um caso de influência *versus* influenciado. A imagem da atriz começou a circular no país no ano de 1926. Antes disso, já havia melindrosas andando pelas ruas do Rio de Janeiro e de São Paulo, mulheres já cortavam seus cabelos acima dos ombros, mostravam as pernas, dançavam as danças modernas e flertavam. O objetivo agora é identificar o que suas personagens poderiam despertar nas espectadoras brasileiras e quais debates que circulavam na imprensa poderiam se encaixar nas narrativas dos filmes.

Ao tratar de suas personagens, este capítulo acompanha a construção de sua *persona* para que nos coloquemos no lugar das espectadoras que conheceram tais personagens, construindo assim um imaginário do que era Louise Brooks; sobre o que seus filmes falavam; e o que possivelmente elas absorviam deles.

Em 1926, quando a carreira de Louise estava ainda no início, a revista *Cinearte* publicou uma matéria traduzida cujo título “A Época da Heroína Sombria” indicava que o cinema estava criando e ao mesmo tempo dando a conhecer um novo tipo de mulher. A ingênua encarnada por Lillian Gish nos anos 1910 dera lugar à *vamp* e depois à *flapper*, a moça de espírito livre que vive em busca do prazer:

*A flapper*, com toda a sua frivolidade e malícia, foi por tanto tempo entronizada que o público começou a cansar-se. Há também uma forte reação contra a comédia e em favor do romance. A heroína amorosa não podia continuar por mais tempo a ser a mesma alegre e feliz

estouvada. A época presente é muito própria para um maior desenvolvimento no que diz respeito à seriedade em qualquer gênero de filmes [...]. Interessante é observar-se essa nova aceitação que os produtores concedem à heroína de tipo trágico, o que nos leva a crer para muito breve a desapareição de todas as Polianas e Gatas Borrallheiras.<sup>227</sup>

Essa matéria de certa forma prenuncia o que mudaria na *persona* de Louise Brooks nos próximos anos. Ao discorrer sobre o desempenho de Louise em suas primeiras comédias, *Cinearte*<sup>228</sup> lembra que no filme *Desfrutando a alta sociedade*, ela fora “extraordinariamente sedutora, demonstrando desde logo que se tratava de uma nova figura [...] pela maneira estupefaciente como dançou o *Charleston*”.

A *persona* cinematográfica de Louise Brooks, que a levou a ser convidada por Pabst para interpretar Lulu na Alemanha, já era percebida no Brasil antes do lançamento de *Uma noiva em cada porto* – filme dirigido por Howard Hawks que chamou a atenção do diretor austro-húngaro. Houve uma construção gradual dessa *persona* e é possível acompanhar a evolução das personagens que Louise interpretou, talvez para o que viria a ser uma prévia da *femme fatale*. Suas personagens foram se tornando mais e mais sedutoras e fatais, ainda que ingênuas. Sobre a atriz, o *Correio da Manhã* publica:

Louise Brooks [...] é a mulher que fascina, a menina em cuja alma está sempre pronta a explodir um misto de ingenuidade e de perfídia, uma avalanche de desejos e de caprichos.<sup>229</sup>

A opinião de Barry Paris, embora controversa, é que a *flapper* reinou no cinema por apenas meia década, aproximadamente entre 1923 e 1928. Em 1927 foi lançado *It*, com Clara Bow – a *flapper* das *flappers* – em seu auge. No mesmo ano, na coluna “Já sabem que...” da *Gazeta de Notícias*<sup>230</sup>, onde se publicavam curiosidades sobre as estrelas, após falar de Clara Bow, o jornal afirma que Louise Brooks – apesar do sucesso de Bow – continua tendo mais “não sei o que [leia-se “it”<sup>231</sup>] do que quem mais o tenha”. Diante dessa afirmação, é possível perceber que Louise Brooks tinha um diferencial. Sua *persona*, que alcançou a forma máxima no filme *A Caixa de Pandora*, se resume a uma mulher traiçoeira, que usa seu poder de sedução para conseguir algo em troca e, dessa forma, acaba atraindo desgraças para a vida das pessoas à sua volta. Mas é ingênuo e age de acordo com as circunstâncias da vida às quais foi exposta.

<sup>227</sup> *Cinearte* (RJ), 08/12/1926, p. 1.

<sup>228</sup> *Cinearte* (RJ), 23/03/1927, p. 14.

<sup>229</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 28/01/1928, p. 8

<sup>230</sup> *Gazeta de Notícias* (RJ), 11/12/1927, p. 10.

<sup>231</sup> Termo cunhado por Elinor Glyn. Ela definiu “It” como o magnetismo animal que atraía “flappers” e meninos para fazer as coisas que eles faziam. Em 1926, ela informou à Paramount que Clara Bow era a única atriz que realmente exibiu “It” na tela (PARIS, 2000, p. 128).

Em suma, é uma *femme fatale* na tradução literal do termo – mulher fatal –, mas ela própria não tem noção da intensidade e dos perigos da fatalidade que carrega consigo.

Embora quase todas as personagens que foram tratadas na pesquisa sejam *flappers* – excetuando Clara, de *O Fanfarrão*, a garota de *Mendigos da vida* e Lucienne de *Miss Europa* –, carregam traços diferentes umas das outras. Além disso, os temas presentes nos filmes acabam por provocar questões no espectador. Vale, então, a atenção para cada *typo* de mulher que Louise Brooks representou nas telas, para conjecturar seu (possível) efeito no contexto brasileiro.

### 3.1. As personagens de Louise Brooks

As fitas de que Louise participa nesse período da segunda metade da década de 1920 são, no geral, comédias e melodramas. Nesses filmes – que em sua maioria falam da vida moderna – a atriz representa em quase todos a visão daquele momento sobre a mulher. Mulheres sedutoras, obstinadas, por vezes emancipadas, maliciosas, até mesmo libidinosas e traiçoeiras – e que agem sem pudor. São personagens cujos corpos são objetificados.

Como dito, nos periódicos do país há uso frequente das palavras “melindrosa” e “*flapper*” para descrever as mulheres desse período. Uma das referências principais do novo modelo de mulher, claro, é Louise Brooks. Mas essa mulher provocadora é descrita pela revista *Cinearte* referindo-se a Clara Bow:

Uma pequena sabida, águia, conhecedora da vida, logo *sophisticated* e que usa vestidos curtos e de cores berrantes, sapatos sem meias, pulseiras na perna, e um pedaço de goma na boca para mascar todo tempo [...]. Uma pessoa de encanto natural e para quem somos misteriosamente impelidos, sem mesmo saber como e por que.<sup>232</sup>

Os filmes de *flapper* influenciaram fortemente a moral dos jovens em meados dos anos 1920. Segundo Barry Paris, “embora a maioria dos guardiões morais estivesse incomodada, uma minoria de observadores mais tolerantes – influenciados pela moda freudiana – defendeu as *flappers* e seus filmes e disse que era hora de ser menos hipócrita” (PARIS, 2000, p 123)<sup>233</sup>.

A *flapper* é muito ligada à comédia; assim, nos primeiros filmes, Louise dividia a tela com grandes nomes da comédia como W. C. Fields e Adolphe Menjou. Em 1927, a *Gazeta de*

<sup>232</sup> *Cinearte* (RJ), 19/06/1929, pp. 28-29, 33.

<sup>233</sup> “Though most moral guardians were upset, a minority of more tolerant observers – influenced by the Freudian vogue – defended flappers and their movies and said it was time to be less hypocritical”.

*Notícias* a descreveu como “a mais encantadora de quantas pequenas de comédia” e, em 1928, como “trêfega menina de comédia, [que] inspiraria paixão a qualquer mortal, por mais teimoso e impenitente que ele fosse em questões amorosas”<sup>234</sup>. Na concepção de *flapper* de Barry Paris:

Se a virgem e a *vamp* eram os primeiros tipos básicos de heroínas do cinema (castidade e promiscuidade sendo dois lados da mesma moeda), a *flapper* era a Fase Três: uma exuberante “trabalhadora” que tinha seu próprio dinheiro para gastar em modas acessíveis e produzidas em larga escala. Mesmo assim, seus trabalhos e filmes geralmente terminavam em casamento. Clara Bow e Louise Brooks, no entanto, eram mais atrevidas e mais rebeldes do que a maioria, mesmo quando se exigia que fossem felizes no casamento ao final da história (PARIS, 2000, 130).<sup>235</sup>

Em 1927, na mesma página da seção A Arte Muda em que anuncia a exibição de *O Fanfarrão no Império*, a *Gazeta de Notícias* traz um pequeno texto promocional do filme *Sally, a enjeitada* da First National – protagonizado por Colleen Moore. O texto recebe o título “O que é uma flapper?”:

Emprega-se muito, em revistas cinematográficas e seções que tratam de cinema, a terminologia especial que intriga a muitos. São os “Fan”, o “make-up”, os “close-up”, as “vamps”, as “flappers” etc. Poderíamos dizer aqui que “fan” é o adorador de artista; “make-up” significa “caracterização” ou “maquiagem”; “close-up” é o que chamamos em teatro “primeiro plano”, a figura em ponto grande; “vamp” é a artista vampiro, mulher que seduz; “flapper” a melindrosa que também seduz e, principalmente gosta do jazz, das noitadas alegres. A artista que melhor faz papéis de “flapper” tem sido Colleen Moore. Ela tem sido bem, nos filmes em que a temos visto, a pequena perigosa, que é como que uma rede para a rapaziada que se descuida e lhe cai nas malhas; a pequena que gosta de dançar, de beber, de ser leviana, em suma.<sup>236</sup>

Esse excerto do texto diz muito sobre o que, para a imprensa, significava ser uma *flapper* ou melindrosa, embora não se use Louise Brooks como exemplo. A *flapper* de espírito livre ganhava, então, um perfil mais acentuado através da intensidade de Louise.

Logo em sua ponta no primeiro filme, *Mendigo elegante*, a cena é ambientada em um bar repleto de homens sob efeito de álcool; ela é escolhida para viver uma personagem que nitidamente não está ali como moça de família – e acaba por flertar com um dos bêbados. Ele aperta seu queixo e, ao elogiá-lo, ela aperta suas bochechas como se fosse uma criança, o que demonstra a insignificância da dominação masculina frente à ousadia das *flappers*. Em

<sup>234</sup> *Gazeta de Notícias* (RJ), 25/10/1927, p. 8; 25/01/1928, p. 7.

<sup>235</sup> “If the virgin and the vamp were the first two basic types of screen heroines (chastity and promiscuity being two sides of the same coin for women restricted to home and boudoir). the flapper was Phase Three: an exuberant ‘working girl’ who had money of her own and affordable, mass-produced fashions to spend it on. Even so, her jobs and her films usually ended in marriage. Clara Bow and Louise Brooks, however, were saucier and more rebellious than most, even when required to be happily wedded in the end” (PARIS, 2000, 130).

<sup>236</sup> *Gazeta de Notícias* (RJ), 16/03/1927, p. 8.

situações como essa o homem é o elemento frágil. Após dar um selinho no companheiro de copo (aparentemente de café), ela dá uma gargalhada como quem beija apenas por diversão.



Figura 15: A personagem de Louise flerta com Whitey em *Mendigo Elegante*.

Nesta cena, vemos uma imagem de Louise Brooks que se repetirá por muitas vezes em suas participações nos filmes: flertando sem nenhum constrangimento e deliberadamente demonstrando um interesse sexual, às vezes apenas por diversão – pronta para enfeitiçar os homens, geralmente os mais vulneráveis a cair nas garras das jovens melindrosas.

Durante a pesquisa, embora haja personagens de Louise que não puderam ser assistidas por completo, algumas informações encontradas nos periódicos sobre tais filmes – ou pequenos excertos deles – auxiliaram também nessa construção de uma ideia geral sobre sua *persona* nas telas. É o caso de *Vênus Americana* – seu segundo filme e o primeiro após assinar o contrato com a Paramount –, onde uma das aspirantes a vencer o concurso é a personagem de Louise – Kenneth MacKenna, a Miss Bayport. Ela aparece em um dos *trailers* como amante – o que acabou por se tornar também um clichê nas futuras designações de seus papéis. A cena começa com Louise junto ao homem, vestindo um robe quando batem à porta. Como o *affair* está propenso a ser descoberto pela mulher que entra no quarto, o homem é rude com a personagem de Louise a ponto de insistir que ela se esconda dentro de um armário em que não cabe – o que a faz perder o robe e exhibir ainda mais partes de seu corpo – e, quando ela nega veementemente (um toque clássico da Louise Brooks que não obedece aos homens), ele a obriga a se esconder atrás da porta empurrando-a com a perna. Independentemente do transtorno que esse flagrante

causaria ao homem, Kenneth não se preocupa em ajudá-lo e não hesita em priorizar o seu próprio conforto.

Outra situação em que Louise é elencada como amante é na fita *De casaca e luva branca* – uma das mais assistidas pelo público brasileiro e presumidamente perdida. O filme trata da “alta aristocracia” parisiense, segundo *Cinearte*. A personagem de Louise Brooks é uma dançarina de cabaré chamada Georgette que se aproxima do marquês Lucien d’Artois, casado com Germaine e que acabara por ficar arruinado. A revista descreve um suposto diálogo entre as duas mulheres quando se conhecem:

- Foi ele que te pediu para estares aqui a esta hora, pergunta ela a Germaine? Como boa “profissional”, porém, vou dar-te um conselho! Não percas teu tempo com um homem que não tem dinheiro! Coitado, disseram-me que ele estava passando fome e eu vim trazer-lhe minhas economias.
- Vejo que é uma “profissional” de bons sentimentos, coisa verdadeiramente rara!
- É porque não sou como uma certa mulher...
- Qual mulher?
- A única mulher em Paris que poderia auxiliá-lo. A única que ele ama loucamente e que ainda é sua legítima esposa.
- Essa mulher sou eu. E quem é você?
- Sou a mulher que mata... charadas! Passe bem, e se também gosta de decifrá-las, olhe bem para a minha... cintura!<sup>237</sup>

Já foram vistos mais de uma vez diálogos descritos em cinerromances que não correspondem aos intertítulos dos filmes. Mas supondo que este seja um diálogo minimamente autêntico, isso indica mais uma vez a escolha de um papel que prioriza o corpo de Louise e explora sua sexualidade. O jornal *Gazeta de Notícias*, por exemplo, descreve a personagem de Louise Brooks em *De casaca e luva branca* como “dissipada”<sup>238</sup>. Essa palavra tem como sinônimos “devassa” e “libertina”. Além disso, o filme apresenta pela primeira vez Louise com o “*je ne sais quoi*” de *coquette* francesa. Neste caso, há uma denotação que Georgette é uma prostituta, a considerar a palavra “profissional” proferida por ambas.

Também considerado perdido e largamente exibido no Brasil, *Meias indiscretas* traz Louise Brooks como Carol Fleming, a personagem central. James Hall, no papel de Jim, e Richard Arlen, seu irmão Ralph, estão presentes na fita. Segundo *Cinearte*, a personagem de Louise “era a personificação típica da menina revolucionariamente moderna”<sup>239</sup> e provocava disputa entre os irmãos. Carol tende a escolher o irmão mais estudioso, Ralph: um exemplo de bom moço; ao contrário de Jim, um namorador. E assim, deixa Ralph cada vez mais

<sup>237</sup> *Cinearte* (RJ), 26/10/1927, p. 14 e 32.

<sup>238</sup> *Gazeta de Notícias* (RJ), 23/10/1927, p. 10.

<sup>239</sup> *Ibidem*.

apaixonado. Porém, em dado momento este a flagra dando beijos calorosos em Jim, o que causa uma briga violenta entre os irmãos<sup>240</sup>. No final, Ralph abre mão de sua amada para que esta ficasse com Jim.

A considerar pelas outras personagens de Louise, tudo indica que a escolha pelo irmão imaculado era, na verdade, uma tentativa de desvirtuá-lo. O outro já era despreocupado e folgado – e presume-se que Carol também o seja. Logo, a diversão está em se aproximar do que está no caminho “certo” para arruiná-lo, como fazem as Evas e as Pandoras modernas. Constantemente o filme é descrito nos periódicos como uma representação da vida moderna. O *Correio da Manhã* reproduz um comunicado de imprensa que alardeia: “o estudo de uma face moderníssima da vida feminina [...]. Uma aventura deliciosamente agradável, gerada em consequência das inovações introduzidas pelos hábitos modernos e mantida na mais doce e agradável atmosfera”<sup>241</sup>. Em uma edição da *Gazeta de Notícias*<sup>242</sup>, é dito que Louise “é o tipo da mulher-menina-moderna, cheia de caprichos, de vontades, de beleza e de fascinação”.

Por vezes, essa *persona* fica mais leve, como em *Risos e tristezas*. Louise interpreta uma *flapper*, uma menina moderna, resoluto, instigadora, mas que seduz e flerta não apenas por diversão ou por conveniência – e sim por realmente sentir algo por sua “vítima”. Não há um contexto onde ela é amante de alguém ou usa seu corpo para conseguir algo em troca. Ela apenas não se constrange em agir explicitamente expondo seus desejos. Embora a figura principal do filme seja W. C. Fields, sua personagem – Marilyn Sheridan –, que trabalha na loja de conveniências da personagem interpretada pelo comediante, recebe maior destaque na trama com a chegada de William Parker à cidade. Ao perceber o interesse do rapaz, Marilyn inicia seu jogo de flerte, com traços maliciosos. De início, ela finge que não é recíproco e torna complicada a aproximação do rapaz. Foge, ignora-o, se esconde, aparece novamente, deixa cair um lenço para que ele a siga. Enfim, deixa-o desorientado.

A fim de ser notada em seu melhor, Marilyn arruma os cabelos e mexe ainda mais os quadris ao andar. Quando acredita que William está flertando com outra, empina o nariz e opta por ir embora, pois a rejeição não combina com uma *flapper*. E, se o cinema era uma “escola do *flirt*” para as espectadoras, essas melindrosas que flertavam nos grandes centros urbanos – e inclusive nos próprios cinemas – não podiam ver as personagens com reprovação na sua especialidade.

---

<sup>240</sup> *Cinearte* (RJ), 18/01/1928, p. 34.

<sup>241</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 22/01/1928,, p. 11.

<sup>242</sup> *Gazeta de Notícias* (RJ), 27/01/1928, p. 7.

Há outra sequência que vale a atenção. Após as personagens centrais se entenderem na loja, um pequeno passeio é organizado. É o primeiro encontro do casal. Marilyn opta por ir em um carro separado com William, mas faz com que ele mude o itinerário, deixando as cenas de comédia para o outro grupo, com W.C. Fields. O diretor – Eddie Sutherland, que viria a ser seu marido logo após o filme – enquadra Louise em primeiro plano mostrando-se inquieta, intercalando com um plano subjetivo da atriz observando o carro à frente e indicando, assim, que ela arquitetava uma estratégia para ficar a sós com o pretendente. Ela, então, olha para William e, deliberadamente astuciosa, o distrai e altera o medidor de combustível abaixo do volante com os pés – o que a câmera mostra em plano detalhe, fazendo com que ele resolva parar, quase não conseguindo disfarçar o riso. Quanto às consequências desse tipo de atitude, ela nem cogitou ponderar; apenas fez o que estava ao seu alcance para agilizar o romance. Quando o rapaz desce para checar o outro medidor na traseira do carro, Marilyn olha para trás sorrindo, indicando ao espectador que sabe da possibilidade de ser descoberta e que não se importa em deixar transparecer seus interesses. Naturalmente, William vê que na verdade o tanque está cheio, mas sorri, pois percebe o estratagema da garota e fica feliz por saber que o interesse é mútuo.



Figura 16: Marilyn distrai William.



Assim funciona a melindrosa: ela faz o que vem à sua cabeça, desde que isso mexa com a cabeça dos homens – às vezes até torcendo para que seja negativamente. Mas o rapaz, claro, percebe sua façanha. Ela sugere então que eles se banhem ao invés de tentar chegar ao local do piquenique: claramente uma oportunidade para instigá-lo vestindo um traje de banho, o que propiciou à revista *Fon Fon* colocar na legenda da ilustração do cinerromance: “declarou-se àquela mulher de formas esculturais”<sup>243</sup>. Para um bom flerte ela dispunha de criatividade; se dedicava a essa arte, se arriscava e o fazia com muita perspicácia.

Contudo, em algumas fitas, essa imagem de mulher moderna é passada de forma mais negativa, o que possivelmente desviaria as espectadoras do desejo de se basear nessas personagens de má conduta para construir seu comportamento. Estamos falando aqui de filmes como *Amá-las e deixá-las* – cuja personagem (de acordo com valores sociais estabelecidos) seria julgada amoral –, *Uma noiva em cada porto* e *Drama de uma noite* – que nesses casos, seriam julgadas indubitavelmente imorais<sup>244</sup>.

Em *Amá-las e deixá-las*, o elenco conta com Louise Brooks, Evelyn Brent, Lawrence Gray e Osgood Perkins no núcleo principal. A narrativa gira em torno da história de duas irmãs de personalidades opostas – e aparentemente órfãs – que trabalham em uma loja de departamentos. Mame (Evelyn) é a irmã responsável, comportada, enquanto Janie (Louise) é desleixada, desorganizada e aparentemente preguiçosa. A publicidade em torno do filme fazia questão de ressaltar de forma veemente a diferença entre as duas.

Janie, que flerta com todos os rapazes à sua volta, aproveita as férias da irmã para conquistar-lhe o noivo William (Gray), o que causa o rompimento do noivado. Logo quando ficam a sós, Janie tem tudo premeditado: a sequência é introduzida com um plano conjunto, mostrando o interior do claustrofóbico quarto das irmãs. A personagem de Louise se posiciona do lado esquerdo, sentada de costas para a câmera, como quem arruma algo na cama; e William, do lado direito, checando os cabelos no espelho e se preparando para sair. Provavelmente, ele foi até ao quarto para chamar a irmã de sua noiva para acompanhá-lo até o trabalho. Quando a chama, ela pede que ele veja, na cama, o que ela havia preparado: Janie posicionara dois bonecos se beijando. Ele a repreende: “Can’t you get your mind off that kind of stuff?”<sup>245</sup> e ela responde que esse tipo de coisa dará certo com o chefe – a quem pretende seduzir.

---

<sup>243</sup> *Fon Fon* (RJ), 1926, ed. 0044, p. 48.

<sup>244</sup> De acordo com tais valores, o indivíduo imoral age em oposição à moralidade – contraria os princípios da moral. O indivíduo amoral, por sua vez, é destituído de moral – desconhece ou não leva em consideração os preceitos morais.

<sup>245</sup> “Você não consegue tirar esse tipo de coisa da mente?”

Enquanto ele se ocupa de se livrar dos bonecos na cama, é a vez de Janie sentar-se frente ao espelho para se arrumar. Começa a passar perfume, pó, batom, enquanto olha para o lado para se assegurar de que William a observa. Ao intercalar as imagens de Brooks na penteadeira, batendo no rosto o aplicador de pó feito de plumas, e de Gray em primeiro plano, o campo/contracampo mostra a evolução do ciúmes de William. Ele toma uma atitude: “Cut it out. You make me dizzy<sup>246</sup>” – indicando que ela despertara sensações físicas no rapaz. Ela se diverte e apenas bate a pluma no rosto do rapaz, o que faz com que ele a repreenda e ela se sinta censurada – por apenas segundos, pois logo ela senta-se na poltrona, pronta para enfeitiçá-lo.



Figura 17: Janie (Louise Brooks) usa seu talento de sedução para laçar o noivo da irmã.

William apaga as luzes e a chama para ir embora, mas o faz sorrindo, como quem já se rendeu à situação. Ele segura suas mãos e ela balança a cabeça, negando. O diretor Frank Tuttle apresenta uma cena em *plongée/contra-plongée* onde se olham até que William se renda às investidas da irmã de sua noiva. Simbolicamente, quando ele se curva para beijar Janie, um plano detalhe enquadra os bonecos se movimentando, também “se beijando”.

---

<sup>246</sup> “Para com isso. Você me deixa tonto.”



Figuras 18 e 19: O plano premeditado de Janie se cumpre.

O modo como o seduz, com o olhar marcante e lascivo clássico de Louise Brooks (figura 17, acima), diz muito sobre o ponto alto das personagens que Louise interpretou em relação ao estereótipo de mulher perigosa, *fatale*, que seduz os homens sem pensar ou não se importar com as consequências.

Na sequência, William finge estar relutante para cair em suas garras, mas não se assusta com a tentativa de sedução (conhecendo bem Janie). Ela, obstinada, continua a tarefa porque sabe muito bem que conseguirá o que quer (conhecendo não apenas William, como todos os homens). Ao ver o aquário com seu peixe de estimação ao alcance de sua mão, astuciosamente joga água no rosto para fingir choro e, para manipulá-lo, aplica o golpe de que ele a ofendera. Estratégia que, evidentemente, funciona.

No momento em que Mame volta de suas férias e descobre a traição, nota-se que o título brasileiro atribuído ao filme não condiz com a narrativa. O correto seria o contrário – Amá-los e deixá-los. Na cena, ela diz não aceitar que nenhum homem a faça de boba; e que o noivo não foi seu primeiro e nem será o último homem. E o principal: fazendo referência ao título do filme através dos intertítulos, declara que “Love ‘Em and Leave ‘Em”, é o que ela é; e “Fool ‘Em and Forget ‘Em” é o que ela faz. A publicidade brasileira em torno do filme trata como se o título estivesse se referindo às duas protagonistas: “A teoria moderna sobre o amor apresenta os seus prós e contras, com grandes sobressaltos para os espectadores, pois com mulheres como Louise Brooks e Evelyn Brent tão fácil é amá-las como é difícil deixá-las”<sup>247</sup>. No cinerromance de três páginas do filme em *A Cena Muda*, existe a informação equivocada de que nos intertítulos Mame diz que “os homens são todos iguais. ‘Amá-las e deixá-las’ sempre foi um programa

<sup>247</sup> *O Paiz* (RJ), 05/06/1927, p. 14.

para eles”<sup>248</sup>. Além disso, é importante considerar que o rapaz amou e deixou apenas Mame, pois foi Janie quem o largou.

A resposta imediata de Mame é tentar agir como a irmã e seduzir o primeiro homem que vê – Lem Woodruff, o vizinho e agente de apostas de Janie –, usando a sedução como estratégia a fim de tentar recuperar o dinheiro que a irmã perdera. Logo, uma irmã usa os homens como *hobby*, outra para resolver conflitos – e também com o fim de não se mostrar magoada ao ser trocada por outra. Mas independentemente dos motivos, em narrativas como essa – onde as *flappers* estão presentes –, os homens são colocados como vulneráveis a cair no golpe das mulheres. A mulher, por sua vez, sempre está segura de que ao seduzir um homem, tem um mar de possibilidades ao seu alcance. A primeira solução que vem à cabeça para conseguir algo é usar o corpo (mesmo que seja metaforicamente) como instrumento de troca. Mame sofre, mas sofre sozinha em seu quarto e não demonstra fraqueza. A protagonista é uma mulher emancipada, mais indispensável em seu trabalho que o noivo. Consegue gerir sua vida (inclusive financeira) sozinha. E por isso consegue também tomar suas decisões sozinha (mesmo que não sejam as melhores, como é o caso), sem ter que obedecer a terceiros.

A personagem de Louise, que não pensa em ninguém além de si mesma, procura flertar com todos até pular de chefe em chefe, subindo cada vez mais na hierarquia da loja de departamentos. Seu objetivo é se aproveitar dos senhores afortunados, não interessando quem estiver no caminho. A partir do momento em que consegue se aproximar de uma figura maior, abandona o noivo da irmã. Vale ressaltar que William não tem uma posição de prestígio na loja. Para Janie, esse *affair* não é uma das etapas de seu propósito, e sim uma diversão paralela – que pode ser explicada como uma tentativa de encolerizar a irmã para assim chamar sua atenção ou como um desejo recalcado de ser como ela e invejar sua vida.

Mame é uma personagem de virtudes, sem vícios. É a heroína, mocinha da narrativa. À primeira vista, o arquétipo de mulher que ela representa lembra muito a que era apresentada no cinema na década anterior, a mulher ingênua. Mame sonha em ser mãe e é maternal com Janie; mas há duas diferenças principais nessa representação: 1) aquela mulher dependia de proteção masculina, Mame não. Ela faz questão de resolver sozinha os problemas que surgem e para isso usa até de força física para se defender e 2) ela não se permite ser a vítima sofredora sem ação do filme. Na esfera pública, exposta aos demais integrantes da sociedade, ela finge não se importar quando a irmã rouba seu noivo.

---

<sup>248</sup> A *Scena Muda* (RJ), 1927, ed. 00323, pp. 16, 17 e 34).

Mame sofre durante todo o filme enquanto William pode pular de mulher para mulher quando lhe convém: uma para aventuras, outra para constituir família. No fim, William é perdoado por suas aventuras e a *flapper* de Louise Brooks consegue o tão sonhado encontro com o chefe e não sofre nenhuma consequência negativa pelos seus atos; ela não é punida por seus vícios. O filme mostra William e Janie como pessoas que perpetuam seus vícios e que claramente não são puros o suficiente para serem herói e heroína, mas também não os castiga. Já a personagem de Evelyn Brent não obtém nenhum ganho legítimo. Ela fica com o homem que ama, mas a que custo? Ela não é respeitada nem valorizada.

Um possível motivo para que a *flapper* não seja punida é porque talvez Mame também carregue um quê de *flapper*. Existe a possibilidade de que ela não tenha simplesmente imitado a irmã – ao tentar solucionar os problemas ou quando recebe o choque da decepção – e sim tenha agido como uma típica mulher moderna dos anos 1920. Segundo essa possibilidade, o filme não teria intenção de punir a mulher moderna por prezar sua liberdade sexual, não esconder seus desejos ou usar o corpo como instrumento de troca. Além do mais, Janie pode não ser realmente uma vilã e sim uma menina que não teve uma estrutura familiar tradicional, teve menos contato com a mãe que Mame e, por isso, ao invés de imoral seria amoral – a considerar a possibilidade levantada de que, internamente, apenas desejava ser como a irmã e, por ingenuidade, a única forma que conhecia de conquistar essa vida era a roubando para si. Vê-se, então, uma via de mão dupla, onde Janie busca experimentar o que é ser Mame e essa, por sua vez, busca experimentar o que é ser Janie. Frente a essa complexidade, as relações são menos simplórias que as dualidades maniqueístas e nos faz refletir se o ideal de mulher moderna não é, na verdade, uma combinação da personalidade das duas irmãs.

Quando *Cinearte* escreve sobre *Amá-las e deixá-las* como um dos seis filmes bons do mês de abril de 1927, diz que se trata da “história de duas irmãs, uma muito boazinha, a outra nem por isso, sabem, não? Mas o velho tema vem remoçado por hábil argumento, muito bem defendido também por Evelyn Brent e Louise Brooks. E o Charleston que dançam, pai do céu! Vão vê-lo e também [sic] os beijos depois”<sup>249</sup>. Meses depois, ao anunciar a exibição no Capitólio, o autor da seção “A Tela em Revista” que faz a crítica dos filmes em cartaz, escreve:

Frank Tuttle esmerou-se tanto nos pequenos detalhes e observações, que me esqueci de que estava assistindo a mais uma história dos sacrifícios de uma irmã bondosa e honesta, por outra, levada da breca. É um verdadeiro estudo, um “close-up” feliz da vida dos empregados de um grande armazém. Frank Tuttle merece parabéns. Evelyn Brent na irmã virtuosa está

<sup>249</sup> *Cinearte* (RJ), 06/04/1927, p. 27.

bem. Louise Brooks, entretanto, rouba-lhe as atenções da plateia, pela sua beleza e graça inexecráveis, e, principalmente, por ser má... Que “Charleston” que ela dança!<sup>250</sup>

Embora a fita retrate Janie como amoral – com um rastro de vilania –, ainda assim é possível estabelecer, como comenta a citação, uma relação com o ordinário. Para além de colocá-las como opostas e demonizar Janie, é necessário enxergá-las como dois lados da mesma moeda. A narrativa está mais próxima da vida cotidiana dos espectadores do que se supõe através da leitura de uma sinopse.

O mesmo não acontece com o que poderia ser considerado como uma imoralidade inescrupulosa da personagem de Louise em *Uma noiva em cada porto*. O filme conta a história de um marinheiro (Spike) que a cada porto que passa encontra uma forma de conquistar mulheres e promover encontros, através da troca de correspondências com as mesmas – até descobrir que seu colega de profissão (Bill ou “Salami”) fazia o mesmo e com as mesmas garotas. Logo no primeiro porto, Spike tinha consciência do que estava ocorrendo quanto ao seu concorrente. Entretanto, a situação faz com que virem amigos.

Na sua parada na França – em Marselha –, onde fica a partir da metade do filme, Spike vê, em um parque, uma apresentação de salto ornamental. Acaba se apaixonando pela desportista, interpretada por Louise Brooks – e apresentada como Mademoiselle Godiva. Quando conta ao parceiro Bill como se sente, este o adverte sobre os perigos desse tipo de aproximação. Cego, ele não lhe dá ouvidos. Ao encontrá-la em um banco de praça – um encontro quase adolescente, onde ambos se mostram tímidos –, ele confessa seus planos de sossegar firmando-se em um só lugar e mostra suas anotações com as contas que fizera em relação ao que poderia comprar para mudar de vida. Inseguro da resposta, ele a convida para juntar-se a ele no que se tornaria uma família.

Howard Hawks filma a sequência com a câmera parada – intercalando-a apenas com intertítulos e plano detalhe das anotações de Spike. De início, enquadra as personagens em plano médio – deixando todo o empenho para a atuação da dupla. Sentados, eles atuam apenas com a cabeça e principalmente o olhar. Além disso, McLaglen usa as mãos para indicar o nervosismo ao interagir com a moça. Após Godiva ler as anotações com a quantia que o rapaz possui, a câmera permanece em primeiro plano, mostrando que a personagem de Louise altera ligeiramente as expressões faciais e o olhar – o que demonstra sua repentina curiosidade e grande interesse pela ideia e deixa claro ao espectador que decide aceitar a proposta apenas

---

<sup>250</sup> *Cinearte* (RJ), 06/07/1927, p. 28.

após ouvir o quanto lucraria com o convite. A moça, com um olhar malicioso, finge a Spike estar apenas intrigada. Como o amigo temia, ele estava diante de uma mulher interesseira.



Figura 20: Fotogramas do primeiro encontro de Godiva e Spike.

Na ocasião em que Spike apresenta a noiva ao amigo, para surpresa do espectador, ambos demonstram se conhecerem, embora o apaixonado não perceba. Trata-se de mais uma personagem de Louise que se mostra abertamente ambiciosa, traz malefícios e provoca desentendimentos e separações – seja entre homens, seja entre homens e mulheres –, fazendo com que as pessoas à sua volta ajam como tolos. Ela tenta seduzir Bill que resiste e diz em um

tom revelador: “So you’re Mam’selle Godiva, now? You used to be Tessie back in Coney Island”<sup>251</sup>.

Em outra ocasião, Bill e Godiva/Tessie estão sentados no sofá fazendo companhia a Spike enquanto este aparentemente engraxa sapatos (inclusive os dela). Ela começa a brincar com uma pulseira muito brilhante, presa ao seu pulso – o que chama a atenção do velho conhecido. Ele pergunta, então, com gestos, se ela foi comprada com o dinheiro de Spike – que havia deixado suas economias em suas “seguras mãos” para que ela as guardasse. Ela confirma – balançando a cabeça – e ele fica contrariado.

Mais uma vez deixando a câmera parada a dispor do talento dos atores, Howard Hawks enquadra Louise Brooks e Robert Armstrong em plano americano – o que resulta em uma cena instigante. Para provocá-lo, ela passa a mão em sua cabeça, mesmo com Spike na frente dos dois. Pabst revelou mais de uma vez que quando assistiu a essa obra de Hawks não teve dúvidas de que ela seria perfeita para o tipo de vida que queria dar a uma das personagens mais importantes que dirigiria em sua carreira. E certamente a convidou devido a cenas com esta.



Figura 21: Fotogramas: Godiva tenta seduzir Bill.

O desconcertante é que desde o início dessa interação o espectador acompanha todo o processo da conduta de Godiva e da reação de Bill. Ela, que estava a um palmo do ex-amante, passa a mão em sua orelha e começa a se aproximar lentamente de seu corpo. Enquanto ele tenta se manter imóvel, ela passa a mão em todo o caminho considerado proibido, começando pelo ombro e descendo até chegar às pernas. Este filme, exibido no Brasil em plenos 1928 e 1929, não hesita em deixar transparecer as intenções sexuais da personagem de Louise Brooks. Há um claro intento em deixar os espectadores apreensivos – quiçá mesmo excitados, fazendo-

<sup>251</sup> “Então você é Mademoiselle Godiva agora? Você costumava ser Tessie lá em Coney Island”.



os apertar os braços das cadeiras de forma nervosa. A personagem era a personificação das críticas da imprensa brasileira às perigosas mulheres modernas.

Há outro momento muito importante para a narrativa, talvez o ponto mais alto do que seria um comportamento nefasto de Godiva. Ela entra no quarto dos amigos, onde sabe que apenas Bill dormia no momento. Tira o casaco – revelando um vestido com os braços e pernas à mostra. Ele se assusta ao vê-la e questiona sua presença. A partir disso, em plano americano, a câmera testemunha as duas personagens de perfil encarando frente a frente intenções marcadamente opostas. Godiva ridiculariza Bill com camisola de dormir – traje masculino comum na época. Constrangido, Bill procura algo para se cobrir, mas ela pega também as calças dele e esconde atrás do corpo. Resta a ele enrolar-se no cobertor para que possa manter-se digno e vestido. Nessa sequência, o plano que enquadra a dupla é intercalado com Armstrong de perfil em primeiro plano – implorando para que ela o deixe em paz e transmitindo certa angústia através da atuação – e Brooks em plano americano em  $\frac{3}{4}$  – caminhando para o canto direito do quadro, se aproximando cada vez mais do alvo até ficar em primeiro plano, o que deixa tanto Bill quanto o espectador apreensivos.



Figura 22: Fotogramas: Bill é vítima de Godiva.

Depois que ela se aproxima por completo, o ângulo que enquadra a personagem de Louise está em *plongée*. Nesse momento, Godiva assumia que arquitetara aquele momento – contando que despistara Bill. Embora o propósito desse ângulo seja diminuir a personagem de certa forma – talvez para enfatizar uma desonra à qual ela mesma se submetia –, na sequência em geral vemos uma clara inversão de papéis: é o homem quem se sente desconfortável com a situação, invadido, assediado, objetificado e vulnerável por estar seminu.

Desconfiando que a situação pode piorar se o amigo flagrá-los, ele a empurra para fora do quarto, enfia as roupas e sai. Spike encontra Godiva na saída do apartamento e estranha seu jeito cabisbaixo. Insiste em saber o que houve e ela dá a entender que Bill tentara algo contra ela. Porém, ao sacudi-la querendo saber onde está Bill, Spike descobre, sob o bracelete, uma tatuagem – marca registrada de seu amigo, tatuagem que todas as suas amantes também tinham. Furioso, segue atrás de Bill que lhe conta que conhecera Tessie em Coney Island. Depois de algumas brigas num bar, o filme termina com os amigos garantindo que nada nunca ficará entre eles.

Curiosamente não há – pelo menos na versão disponível *online* – um desfecho em relação à personagem de Louise Brooks, que aparentemente é punida apenas com a indiferença de ambos. Essa indiferença seria, portanto, a punição adequada para as melindrosas? Essas mulheres difíceis de lidar e que querem ocupar um lugar que não lhes é de direito deveriam ser simplesmente ignoradas?

O suspense policial *Drama de uma noite*, por sua vez, garante a punição para a insolência de Margareth (alcanhada de Canário) –, a *show-girl* interpretada por Louise. Talvez esta seja a sua personagem que mais usa o corpo como ferramenta de dominação dos homens. A começar pela personagem de James Hall – Jimmie, um rapaz extremamente manipulável que deixa a noiva virtuosa por ceder aos caprichos da dançarina sedutora; um fantoche nas mãos da Canário. Uma vez que decidiu se ver livre desta Eva moderna, volta para a noiva Alice – que, insegura com a situação, vive sob o medo de perdê-lo novamente. A personagem, interpretada por Jean Arthur – cuja voz é inconfundível, lamuriou-se: “Oh, Jimmie! I’m afraid of her. She is clever, cruel and unscrupulous”<sup>252</sup>.

Enquanto o pai de Jimmy tenta se assegurar, em uma visita, que a dançarina não se aproxime mais de seu filho – tentando suborná-la –, ela nega e ameaça difamá-lo se o rapaz se casar com Alice. Canário, por telefone, divulga o seu noivado fantasioso com Jimmie. Liga para amantes (ou ex-amantes) com uma serenidade assustadora. Na versão sonora, o mérito

---

<sup>252</sup> Oh, Jimmie! Eu tenho medo dela. Ela é esperta, cruel e sem escrúpulos.

parcial vai para Margareth Livingston, que a dublou. Mas o que chama a atenção na performance de Louise Brooks é o fato de que ela apanha um espelho para se observar extorquindo seus amantes. Ela não só age deliberadamente como sente prazer em assistir às próprias ações. Não há constrangimento ou hesitação. A Canário sabe bem o que está fazendo e não vê problemas em assumir para si mesma do que é capaz.



Figura 23: Fotogramas: Canário se olha no espelho.

O fato de ela telefonar para todos ameaçando de forma sarcástica e pedindo presentes de casamento (ela diz que tirou o *jackpot* – a sorte grande do prêmio acumulado, uma expressão muito comum nos cassinos) faz com que seja sucessivamente ameaçada por todos. Vale lembrar de uma das inconsistências encontradas nos periódicos sobre a recepção de Louise no Brasil, de 1931, onde a *Scena Muda*<sup>253</sup> informa que a atriz interpretará a “primeira dama” no filme *Compre sua mulher* – referindo-se a *Drama de uma noite*. A atribuição desse título, embora equivocada, diz muito sobre a personagem.

O espelho tem também outro significado na narrativa. Enquanto ela se vê, seu ex-marido e antigo parceiro de golpes a observa, escondido no quarto. Além disso, neste momento, o telefonema é feito logo para o doutor – o amante que a ameaça abertamente: “If I can’t have you, no other man should ever have you alive!”<sup>254</sup>. Essa é a única vez que Canário se assusta. Ao ouvi-lo, deixa o espelho cair no chão. Quando ele se quebra, assume a função de indicar que um azar se aproxima. Um clima de perigo se instaura.

Quando *Cinearte*<sup>255</sup> fala em “morte do amor” se referindo às *flappers* que se deixavam “sujar” pelo sufragismo tendo ideias de liberdade, o autor do artigo provavelmente mirava

<sup>253</sup> *A Scena Muda* (RJ), 28/01/1931, p. 34.

<sup>254</sup> “Se eu não posso te ter, nenhum outro homem deveria ter você viva!”

<sup>255</sup> *Cinearte* (RJ), 02/10/1929, p. 19, 32.

também essas mulheres que não sentem mais necessidade de estar apenas com um homem durante toda a vida. Elas experimentam, ficam com vários ao mesmo tempo, são sexualmente abertas e ativas e algumas chegam a usar o próprio corpo para manipular os homens. A Canário, por ser retratada dessa forma no filme, é nitidamente posicionada em um esquema de forte polarização moral. Sua punição, conseqüentemente, está próxima.

Quando a Canário é encontrada morta, o filme mostrara todos os homens para os quais ela telefonara tentando aproximar-se de seu quarto na mesma noite, de forma que o espectador fique no escuro tanto quanto a polícia a respeito do assassino. Embora nenhum deles possa ser considerado uma inocente vítima da Canário – uma vez que todos agiam de acordo com o interesse puramente sexual, mesmo sabendo do risco que corriam ao ter expostas suas aventuras com a *show-girl* –, ela é tratada como vilã. Sentiam-se no direito de puni-la ou até mesmo tirá-lhe a vida. Sua breve participação apenas nos primeiros 15 minutos da fita é intensa o suficiente para construir a ideia de que, por ser perigosa, ela precisava ser barrada – apesar de que a economia das cenas com Louise pode ter se dado pelo fato de que, ao transformá-lo em falado, o estúdio precisou cortar cenas que dificultavam a dublagem – sobretudo as cenas em *close-up*.

Há ainda uma fita perdida – *Cidade buliçosa* – que deixa muitas incógnitas sobre a personagem que Louise interpreta, restando à pesquisa apenas suposições de que também se tratava de uma personagem imoral, ou no mínimo criminosa. *A Scena Muda* traz algumas informações sobre a fita<sup>256</sup>, embora quase sem detalhes sobre a personagem de Louise Brooks. Sabe-se que ela não tem um nome, somente um apelido: Snuggles Joy. Na imprensa brasileira, esse nome aparece como Maria Chispa. Trata-se da namorada de uma das personagens principais, o chefe de quadrilha Gunner Gallagher – Pedro “Dous dedos” no Brasil – que teria causado agitação na cidade ao ter desafiado outro chefe de quadrilha.

Não foram encontradas imagens da fita nos periódicos brasileiros, mas a imagem abaixo (figura 24) mostra a personagem de Louise Brooks junto à personagem do advogado John Phelan – interpretado por Thomas Meighan, que lidera a lista de elenco.

---

<sup>256</sup> *A Scena Muda* (RJ), 1928, ed. 00372, pp. 6 e 32-33.



Figura 24: Louise Brooks e Thomas Meghan em *Cidade buliçosa*<sup>257</sup>.

Sabe-se que na fita “Pedro” rouba casacos de pele para dar a sua amada, que era perseguida por policiais. Logo, essa cumplicidade do casal faz com que esta cena acima indique uma tentativa de chantagem da parte da personagem de Louise. Especulações à parte, a atriz aparece no ápice de sua Elegância.

Como dito, existem, ainda, os filmes que não a trazem como *flapper*, sobretudo *Mendigos da vida*. Na fita, Louise Brooks interpreta uma adolescente que assassina o homem que a adotara. Ele a tirara do lar de órfãos, porém sempre tentara se aproveitar de sua inocência passando a mão em seu corpo. O crime é descoberto por um mendigo, Jim, que se aproximara da casa em busca de comida. A personagem de Louise, que acabara de vestir roupas do morto para fugir – e que se veste como rapaz durante quase todo o filme –, aceita a ajuda de Jim em sua fuga.

<sup>257</sup> Fonte: Pinterest.



Figura 25: Fotogramas: Tristeza, raiva, medo e angústia.

A cena em que ela se justifica ao mendigo (figura 25, acima), elucida o que *Cinearte* enfatiza sobre as “expressivas expressões de Louise Brooks”<sup>258</sup>. Nos quatro fotogramas, Louise expressa em questão de segundos no mínimo quatro tipos de emoção ao se explicar ao interlocutor. A primeira, com o auxílio das sobrancelhas – o conhecido *eyebrow acting* –, a atriz salienta a tristeza que sente não apenas pelo ocorrido como também por toda a história de sua penosa vida; a segunda, demonstra raiva ao contar o que fazia o falecido ao adotar uma menina e suas asquerosas intenções; já na terceira, os olhos traduzem o medo que sentia a cada tentativa de violação e agressão e também o medo de ser detida como autora do crime – sabendo que não o considerariam como legítima defesa; e, por fim, a quarta, que se parece bastante com a primeira – a julgar pelas sobrancelhas – mas difere da mesma por um traço que supõe-se mínimo, mas que faz toda a diferença na atuação. A angústia foi escolhida para traduzir essa emoção pois o discreto inclinar de sua cabeça intensifica o que era tristeza e a transforma em um angustiante pedido de misericórdia e indulgência. A personagem precisa desesperadamente da compreensão de quem a flagrou.

<sup>258</sup> *Cinearte* (RJ), 25/05/1927, p. 9.

No geral, a atuação de Louise Brooks é um exemplo categórico do *eyebrow acting*, bem como da potência de seu olhar. Narrando o crime com expressões faciais estupendas, a tela mostra em sobreimpressão<sup>259</sup> como tudo ocorreu. A sequência a mostra narrando e, ao mesmo tempo, se lembrando de como aconteceu. É como se a lembrança morasse – ou fosse produzida – em sua cabeça:



Figura 26: Fotogramas: O assassinato.

A certo momento dos trajetos de fuga junto ao mendigo, entre um contratempo e outro, eles encontram alguns homens (todos também “sem-teto”) que passam a ser companheiros de fuga da polícia – em especial uma personagem chamado Oklahoma Red – interpretado por Wallace Beery, a estrela do filme. Vale ressaltar que a garota é a única personagem feminina de toda a trama. Uma adolescente rodeada de homens em busca de sobrevivência e liberdade. Mas a garota e seu companheiro são tratados com hostilidade; e, ao ver que machucariam seu amigo, ela se mostra mais esperta do que foi mostrado até então. Se impõe e se intromete na situação: “Wait a minute!”, ela grita, e em seguida provoca os dois rivais se apropriando de

<sup>259</sup> Recurso de impressão de duas ou mais imagens distintas obtida graças à exposição múltipla.

discursos clássicos (como ao falar que um era mais homem e corajoso que o outro) e incitando em ambos uma necessidade de provar sua masculinidade.

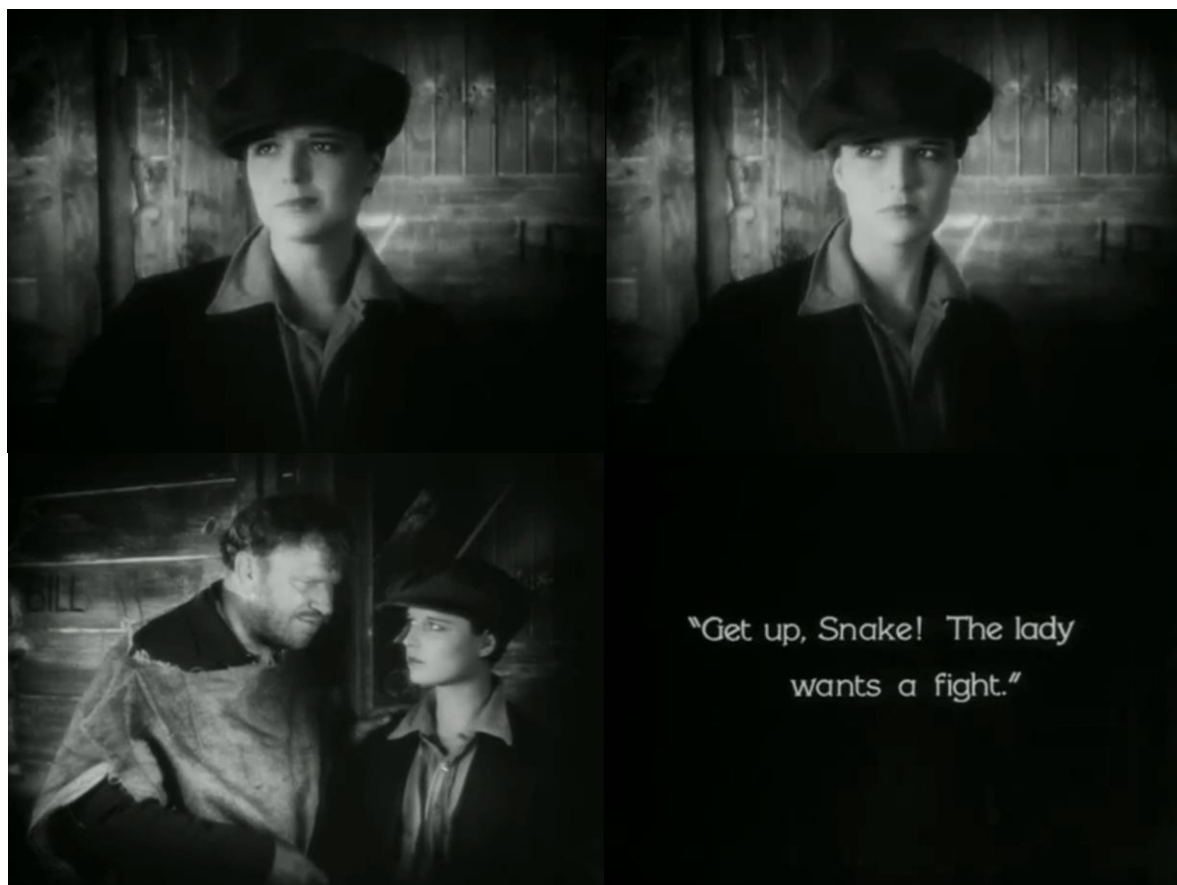


Figura 27: A garota em *Mendigos da Vida*.

Embora eles estejam em risco de vida – e de serem capturados pela polícia –, a atitude provém da impossibilidade de esquivar-se da situação de outra maneira. A personagem manipula, com olhar e sorriso marcantes de Louise Brooks, o comportamento dos homens em cena. Usa sua posição de mulher – que supostamente precisaria ser defendida pelo mais viril – a seu favor e, como era de se esperar, os dois começam uma briga violenta, o que faz com que ela e seu companheiro se aproveitem do momento para roubar a arma do homem que a defendera antes de irem para o trem. No decorrer da trama, ela acaba por conseguir – com a ajuda crucial de Oklahoma Red, que sacrifica sua vida pela dupla – fugir vestida como garota na companhia de Jim.

Em *O Fanfarrão*, sua personagem (que também não manifesta o perfil de *flapper* – exceto pelos atributos físicos) tem menor destaque até protagonizar um *plot-twist* que volta toda a atenção para ela. Enquanto a personagem feminina principal fica a cargo de Lois Wilson (Amy), Louise Brooks (Clara) vai aos poucos conquistando seu espaço na trama. Através de



sua relação com o irmão de Amy (Joe), Clara frequenta a casa da família e observa tudo o que, como e o motivo pelo qual acontece.

Como o próprio título indica, um fanfarrão se aproxima de uma família – sob o disfarce de homem rico –, e promete casar-se com Amy. Para eles, seria a salvação da família. O que atrapalha, no entanto, é o quão pedante, inconveniente, desagradável e folgado é tal homem. Enquanto a personagem de Lois Wilson o venera cegamente, Clara desde o início tenta alertar a família – e acaba por se impor sobre as mentiras daquele homem em uma cena fabulosa. Embora, desde o início, todos tenham apresentado sinais de que desconfiavam de suas histórias, o espectador não espera que seja justamente Clara a pessoa incumbida pela narrativa de esbravejar ao ver as injustiças cometidas pelo fanfarrão. Na cena, conforme os intertítulos, Louise o repreende em fúria: “Listen to me, you big blow! It’s time somebody put you wise to yourself! With one of your fool gestures you’ve sacrificed their home!”<sup>260</sup>.



Figura 28: Fotogramas do enfurecido discurso de Louise Brooks em *O Fanfarrão*.

Talvez esta seja uma de suas poucas personagens que se revelam mais inteligentes que objetificadas. Seu papel foi escolhido não por seu corpo e talento para a sedução, mas por sua simpatia, senso de humor, atrevimento e sagacidade – características que a atriz possuía. Vale lembrar que os protagonistas principais são as personagens de Lois Wilson e Ford Sterling e que a personagem de Louise Brooks não tem nem sobrenome. Ainda assim o estúdio utilizou abundantemente seu nome e sua imagem como isca para vender ingressos, como pode ser visto em revistas como *Cinearte*<sup>261</sup>.

<sup>260</sup> “Escute aqui, seu golpista! É hora de alguém informá-lo! Com um de seus gestos tolos você sacrificou o lar deles!”

<sup>261</sup> Fonte: *Cinearte* (RJ), 02/03/1927, p. 18.

Embora o único filme europeu de Louise Brooks incluso na pesquisa – *Miss Europa* – apresente sua personagem principal como uma mulher moderna e assalariada – uma datilógrafa –, também não retrata Lucienne (Louise Brooks) como *flapper*. A primeira imagem que vemos de Louise é, na verdade, de suas pernas. A câmera enquadra exatamente o belo par de pernas da atriz. Ela levanta a saia (ou vestido) descobrindo as coxas e começa a tirar os sapatos apenas com os próprios pés auxiliando um ao outro – o que faz com que as formas de suas pernas fiquem ainda mais evidentes e, assim, finaliza a cena as alongando. Como apresentado anteriormente, *Cinearte*<sup>262</sup> traduziu para os leitores brasileiros uma matéria onde Diana Kane elogia as pernas das atrizes e garante que, graças à dança, as de Louise Brooks são as mais bem feitas do cinema. *Miss Europa* as usa como preliminar da imagem total de quem seria considerada momentos depois a mais bela *mademoiselle* da Europa.



Figura 30: As pernas da Miss.

A narrativa gira em torno de uma datilógrafa do jornal que organiza o concurso de Miss França. Lucienne tem um desejo secreto de participar do concurso e acaba por se inscrever, sem contar a André, seu namorado – que além de desprezar concursos como este, tem constantes acessos de ciúmes. A despeito do comportamento e do ponto de vista dele, Lucienne mostra-se uma pessoa exibicionista, que gosta de atenção e que tem consciência de sua beleza e de seu

<sup>262</sup> *Cinearte* (RJ), 11/05/1927, pp. 6-7.

efeito sobre os homens. Vale ressaltar que, de acordo com as sequências do filme, fica claro que seu exibicionismo nada tem de ardil. Ela age com inocência, apenas sonhando em fazer parte do *show business* – como incontáveis outras jovens.

Lucienne se veste com muita Elegância, mesmo sendo uma trabalhadora assalariada. Nos créditos iniciais da fita, uma cartela informa: “Louise Brooks est habillée par Jean Patou. / Maillots de la maison Alexandre”<sup>263</sup>. Em 1930, o paranaense *O Dia*<sup>264</sup> informou numa foto: “Chamamos a especial atenção das senhoras e senhoritas sobre as riquíssimas *toilettes* apresentadas por Louise Brooks, sendo os últimos modelos da casa Patou de Paris mundialmente conhecida”.



Figura 31: Louise Brooks veste Jean Patou.

De fato, a publicidade do filme no Brasil deixa muito clara a importância do figurino. E pressupõe-se, com as inúmeras ocorrências encontradas nos periódicos anunciando *Miss Europa* nas salas – sobretudo no Parisiense (RJ) e no Alhambra (SP) – que as mulheres das metrópoles Rio de Janeiro e São Paulo conheciam bastante essa grife ícone.

<sup>263</sup> Louise Brooks é vestida por Jean Patou. / Maiôs da Casa Alexandre.

<sup>264</sup> *O Dia* (PR), 26/11/1930, p. 6.



Figura 32: Ilustração de Jean Patou<sup>265</sup>.

Certamente, a personalidade da personagem não condizia com o seu atual estilo de vida e seu meio. Além de sentir-se coibida pelas críticas do namorado ao concurso, a personagem de Louise deixa perceber que não se considera como parte do meio social no qual se encontra. Um passeio dos companheiros ao parque de diversões mostra o quanto ela não se sente à vontade nessas situações – para ela sufocantes. As imagens documentam tipos populares grosseiros, que a desagradam.

Quando seu namorado sabe que ela foi escolhida para o concurso, a personagem já está experimentando várias roupas, auxiliada por costureiras, colhendo os frutos de sua vitória. Tudo acontece muito rápido, o que a impede de resolver suas questões pessoais – restando apenas pedir a ajuda de seu empresário para que lide com André enquanto ela viaja para concorrer ao título de Miss Europa na Espanha. No trem, após explorar o compartimento de primeira classe – tão novo para ela –, Lucienne se olha no espelho como Miss, assumindo essa posição. Mais uma vez o espelho aparece como objeto primordial na concepção das personagens de Louise Brooks. Até então, vivia uma vida ordinária, trabalhando como datilógrafa. E, ao se olhar no espelho, vê uma Miss, uma fração do mundo da elite, rodeada de bajuladores abastados, roupas

<sup>265</sup>Fonte: *Art, goût, beauté*, 01/04/1926, p. 17. Disponível em: <<https://www.retronews.fr/journal/art-gout-beaute/1-avril-1926/2517/3447919/17>>.

elegantes e muito luxo. Quando um príncipe a corteja no trem, por exemplo, Lucienne aceita tanto o cigarro que ele lhe oferece quanto que o acenda, mesmo após afirmar que não fuma. O cigarro naquele momento se transforma em símbolo de *glamour*, de liberdade feminina, de moderno.

No evento onde acontece o desfile de Miss Europa, ela é ovacionada e vence o concurso, conquistando – para além do título – mais admiradores. Após sua festa comemorativa, André chega de Paris – para surpresa de Lucienne. Ela o recebe empolgada e contente, mas o noivo dá um ultimato: ou ela parte com ele esta noite ou tudo está acabado entre eles. Lucienne implora, mas sem resultado ele sai, restando a ela ir atrás do noivo na estação. Ao encontrá-lo, reconciliam-se. “Bienvenue ! J’avais si peur”, exclama ele antes de se beijarem.

A sequência seguinte mostra um modesto apartamento onde Lucienne arrasta sua vida de dona de casa. Tira roupas do varal, passa a ferro, alimenta o passarinho, arruma a mesa. Ao desembulhar algumas frutas envoltas numa página de revista, encontra uma foto sua. Fica pensativa.



Figura 33: Lucienne como dona de casa.

Tal sequência introduz uma série de momentos em que o marido a repreende por sentir falta daquela vida – como centro das atenções e rodeada de pessoas ricas e importantes – e ela se questiona sobre a decisão de se anular por um casamento. O estopim é uma visita de um dos seus pretendentes – o príncipe de Grabovsky – oferecendo-lhe um contrato para se tornar estrela de filmes sonoros. Ela recusa, mas não consegue conciliar o sono. E, no meio da noite, deixa a casa apenas com uma carta justificando-se ao marido.

No escritório da companhia de filmes, o produtor e o príncipe examinam e elogiam alguns fotogramas onde Lucienne aparece muito fotogênica. Confirma-se uma projeção para esta noite. Em seu trabalho no jornal, André se informa sobre a sessão. Enciumado com uma menção ao príncipe, vai até o endereço onde aconteceria a projeção e vê Lucienne elegante descendo de um automóvel na companhia de Grabovsky. Esgueira-se até a sala de projeção e, entreabrindo a porta – enquanto os presentes assistem Miss Europa cantando em cena –, vê o príncipe segurando as mãos de Lucienne. André tira uma arma do bolso do paletó e atira contra a esposa, provocando sua morte instantânea.



Figuras 34 a 36: Fotogramas: o assassinato de Miss Europa.

A cena é deslumbrante: primeiro, no exato momento do tiro, Augusto Genina enquadra Louise de forma que a morte seja expressa apenas com o olhar. Logo após o assassino ser identificado, ela pende a cabeça para trás de forma poética, enquanto a câmera vai se aproximando em um plano mais fechado. O diretor apresenta, então, um plano detalhe do rolo do filme em que ela atua sendo projetado e finaliza com a cena onde na frente ela aparece morta nos braços do príncipe em primeiríssimo plano e ao fundo ela canta no *écran*<sup>266</sup> a canção-tema *Je n'ai qu'un amour, c'est toi*:

(...)  
 Ne sois pas jaloux, tais-toi  
 Je n'ai qu'un amour, c'est toi  
 Il faut te raisonner  
 Tu dois me pardonner  
 Quand un autre me dit que je suis belle  
 (...)  
 Je te reste fidèle  
 C'est plus fort que moi  
 Je n'ai qu'un amour, c'est toi<sup>267</sup>

Embora interpretada por Louise Brooks e embora vestindo Patou, Lucienne é uma pobre suburbana com sonhos de celebridade; uma mulher cuja ambição de liberdade faz com que abandone um marido “que a adora”, num lar “pobre mas feliz” e troque esses valores por uma vida “dissoluta”. O destino a castiga.

Segundo Barry Paris:

*Prix de Beauté* era incomum em muitos aspectos. Era anti-casamento, profeminista<sup>268</sup> e crítico da classe trabalhadora, da burguesia e do diletante rico em igual medida. Não se tratava da “ruína de seu homem”, mas sim da tentativa de libertação de uma mulher virtuosa – para 1929 um tema bastante avançado (PARIS, 2000, p. 341).<sup>269</sup>

Por mais que esse tipo de comportamento tenha sido veiculado pelos filmes e pela imprensa como *moderno*, paradoxalmente a mulher recebe sua punição por agir desta forma. Ela é objetificada, usada, monetizada, culpada e descartada. Já foi dito que a objetificação do

<sup>266</sup> Dublada pela atriz e cantora Hélène Regelly, assim como nas cenas faladas. Fonte: O'BRIEN, Charles. *Movies, Songs, and Electric Sound: Transatlantic Trends*. Bloomington: Indiana University Press, 2019, pp. 77-78.

<sup>267</sup> Não seja ciumento, cale a boca / Eu só tenho um amor, é você / Você tem que raciocinar / Você deve me perdoar / Quando um outro me diz que eu sou bonita / (...) / Eu permaneço fiel a você / É mais forte que eu / Eu só tenho um amor, é você.

<sup>268</sup> O termo é aplicado quando uma pessoa defende os valores feministas relativos à sua época. No caso de *Miss Europa*, o filme seria feminista no contexto do que era considerado como feminista no início do século XX e não para os padrões atuais.

<sup>269</sup> “*Prix de Beauté* was unusual in many ways. It was antimarriage, proto-feminist, and critical of the working class, the bourgeoisie, and the diletante rich in equal measure. It was not about “the ruination of her man” but, rather, the attempted liberation of a virtuous woman - for 1929 a fairly advanced theme”.

corpo de Louise Brooks nas fitas era algo recorrente. *Dois águias no ar*, por exemplo, apresenta essa objetificação mesmo dentro do universo diegético. A comédia sobre a Grande Guerra foi, em partes, preservada. Pouco mais de vinte minutos foram recentemente encontrados e podem ser assistidos *online*. As duas personagens principais são interpretadas por Raymond Hatton e Wallace Beery; e, neste pequeno excerto, Louise Brooks aparece como a filha do dono do circo. Segundo *A Scena Muda*<sup>270</sup>, ela interpreta duas irmãs gêmeas. Porém, dessas duas – Griselle e Grisette<sup>271</sup> –, podemos conhecer apenas uma – Grisette.

A personagem flerta aberta e despreziosamente com a dupla e, quando causa ciúmes em outra personagem com quem possivelmente tem uma relação – o que faz com que ele a trate com violência –, não aceita esse tipo de comportamento e se impõe demonstrando que não é propriedade de ninguém. Ela manda em si e seu famoso olhar entrega que nenhum comentário a atinge em nada. Pelo contrário: ela gosta de ser admirada, que haja homens brigando por ela. Como visto, esta é apenas uma das vezes em que uma personagem de Louise demonstra sentir prazer em alimentar uma contenda – ou no mínimo passividade.

Mais uma vez Louise Brooks interpreta uma personagem francesa. Essa *persona* da “francesinha” no cinema hollywoodiano, que fazia sucesso no Brasil, nunca cansou a indústria – talvez tenha cansado apenas a atriz. A sequência na qual ela é introduzida ao espectador começa com ela saindo de seu camarim – enquadrada em plano conjunto – já com um tutu – vestida como dançarina.



Figura 37: Grisette entra em cena!

<sup>270</sup> *A Scena Muda* (RJ), 1928, ed. 00363, pp. 29-30.

<sup>271</sup> Estes nomes foram encontrados no Louise Brooks Society. Já nos periódicos brasileiros, a personagem Grisette tem o nome de Griselle (o contrário) e a personagem que não pudemos ver, chamada Griselle, tem o nome de Georgette.



O pai a anuncia: “My daughter Grisette will pass among you with her tambourine. Be generous, my friends”<sup>272</sup>. Visando o lucro, o pai usa o corpo da filha como chamariz para seu negócio. Grisette gira o corpo – o que faz subir a saia – e passa, então, com seu pandeiro. Até mesmo em família sua utilidade resumia-se em exhibir o corpo. Os trabalhos para os quais era solicitada não exigiam outras habilidades, bem como aconteceu com outras personagens e até mesmo com a carreira de Louise Brooks: o talento não era valorizado. Por exemplo, em *Amá-las e deixá-las* a co-estrela Evelyn Brent foi, certamente, escolhida acima de tudo por seu talento. Louise, provavelmente não.

Essa objetificação pode ser observada também em outras fitas. Logo no início de um dos *trailers* disponíveis *online*, *Vênus Americana* chama as espectadoras para se identificarem com as atrizes apontadas em alusão a Vênus, deusa da beleza e do amor na mitologia romana: “Girls! Are you The American Venus?”. Este seria o ideal de beleza feminina ao qual, agora representado por essas personagens, as mulheres deveriam ambicionar. A próxima imagem apresenta as medidas da Vênus de Milo, implicando que, para ser uma Vênus, teriam que buscar as mesmas medidas. O filme diz que a Paramount Pictures procurou por toda a parte por uma Vênus moderna, e que a escolhida usa as criações mais recentes de Paris.

Outra cena de apenas segundos do filme encontrada *online* é aparentemente a cena em que Louise é avaliada para representar a Vênus moderna. Ela faz diversas poses, exposta em um tablado atrás de grades como um animal. Vê-se que as diversas queixas de Louise Brooks contra o *star system* estão justamente ligadas a esse tipo de exploração – e com razão. Em primeiro lugar quanto a cláusulas dos contratos com os grandes estúdios e a forma como as atrizes eram tratadas, exploradas e vistas como burras. Segundo, porque na sua própria estreia nos cinemas ela foi colocada como mercadoria, um pedaço de carne.

---

<sup>272</sup> “Minha filha Grisette passará entre vocês com seu pandeiro. Sejam generosos, meus amigos”.



Figura 38: Louise Brooks: a Vênus moderna.

Assim que as filmagens de *Vênus americana* finalizaram, o corpo de Louise foi revelado através de um ensaio onde posara nua (figura 40). Seu corpo se assemelha a várias versões da Vênus na História da Arte, mas essa em especial curiosamente chama a atenção. Embora a pose da Vênus de Milo não seja a mesma, é possível identificar as semelhanças. O abdome é similarmente definido, o quadril e até mesmo as coxas – embora as da estátua estejam cobertas pelo manto. E, se o critério é que suas medidas possam ser comparadas às da Vênus de Milo, acredita-se que não há motivos que a impeçam de vencer.



Figuras 39 e 40: Vênus de Milo (atribuída a Alexandre de Antioquia, possivelmente século II a.C.) à esquerda, e Louise Brooks em nu artístico por John De Mirjian, à direita.

O que causa estranhamento, no entanto, é o que a foto parece significar para Louise Brooks. Na época, houve um escândalo em torno deste ensaio, feito aos dezenove anos. As fotos foram divulgadas sem seu consentimento pelo fotógrafo John De Mirjian, contra quem ela iniciou um processo de injunção. O *Daily Mirror* de Nova York, ao contar sobre o processo em 30 de novembro de 1925, acrescenta algumas informações sobre a reação da atriz ao ocorrido:

Louise Brooks, que fora de *Follies*, estrelou na Broadway com um processo de injunção para impedir John De Mirjian, fotógrafo teatral, de continuar distribuindo retratos de nus que ele fez dela. O pedacinho de perfeição simétrica que tanto encantou Charles Chaplin em sua última visita que eles foram vistos juntos em todos os lugares, agora é uma atriz de cinema em ascensão, o que explica muitas coisas, entre elas seu desejo de voltar às folhas do volume de sua vida que incluem algumas dezenas de fotos no “todos juntos”. Esses “incentivos” publicitários são bons para as garotas de *Follies*, ela acredita, mas não para futuras estrelas da tela. Em seu apartamento no elegante e caro Marguery, em Park Avenue, Louise ontem deu em palavras inequívocas sua opinião sobre a crescente moda da “fotografia despida” que ela aceita como uma necessidade na escalada da fama teatral (*Daily Mirror* apud PARIS, 2000, pp. 114-115).<sup>273</sup>

Como os jornais ligavam sua carreira ao seu relacionamento com Chaplin, Louise fez questão de enfatizar que sua ascensão se deu unicamente por seus próprios esforços. A atriz, que não tinha nenhum tabu quanto à nudez, não era decorosa ou insegura quanto aos seus atributos físicos, acabou por revelar detalhes sobre a sessão, elogiando o fotógrafo como pessoa e como artista. Mas segundo o jornal, havia uma preocupação com o seu contrato – sua imagem como empregada do estúdio – e com o desconforto que poderia atingir um possível futuro marido:

“Eu pretendo me casar eventualmente”, explicou Miss Brooks, “e o que você acha que meu marido diria se toda vez que ele pegasse um jornal ou andasse pela Broadway ele fosse confrontado com uma fotografia de sua esposa vestida apenas com um xale rendado? Quando eu estava no último *Follies* eu entendi que parte do meu trabalho era ter essas coisas mais ou menos drapeadas espalhadas por toda parte. Nunca fui louca pela ideia, mas me disseram que era necessário para chegar na frente. Então consenti. Fui a vários fotógrafos muitas vezes. Agora que assinei um contrato de prazo razoavelmente longo com a Famous Players, considero que a necessidade passou, por isso desejo que a distribuição generalizada dessas fotografias seja descontinuada. O público da tela é um animal curioso. Ele gosta que você tenha uma forma bonita e que mostre com vantagem durante o desenrolar de uma trama na

---

<sup>273</sup> “Louise Brooks, late of the *Follies*, has startled Broadway with an injunction suit to restrain John de Mirjian, theatrical photographer, from further distribution of nude portraits which he has made of her. The tiny bit of symmetrical perfection who so enthralled Charles Chaplin on his last visit that they were seen together everywhere, is now a budding moving pictures actress, which explains many things, among them her desire to turn back the leaves of the volume of her life that include some scores of pictures in the “all together”. Such publicity “encouragers” are all right for *Follies* girls, she believes, but not for future stars of the screen. In her apartment in the fashionable and expensive Marguery, 270 Park Ave., Louise yesterday gave in no uncertain words her opinion of the growing fad of “undressed photography” to which she subscribed as a necessity in the climb up the theatrical ladder of fame”.

tela, mas ver fotos nuas de uma [estrela] favorita não agrada a todos” (*Daily Mirror* apud PARIS, 2000, p. 115).<sup>274</sup>

O curioso é que, quando a imprensa começou a questionar a atriz – perguntando por que ela aceitara posar nua, uma vez que não se sentia confortável tendo as fotos divulgadas –, ela se justificou ao *Inquirer* da Filadélfia em 21 de março de 1926 invocando a suposta inocência de suas futuras personagens, o que poderia confundir os espectadores:

“Embarquei em uma carreira séria como atriz de cinema, [e] em minha nova profissão sou chamada para interpretar muitas jovens heroínas inocentes, garotas que são modelos de modéstia e respeito por todas as convenções consagradas pelo tempo. Na verdade, meus diretores me dizem que esses são os papéis para os quais eu sou perfeitamente adequada. Seria um choque muito grande, eu temo, para os espectadores que me admiraram em um desses papéis se depararem com uma fotografia minha da forma que eu estava quando posei para o Sr. De Mirjian vestindo pouco mais do que um lenço jogado descuidadamente e par de sandálias. O contraste certamente destruiria ou enfraqueceria algumas das ilusões de inocência e falta de sofisticação que minha atuação criou na tela” (*Inquirer* apud PARIS, 2000, p. 117).<sup>275</sup>

Visto que já apreciamos quase todas as personagens de Louise até o momento do subcapítulo e considerando que esse escândalo se deu logo em seu segundo filme – e primeiro com contrato assinado com a Paramount –, é cabível refletir sobre o quanto esse episódio pode ter contribuído para que quase nenhum dos papéis posteriormente destinados a Louise Brooks estivesse sequer próximo de representar uma jovem heroína inocente, modelo de modéstia e virtude.

Embora Louise tenha afirmado que o fotógrafo tentou fazê-la esquecer que havia um homem a fotografando para que se soltasse, ela não aparenta estar confortável na posição; sua expressão facial manifesta que possivelmente não queria estar ali. Segundo ela mesma, usou a

---

<sup>274</sup> “‘I intend to be married eventually’, Miss Brooks explained, ‘and what do you suppose my husband would say if every time he picks up a newspaper or walks up Broadway he is confronted with a photograph of his wife clad in only a lacy shawl? When I was in the last Follies I understood that part of my job was to have these more or less draped things scattered all over. I was never crazy about the idea, but was told that it was necessary to get to the front. So I consented. I went to several photographers many times. Now that I have signed a reasonably long-term contract with Famous Players I consider that the necessity is past, so I wish the widespread distribution of those photographs discontinued. The screen public is a curious animal. It likes you to have a pretty form and to show it to advantage during the unraveling of a screen plot, but to see nude stills of a favorite does not suit everyone’s fancy’”.

<sup>275</sup> “I have embarked on a serious career as a motion picture actress, [and] in my new profession I am called upon to play many innocent young heroines, girls who are models of modesty and respect for all the time-honored conventions. In fact, my directors tell me that these are the roles for which I am preeminently suited. It would be too great a shock, I feat, for moviegoers who had admired me in one of these roles to come across a photograph of me as I looked when I posed before Mr. De Mirjian wearing little more than a carelessly flung scarf and a pair of sandals. The contrast would be pretty certain to destroy or weaken some of the illusions of innocence and unsophistication my acting has created on the screen”.

estratégia de se imaginar no Louvre imitando várias obras de arte e saiu do estúdio sentindo-se bem.

Assim como *O Nascimento da Vênus* (1829) de William-Adolphe Bouguereau – uma das várias representações de Vênus na História da Arte – mostra o nascimento da deusa, no filme quem nascia era Vênus *moderna*. Importante ressaltar que Vênus é a deusa do panteão romano equivalente a Afrodite no panteão grego – essa sendo a deusa do amor e da sexualidade – e traz como nome um substantivo latino que significa amor sexual ou desejo sexual.

Pensando na personagem em si, qual mensagem Louise – que é apresentada pela imprensa como promessa da Paramount na publicidade de *Vênus americana* – passa para as espectadoras? As mulheres que saíam de casa para assistir a outras mulheres flertando e se atirando em relacionamentos proibidos iam embora no fim das sessões de cinema admirando essas personagens (porventura adúlteras)? O filme incita nas mulheres o desejo de ser como a Vênus americana – indecorosa, corrompida, que não defende sua honra (aos olhos moralistas daquele período). Que efeito isso poderia causar nas espectadoras brasileiras? A imprensa brasileira já acusava as “mulheres modernas” de imorais, adúlteras e atrevidas – como que apaixonadas apenas pela própria sexualidade. Com qual finalidade elas buscariam o tão sonhado corpo da deusa Vênus? O que elas fariam por/com esse corpo? E por que igualar-se à personagem de Louise Brooks? Estas são perguntas retóricas que servem para refletir tudo o que aqui foi dito sobre o que a imprensa publicava sobre as mulheres modernas no Brasil – as mulheres que surgiam ora para espantar os homens e deixá-los desarmados, ora para dar vida às suas fantasias.

Já se comentou sobre o grande sucesso da fita *De casaca e luva branca* no Brasil – no qual Louise Brooks interpreta uma prostituta francesa. Ao discorrer sobre as prostitutas caras do Rio de Janeiro da Belle Époque, Needell (1993, pp. 202-206) percebe que a preferência da elite pelas “modistas e balconistas” francesas da Rua do Ouvidor não se tratava de uma questão racial ou de limites “linguísticos”, mas de uma preferência clara em relação a mulheres especificamente francesas. Entre 1840 e 1870, na vida noturna do Rio, prostitutas francesas eram oferecidas para a elite quase como em vitrines.

Michelle Perrot, em *Mulheres Públicas*, ao falar sobre as “Ligas de proteção da jovem” que lutavam contra a prostituição no século XIX, também cita o tráfico de brancas, “responsável por misteriosos desaparecimentos, e de um tráfico que exporta moças, sobretudo judias, da Europa central para os bordéis de Buenos Aires e do Rio de Janeiro” (PERROT, 1998, p. 31). Diante desse cenário,

Tanto as francesas quanto as polacas eram exóticas, mas as distintas posições que ocupavam eram óbvias para os cariocas: sexo com uma mulher branca não era a questão, nem sexo com alguém exótico em relação ao mundo português – sexo com uma mulher que tivesse *cachet* francês era o grande trunfo (NEEDEL, 1993, p. 203).

A divisão estava feita: as francesas para a elite, as polacas para os mais pobres e marinheiros (NEEDEL, 1993, p. 203). Polacas e mulheres de cor sofriam nos bordéis, andavam pelas ruas e exibiam os corpos nas janelas. As francesas passavam-se por atrizes, balconistas e viviam em clubes e bordéis. Sendo assim, a escolha do filme *De casaca e luva branca* por uma cortesã francesa pode ter apresentado efeito ainda maior nos espectadores homens através da fetichização muito presente na sociedade brasileira desde o século anterior. E essa questão colocava ainda mais o corpo das mulheres brasileiras, aquelas que estariam em carne e osso ao lado deles após saírem das salas – ou até mesmo os bolinas de dentro delas – também como objeto de desejo fetichista.

Em *Uma noiva em cada porto*, para sua apresentação, a personagem de Louise (que finge ser uma francesa) veste uma touca com uma tiara brilhante – o que dá elegância à peça. Em um plano médio, seu figurino completo é exibido: uma capa preta de cetim – que ela remove para a apresentação – envolve um macacão para natação e, sobre ele, um *hot pant* que também traz nas áreas da frente e atrás um trabalho com pedrarias. A questão é: para que direcionar tanto a atenção para tais áreas? Para sexualizar o esporte?

No Brasil, como citado em Sevchenko (1992), as mulheres cada vez mais aderiam aos hábitos desportivos e, assim, acabavam por dividir espaços de esporte com os homens. Quando Mary Del Priore cita a gradual aceitação do maiô como traje de banho, conta que essa aceitação se deu de forma difícil pois julgava-se que as roupas usadas para natação eram extremamente coladas ao corpo da mulher, revelando seus atributos físicos: não havia mais mistério quanto a suas formas.

O foco, nesse momento da narrativa, não é o esporte em si. Ele é usado como meio de apresentar a personagem como uma mulher arrebatadora, que não teme o perigo nem se acanha perante os olhares dos homens sobre a sua anatomia – muito pelo contrário, aceita vestir-se de forma que atraia esses olhares para pontos específicos de seu corpo. A punição severa para mulheres como esta, que buscavam ser livres sexualmente ou até mesmo livres financeiramente, está constantemente presente nas telas – como em *Miss Europa*.

Mesmo sendo vistas como comuns apenas para homens, as fitas que apresentavam mulheres que tinham casos extraconjugais, por exemplo, faziam com que assuntos como o adultério fossem levantados também em relação às mulheres. Como visto em Alessandra El Far

(2004, pp. 299-300), algumas mulheres jornalistas defendiam abertamente o adultério, o amor livre e o direito ao divórcio no país.

No Brasil, divórcio era algo impraticável. O desquite acrescido de adultério, então, era um prato cheio para os moralistas. Mas os periódicos noticiavam quando este ocorria entre as estrelas de outros países. Entretanto, mesmo ao noticiar sobre o divórcio das atrizes de Hollywood – inclusive o de Louise Brooks com Eddie Sutherland –, os jornais e as revistas escondiam alguns fatos. No Brasil, como visto, foram noticiadas duas versões do término do casal: 1) a distância era impraticável – trabalhavam em localidades muito diferentes do país e gastavam muito tempo e dinheiro com telefonemas; e 2) ela acusa-o de ser muito cruel. Houve também, além dessas motivações, o adultério – narrado de forma muito franca por Louise (BROOKS, 2000).

Vê-se que há um certo receio da imprensa em tocar no assunto. E principalmente não se encontra nenhuma alusão aos desquites das mulheres brasileiras. Muito menos uma normalização do adultério. Segundo Soihet (2004), o psiquiatra da virada do século XIX para o século XX Cesare Lombroso via a mulher como menos inteligente que o homem, e por isso era menos dotada em diversos aspectos, inclusive os concernentes à sexualidade. Por isso, conseguiria manter a castidade por maior tempo. O homem não. Para tanto, as leis do adultério só poderiam ser aplicadas a elas, pois não seria culpa de sua natureza e sim da perfídia.

No Brasil, pelo Código Penal de 1890 a penalização por adultério era estendida apenas às mulheres. Para ser estendida ao homem, a amante teria de ser concubina “teúda e manteúda”<sup>276</sup>. A considerar que o marido estava protegido por lei caso matasse a esposa adúltera como vingança, a pena para as mulheres infiéis poderia ser a morte. O que não acontecia sempre. Geralmente a mulher apanhava ou o casal se separava. No país, o divórcio foi legalizado apenas em 26 de dezembro de 1977.

Esse tipo de abordagem, como em *Miss Europa* – quando uma mulher opta por sair do relacionamento para seguir sua individualidade –, poderia despertar tais anseios também nas espectadoras, como gatilho para que “abandonassem” seus maridos. Ainda em 1912, já se falava sobre o poder do cinema de influenciar comportamentos:

A neurose da velocidade em todas as coisas e em todos os atos produz-nos uma invencível preguiça de pensar, de comparar, de analisar. O que nós queremos é chegar logo ao fim. Uma sessão de cinema dura apenas meia hora, mas é tempo suficiente demais para que a mocidade

---

<sup>276</sup> Expressão do português arcaico para “tida e mantida”.

fique completamente edificada na moral moderna<sup>277</sup> (AGUDO, 1912 apud SALIBA, 1998, p. 330).

De fato, temas como esse de *Miss Europa* – de uma mulher que troca o marido por uma vida de celebridade – eram intrigantes e provocantes; e da mesma forma que criavam narrativas para as fitas, o *star system* criava narrativas sobre as atrizes para serem vendidas em bancas de jornais passando por notícias e biografias. As massas já estavam habituadas a ler romances escritos diretamente para o povo no século XIX. Melodramas franceses eram traduzidos para serem comercializados em Portugal e chegavam no Brasil fazendo sucesso junto à população alfabetizada. O gosto pelo melodrama era uma realidade (EL FAR, 2004, p. 87). Inevitavelmente, os filmes melodramáticos em que Louise Brooks tomou parte deixaram as metrópoles agitadas e atraíram as espectadoras para o interior das salas de cinema.

Louise, para além de interpretar apenas personagens maliciosas, atrevidas e insolentes, representa mais de uma vez a figura da mulher moderna que deseja seguir seus sonhos – no *show business*, por exemplo – e é impedida pela convenção social de contrair matrimônio e constituir uma família. A primeira vez que isso ocorre é em *Desfrutando a alta sociedade*, considerado perdido. Ao anunciar o filme no Império, o jornal *A Manhã* diz: “Kitty é Louise Brooks, a cujas instigações qualquer cristão dificilmente resiste”<sup>278</sup>. Junto a ela, estrelava Adolphe Menjou – interpretando um *coiffeur* que cuidava do cabelo das melindrosas. A personagem de Louise, uma manicure do salão, não correspondia ao amor de Max (Menjou), pelo simples fato de que ele era um barbeiro e ela queria melhorar de vida, tornando-se bailarina. Ambos mudam-se para Nova York com o mesmo intuito de ascensão social e profissional. Na trama, um tempo depois, as circunstâncias e o amor os fazem voltar para a cidade natal para ficarem juntos e constituírem família.

Até mesmo mulheres modernas como as personagens de Louise Brooks em *Desfrutando a alta sociedade* e *Miss Europa* abriam mão de seus sonhos, independência financeira e liberdade para se dedicarem à família; o que algumas feministas repudiavam em sua militância na imprensa brasileira. Segundo Alessandra El Far:

A inserção gradual da mulher no espaço público da capital federal deu ânimo a [...] falas de protesto que procuraram todos os dias cooptar simpatizantes às suas causas. Mesmo assim, era visível a árdua tarefa a ser enfrentada, numa sociedade em que o sexo feminino tanto dependia dos homens. Dificilmente uma menina em idade de casamento, pertencente às camadas médias e altas da sociedade, conseguiria seu próprio sustento ou mesmo manter seu estilo de vida sem se casar ou sem usufruir da proteção de seu pai. Além disso, não eram

<sup>277</sup> Não foi encontrado um exemplar para leitura do texto citado por Elias Thomé Saliba (1998, p. 330), apenas a referência: AGUDO, J. *Gente Rica: cenas da vida paulistana*. São Paulo: O Pensamento, 1912.

<sup>278</sup> *A Manhã* (RJ), 09/10/1926, p. 4.



poucos os preconceitos em torno das mulheres separadas, sozinhas ou das jovens namoradeiras. Em um contexto como esse, voltando ao romance *Mademoiselle Cinema*, deveria ser extremamente atraente aos leitores cariocas acompanhar a vida da rapariga que tudo podia e nada temia (EL FAR, 2004, p. 300).

Era realmente difícil enfrentar todo o conservadorismo – até mesmo para as mulheres que queriam muito sua liberdade. Os filmes que apresentavam finais como o de *Desfrutando a alta sociedade* acabavam por ser desanimadores para as mulheres sonhadoras – mas, ao mesmo tempo, permitiam que elas se identificassem de certa forma com as protagonistas que abriam mão de sua vida profissional. Talvez se sentissem consoladas sabendo que Louise Brooks estava no mesmo barco que elas. Esse dualismo explica a complexidade dos processos de projeção-identificação apresentados por Edgar Morin em *Cinema ou o homem imaginário* (2014). Na obra, o autor aborda a questão do cinema como fenômeno histórico-sociológico (mas também com um olhar antropológico) e nele busca compreender a “realidade imaginária do cinema” e a “realidade imaginária do homem”, que incluem, entre outros, os processos de identificação e projeção do homem (espectador/a) para com o cinema e suas personagens. Ele cria, então, um ciclo que se baseia basicamente no complexo “o espírito humano ilumina o cinema que ilumina o espírito humano” (MORIN, 2014, p. 13).

Embora os dois conceitos (projeção e identificação) existam separadamente, eles andam juntos nas reflexões sobre cinema. A *projeção* está mais ligada a algo que queremos para nós; que precisamos para viver e tomar decisões; e que simplesmente sonhamos utopicamente. Como a própria palavra denota, é o que projetamos para nós mesmos. Talvez algo próximo de como gostaríamos de ser. A *identificação*, por sua vez, abarca o que já absorvemos do mundo – não o que queremos absorver. Faz parte do nosso ser, e temos consciência disso. Ao ver alguma característica, comportamento ou crença, a pessoa identifica o que lhe é análogo e, com isso, pode repudiar – caso seja algo que lhe cause desconforto – ou desenvolver o *pathos*. Porém, como já dito, esses dois fenômenos andam juntos. Primeiro porque há uma troca constante de um para outro. Segundo porque, como explica Morin, as duas “remetem uma à outra dentro de um complexo geral” (MORIN, 2014, p. 111).

Para além da teoria de Morin, vale lembrar novamente o que foi apresentado por Richard Dyer (1998, p. 18) sobre as quatro categorias de relações entre público e estrela que se resumem em afinidade emocional; auto-identificação; imitação; e projeção. De um modo ou de outro, independentemente da inclinação teórica, é evidente que o cinema em si, com suas histórias, narrativas, personagens e por sua representação do mundo “real”, produz participações afetivas.

E essas não podem ser interrompidas. Involuntariamente estamos insertos nesse processo através do nosso cotidiano.

Em uma das estratégias de flerte de Marilyn em *Risos e tristezas*, ela para em uma banca onde estão expostas diversas revistas cujas capas trazem mulheres exatamente como ela, com cabelos *à la garçonne*.



Figura 41: Personagem e *cover-girls* frente a frente.



Figura 42: O encontro entre *garçonnes*.

Nesse momento, o filme pode ser um gatilho para o fenômeno da projeção-identificação. Assim como Louise Brooks está diante de um espelho fantasioso, as brasileiras consideradas mais melindrosas, ao verem as publicações nos periódicos sobre a atriz e assistirem nas telas a personagem fazendo o mesmo que elas – lendo revistas e jornais que estampavam aquele padrão de beleza –, certamente se identificavam com o que viam. Afinal, “o espetáculo cinematográfico implica um processo de identificação psíquica entre espectador e acção representada. O espectador vive psiquicamente a vida imaginária, intensa, valorosa, amorosa dos heróis de filme, identifica-se neles” (MORIN, 1980, p. 71). E é indispensável, aqui, recordar a frase da revista *Fon Fon* na cotação sobre *Desfrutando a alta sociedade*: “Recomendamos aos barbeiros as exposições de cortes para as damas”<sup>279</sup>, que estão presentes na personagem e nas revistas.

A cultura de massas tenta constantemente promover valores femininos, nesse caso o corte de cabelos. Os filmes, a imprensa, os programas de rádio e televisão – os dois últimos, mais tarde – acabaram por construir um imaginário “ideal” e padronizado do que é ser mulher. Dentro desse contexto, nos anos 1920 essas práticas já eram fortes. Havia, além de um estímulo para a sedução, o incentivo pela busca da afirmação individual das mulheres. Assim, a moda surge também como um caminho para que as massas femininas se identifiquem com a elite. As espectadoras, através de cenas como essa – onde a personagem de Louise lê a revista que traz uma *flapper* na capa –, deveriam sentir-se ainda mais representadas pelas atrizes.

Em *Amá-las e deixá-las*, há um “shock of recognition”<sup>280</sup>: a cena em que Mame descobre a traição do noivo com a irmã. Algumas mulheres poderiam se identificar com a personagem e sentir também a decepção amorosa. Mesmo as que não tivessem sido traídas talvez se identificassem – pelo medo constante da traição. Esse *pathos* do Melodrama como a pena que sentimos pelas personagens seria a pena de nós mesmos, pois nos colocamos em seu lugar (SINGER, 2001, p. 44). O Melodrama desperta no espectador um “desejo primitivo de avisar a heroína” (ELSAESSER, 1987, p. 66) e essa cena aproxima o público ainda mais da personagem de Evelyn Brent. Pois acompanhamos a montagem paralela da surpresa sendo preparada enquanto William sai do cinema com Janie.

No filme, as identificações e projeções são voláteis. Um exemplo claro é quando a espectadora vê Mame como uma personagem irritantemente ingênua, que não se valoriza e que

<sup>279</sup> *Fon Fon* (RJ), 30/10/1926, p. 59.

<sup>280</sup> Termo usado por Linda Williams (1987, p. 03) em seu texto sobre *Stella Dallas*. Para trabalhar com o filme, a autora empresta o termo do romance *The Women's Room*, de 1977, escrito por Marilyn French. Ao usá-lo para recordar sua experiência ao assistir ao filme, a romancista explica: “Você sabe, quando você vê o que você sente, é o seu próprio destino lá em cima na tela ou no palco” (FRENCH apud WILLIAMS, 1987, p. 03).

vive cegamente por um homem enquanto Janie se diverte. Isso pode iniciar um modo de projeção em relação à personagem de Louise Brooks. Já quando a espectadora vê Janie como vilã e Mame como vítima, identifica-se com Mame. E quando a espectadora tem inclinações “melindrosas”, acaba por se projetar e se identificar com a personagem de Louise. Na verdade, é possível até que uma espectadora – mesmo odiando Janie – se identifique com ela. Morin levanta a possibilidade de que “a força da participação do cinema pode conduzir a identificação até aos desconhecidos, ignorados, desprezados ou odiados da vida diária” (MORIN, 2014, p. 130). Ou seja, uma pessoa egocêntrica como Janie, que naturalmente causaria repulsa nos espectadores, pode revelar e despertar em quem está diante do *écran* identificações das quais ela sente vergonha e embaraço (Idem). Por fim, no caso das duas personagens aqui descritas, as espectadoras têm (ou desejariam ter) um pouco de cada uma, que representam dois extremos – o que faz com que reflitamos sobre o que é, afinal, ser uma melindrosa.

Em 1927 *Cinearte* reproduz um artigo intitulado “Elas se casam por dinheiro?” questionando se as mulheres do cinema eram mais emancipadas e modernas do que as mulheres do teatro. Sobre Louise, o artigo discorre:

Louise Brooks, que antes de ser seduzida pelo Cinema foi uma das mais afamadas coristas da Broadway, logo que começou a auferir salário na tela, casou-se por amor com Eddie Sutherland. Eddie faz grande ordenado, mas Louise tinha diante de si um vasto campo. Todo mundo profetizava que ela apanharia algum dos grandes peixes da Wall Street; jamais passou pela cabeça de ninguém que ela se deixasse pelo romantismo [sic] de uma fuga com um belo rapaz, exatamente como a mais desavisada moça de cidadezinha provinciana. E a gente pergunta qual a razão desses casamentos românticos e sem espírito prático? Por que não se casam elas por dinheiro, segundo a praxe estabelecida pelas atrizes de teatro. Será que a própria atmosfera dos estúdios cinematográficos mate os romances da ‘Gata Borradeira’? Será por que a Califórnia esteja muito distante de Long Island e da Park Avenue? Será que os milionários colhem de preferência as suas mulheres nas revistas de 20 dólares a poltrona, em vez de nos cinemas de 10 dólares?<sup>281</sup>

Conclui-se então que, diferente das mulheres do teatro, as trabalhadoras do cinema não precisavam casar-se por dinheiro, uma vez que eram emancipadas, ganhavam bem com seus contratos e poderiam viver suas vidas sem o auxílio financeiro de um marido. A matéria defende que Louise, por exemplo, teria se casado puramente por amor – mesmo tendo todas as possibilidades na palma da mão.

As atrizes do cinema trabalhavam numa indústria: eram operárias do entretenimento. Para além de viverem personagens nas telas que trabalhavam nos comércios e que, por vezes, só poderiam contar com o próprio salário como forma de sobrevivência, ganhavam elas mesmas

---

<sup>281</sup> *Cinearte* (RJ), 19/01/1927, pp. 07, 32-33.

a remuneração pelo ofício que tinham. Mas para além dessa crença de que essa mulher de espetáculos estaria mais propensa a recorrer ao casamento por dinheiro – pressupondo que as de cinema são emancipadas –, vê-se ainda que essa forma de abordagem que a trama apresenta ao espectador reforça estereótipos do tipo: 1) as mulheres dependem financeiramente dos homens ou 2) as mulheres ditas mais modernas, melindrosas, são arditas e agem somente pensando em si mesmas – narcisistas e cruéis e 3) os homens, pobres coitados, sempre são vítimas das atitudes injustas das mulheres, às quais são devotos e estimam. De uma forma ou de outra, a espectadora dificilmente se identificaria ou se projetaria em uma personagem que se casa por dinheiro – como Mademoiselle Godiva, por exemplo, de *Uma noiva em cada porto* –, excetuando os casos que Morin descreve como processos de projeção-identificação que nos envergonham ou nos fazem sentir repulsa. Entretanto, é possível também que em algumas mulheres esse tipo de atitude desperte um sentimento de vingança ou justiça frente à opressão masculina.

Sobre a representação feminina na Pauliceia dos anos 1920, Maria Inez Pinto afirma que, influenciadas pelos efeitos do *star system*, “as jovens fumavam, falavam com determinação e não mais se interessavam pela estereotipada ‘feminilidade’ tradicional: elas se consideravam independentes” (PINTO, 1999, p. 151). As irmãs de *Amá-las e deixá-las* não tinham um patriarca nem uma matriarca como uma tradicional família burguesa e a realidade é que precisavam trabalhar duro para ter uma vida minimamente confortável. Decerto, no Brasil isso pode ter causado um efeito de identificação muito forte nas mulheres mais independentes, mais pobres ou órfãs que assistiram ao filme, por viverem a mesma realidade – principalmente nas moças que também trabalhavam nas lojas de departamento instaladas no Brasil.

Não apenas o público se inspirava, mas o próprio cinema brasileiro se inspirava e tentava acompanhar as novidades do cinema hollywoodiano. Muitas atrizes e personagens brasileiras são descritas nos periódicos como *flappers*. Alguns exemplos são Neuza Dora – que teve seu nome ligado ao de Louise nas revistas<sup>282</sup> – e Polly de Vienna, atriz austríaca que trabalhava no Brasil<sup>283</sup>. Embora as duas atrizes não possuam semelhanças físicas com Louise<sup>284</sup>, naquele momento se vestem como *flappers*, são descritas como melindrosas e têm suas carreiras

<sup>282</sup> Em 1929, *Cinearte* escreve sobre Neuza Dora: “A antítese de Eva... a flapper nacional... uma gota de *piper mint* [um sabor de licor]... a malícia de Clara, a graça de Colleen e a beleza de Louise Brooks... *black-bottom* [um estilo de dança popular nos anos 1920] bem endiabrado... batom da moda...”. *Cinearte* (RJ), 20/02/1929, p. 24.

<sup>283</sup> *Cinearte* (RJ), 20/02/1929, p. 24; 20/11/1929, p. 9.

<sup>284</sup> Imagens de Polly de Vienne podem ser consultadas em: *Cinearte* (RJ), 12/05/1925, p. 5; 12/01/1927, p. 4. E imagens de Neuza Dora em: *Cinearte* (RJ), 16/01/1929, pp. 4, 6; 23/01/1929, p. 5.

veiculadas na imprensa através do estrelismo – como grandes sucessos dos filmes que falam sobre a vida moderna. Segundo Maria Inez Pinto,

A influência do cinema hollywoodiano no Brasil, decisiva para a construção de uma cultura cosmopolita de fachada, enveredou-se [sic] 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 (PINTO, 1999, p. 155).

É importante lembrar das matérias já citadas sobre Louise Brooks que descreviam sua vida antes de se tornar estrela de Hollywood. Contavam sobre as raízes da atriz – uma menina nascida no Kansas – e sua carreira ainda como dançarina, recém chegada em Nova York. Esse tipo de publicação, criando uma narrativa de ascensão, certamente atingia as jovens que sonhavam em entrar no *show business*. Os estúdios, com o *star system* e o auxílio da imprensa, se aproveitavam de histórias como essa – muitas vezes fabricadas, exageradas ou ainda mais dramáticas –, para alimentar a relação afetiva das espectadoras com seus produtos, deixando-as a pensar que tudo seria possível. Quando isso é representado na fita, a identificação com a personagem é facilitada. Quanto mais o público assiste a personagens tentando realizar sonhos similares aos seus, mais o público é atraído a acompanhar histórias que legitimem esses sonhos.

Ao apresentar as estrelas de *Entre a loura e a morena*, a *Gazeta de Notícias* escreve: “Louise Brooks, a pequena espevitada de nossos dias, muito esguia, muito sedutora, capaz de atrair para rede perigosa de seus olhos de azeviche, um mundo de apaixonados irremediavelmente perdidos”<sup>285</sup>. O filme ainda não está disponível *online*, embora algumas partes tenham sido conservadas. Nos periódicos existem várias ocorrências de exibições em muitas salas, inclusive em estados fora do eixo Rio-São Paulo – contudo há pouquíssimas matérias com detalhes sobre a trama, em geral superficiais e sem fotografias. Existe *online* apenas fotografias de cena.

---

<sup>285</sup> *Gazeta de Notícias* (RJ), 16/06/1927, p. 7.



Figura 43: O elenco principal de *Entre a loura e a morena*<sup>286</sup>.

Ao divulgar o filme no *Parisiense* e tratar da velha dúvida de qual seria a melhor (loura ou morena), o mesmo jornal aconselha:

Que as frequentadoras do querido cinema não saiam de lá, porém, contrariadas com as disposições em que natureza as criou, mesmo que [sic] não há motivo para tal – Dorothy [Mackaill] é linda, adorável, na sua beleza loura, e Louise Brooks não tem menos encanto nem beleza nas suas características de morena...<sup>287</sup>

Quando perguntada sobre as cortesãs do século XIX terem “seduzido” as mulheres antes dos homens – pela questão da influência na moda – Michelle Perrot (1998) lembra que a literatura cumpria, também, uma função de apresentar às mulheres leitoras todo um imaginário em torno do feminino que as encantava e as fazia invejar as personagens, muitas delas cobertas pela modernidade almejada.

Seduzir, reinar pela beleza, pela elegância, conquistar um homem, vários homens: grande sonho identitário feminino que, sem poder ser vivido, é saboreado na literatura. Ora, as mulheres são, no século XIX, grandes leitoras de romances ricos em figuras femininas de toda espécie (PERROT, 1998, p. 32).

<sup>286</sup> Fonte: IMDb.

<sup>287</sup> *Gazeta de Notícias* (RJ), 14/06/1927, p. 7.

Sendo assim, é possível concluir que o cinema cumpre o mesmo papel que as cortesãs ou a literatura: seduz as mulheres, fabricando sonhos e modos de vida. O que despertaria tanto nessas frequentadoras o desejo de terem nascido loura *como* Dorothy ou morena *como* Louise? A imagem da *flapper* alcança cada jovem em processo de construção de personalidade. Comentários como este da *Gazeta de Notícias* fazem refletir sobre como realmente as espectadoras saíam das sessões de cinema refletindo sobre os atributos das atrizes nas telas e se comparando a elas.

Ao introduzir as espectadoras às estrelas de cinema dentro do contexto da moda, do erotismo e do bem-estar – incluindo suas vidas pessoais como família, casamento, passeios –, a cultura de massa acaba por desenvolver a “mulher modelo” – modelo este seguido até mesmo no corte e cor dos cabelos. Em um momento em que as mulheres estavam se colocando em evidência, é natural que tomassem para si esse arquétipo da mulher moderna que usava as possibilidades que tinham para conquistar o que desejavam. A mulher moderna não mais esconde suas vontades. Segundo Maria Inez Pinto:

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 (PINTO, 1999, p. 152).

Em São Paulo, de acordo com a autora, as mulheres buscavam viver “vidas diferentes” das que viviam em outros tempos as mulheres de sua família. E o faziam através da influência dos novos papéis femininos representados no cinema (PINTO, 1999, p. 153). Era uma questão de tempo para as mulheres brasileiras começarem a se portar como as nova-iorquinas, por exemplo. Para Maria Inez, “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” (PINTO, 1999, p. 139). E isso se manifesta ainda mais fortemente no fenômeno da “cover-girl”. De fato, o rosto de Louise estampou várias capas de revistas durante sua ascensão em Hollywood – uma delas no Brasil, no número 72 de *Cinearte* em 1927.



### 3.2. A audiência feminina

O cinema, desde seus primeiros anos, atraía um número abundante de espectadores. Segundo Vicente de Paula Araújo, já em 1910 esse número era tão grande que estimulou a necessidade de construção de novos teatros para “conter a multidão” ansiosa que frequentava os cinemas (ARAÚJO, 1981, p. 180). Como citado no capítulo anterior, os projetos de urbanização tanto do Rio de Janeiro quanto de São Paulo expulsaram as classes populares para áreas afastadas e remodelaram as cidades visando o conforto dos mais ricos. Esse sanitarismo social fez com que a segregação ficasse ainda mais evidente, criando salas mais luxuosas para a elite, deixando as mais antigas e afastadas dos grandes centros comerciais – as salas de bairro – para os operários. Mas, ainda assim, o acesso aos filmes era possível.

Segundo Margareth Rago (2004), as operárias brasileiras participavam da vida social e cultural das metrópoles. Entretanto, embora as mulheres pobres tivessem mais liberdade para se locomover sozinhas e no horário que quisessem, a cidade era pensada muito mais para o deslocamento e a segurança da burguesia – em relação a meios de transporte, por exemplo – do que para possibilitar a chegada de todas as classes aos grandes centros comerciais ou às salas de cinema.

De forma geral, as mulheres podiam frequentar os cinemas com família, namorado, amigos ou mesmo sozinhas. Mas vale reforçar que a tese aqui apresentada tem como foco sobretudo as mulheres burguesas e, em segundo plano, as operárias assalariadas que podiam pagar os ingressos, jornais e revistas com o dinheiro que sobrava de seu custo de vida. Pois não seria correto generalizar em relação ao público que Louise Brooks alcançava com seus filmes ou mesmo em relação ao poder de compra de vestuário, supondo que as oportunidades sejam abrangentes, sem considerar a exclusão – ainda que o cinema fosse relativamente acessível às massas e as roupas fossem produzidas em larga escala, tendo seu preço barateado. Contudo, é possível afirmar que o público de Louise Brooks não era limitado às mulheres mais ricas. Cinemas eram espaços desimpedidos: bastava ter o dinheiro para frequentá-los.

Havia *soirées* dedicadas a senhoras e senhoritas – transformando o cinema em um programa momentaneamente feminino cujas fitas diriam teoricamente respeito apenas às mulheres. Mas nas sessões de forma geral, mesmo para as pessoas que tinham menos dinheiro, havia a opção de assistir aos filmes nas salas mais acessíveis, com assentos apertados e nenhum luxo. Logo, muitos brasileiros – de vários cantos do país – puderam viver essa experiência e ver o cinema inserido em seu cotidiano.

Embora não seja possível classificar de forma exata a audiência dos filmes que foram abordados – quais tipos de mulheres consumiam as revistas, os jornais, os filmes e as roupas que viam nas telas; o meio de transporte responsável pelo deslocamento de suas casas às salas de cinema, apesar de que na maioria dos casos iam a pé ou de bonde; e quais salas elas frequentavam –, alguns dados foram levantadas em relação ao salário das brasileiras e aos preços de produtos e serviços que esclarecem a respeito do perfil de público dos filmes de Louise Brooks no Brasil.

O Recenseamento relativo a 1920 surpreendentemente chama a atenção para a diferença salarial entre homens e mulheres:

Segundo demonstram os números relativos, são as indústrias têxteis as que mais favorecem, quanto ao número de operários, aos homens e às mulheres, o mesmo não sucedendo, porém, quanto à remuneração do trabalho feminino e masculino. Nesse particular, variam bastante os salários conforme a natureza da indústria, auferindo em geral aos [sic] homens o maior proveito [...]. Tendo em vista o conjunto das várias indústrias, verifica-se que, entre os adultos, a porcentagem geral do salário feminino só excede a idêntico coeficiente do salário masculino na remuneração inferior a 6\$000 diários (BRASIL, 1928, pp. VIII-IX).

Mulheres quase nunca ganhavam mais que 6\$000 diariamente. Já para os homens, isso era comum. Segundo o Recenseamento (Idem, pp. X-XV), as mulheres que trabalhavam na indústria têxtil ganhavam mais no Distrito Federal (Rio de Janeiro) e nos estados de São Paulo e Paraná. Nas indústrias de alimentação, elas eram mais bem pagas no Mato Grosso, Pará, Distrito Federal e São Paulo. Nas de vestuário e toucador, mais no Distrito Federal, Rio Grande do Sul, Paraná e São Paulo.

Segue abaixo o gráfico comparativo contido no Recenseamento sobre o salário diário de homens, mulheres e crianças (dos sexos feminino e masculino):

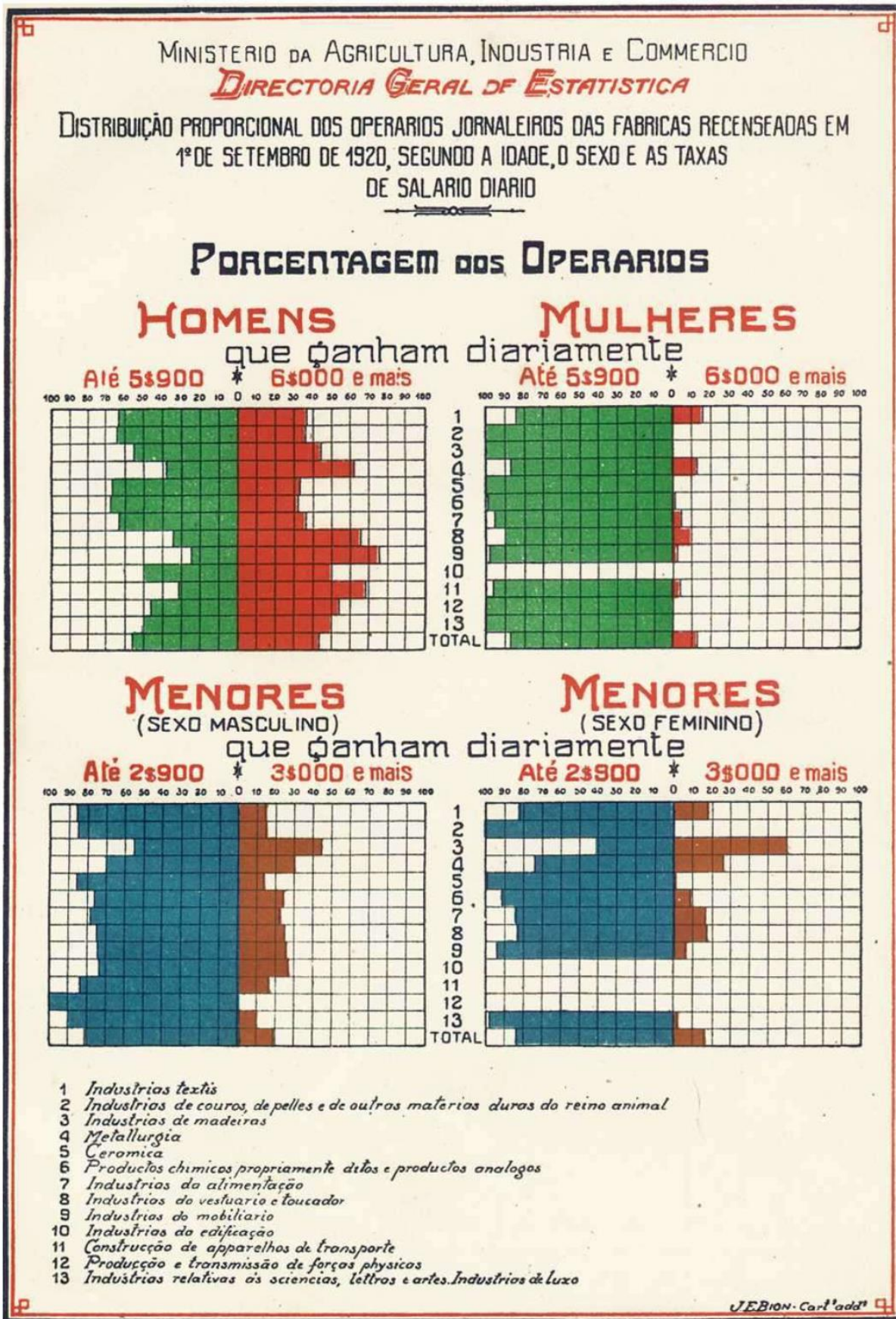


Figura 44: Gráfico dos salários dos operários em 1920 (BRASIL, 1928).

Do total de assalariados em 1920, 31,1% são mulheres adultas (um total de 72.053) e 5,7% são mulheres crianças (13.272). Salvo o trabalho informal que não será contabilizado aqui, serão priorizados somente os números referentes ao salário das mulheres adultas (consideradas, no documento, maiores de 14 anos) – que poderiam estabelecer certa ligação com Louise Brooks e suas personagens. Partindo destes 31,1%, segue a tabela da média de salário diário:

<b>SALÁRIO DIÁRIO DE MULHERES ADULTAS - Brasil, 1920</b>		
<b>SALÁRIO (por dia de trabalho)</b>	<b>NÚMERO DE MULHERES (que o recebem)</b>	<b>PORCENTAGEM (entre todos os assalariados)</b>
até 2\$900	29.202 mulheres	12,6%
de 3\$000 a 3\$900	15.382 mulheres	6,6%
de 4\$000 a 5\$900	18.303 mulheres	7,9%
de 6\$000 a 7\$900	6.944 mulheres	3,0%
a partir de 8\$000	2.222 mulheres	1,0%

Tabela 2: Salário diário de mulheres adultas segundo o Recenseamento de 1920.

Considerando quatro situações hipotéticas principais sobre os salários das mulheres: 1) pode ser uma parte do salário da família – que se juntaria ao do marido [ou do pai, ou do(s) irmão(s)]; 2) o salário total de uma casa, quando se trata de uma mãe solo; 3) no caso de uma moça solteira, talvez esta use parte de seu salário para ajudar os pais nas despesas da casa; e 4) as moças solteiras totalmente independentes e emancipadas, trabalhadoras liberais que moram sozinhas – o que não era de todo impossível naquele período (como pôde ser visto em algumas personagens de Louise Brooks), ao menos em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo.

Após uma pesquisa nos periódicos sobre os preços dos produtos alimentícios daquele período, informações foram encontradas no *Correio da Manhã*<sup>288</sup>. Como se trata da coluna A Vida Comercial da primeira edição do ano de 1927 (01 de janeiro), é possível deduzir que este seja um levantamento sobre a média dos preços no ano de 1926. Segue abaixo uma tabela de alguns alimentos escolhidos a fim de compará-los com os preços dos ingressos de cinema e das revistas e jornais:

<sup>288</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 01/01/1927, pp. 16-17..

PREÇO MÉDIO (aproximado) DOS ALIMENTOS (1926)		
ALIMENTO	QUANTIDADE	PREÇO
Arroz	60 quilos	60\$000
Feijão	60 quilos	de 20\$000 a 40\$000 (a depender do tipo)
Batata	1 quilo	\$700
Ovos	1 dúzia	3\$400
Frango	1 unidade	de 3\$500 a 6\$500
Galinha	1 unidade	de 6\$500 a 9\$500
Charque	1 quilo	2\$000
Linguiça	1 quilo	4\$000
Açúcar	1 saco	51\$000
Banha de porco	1 lata de 20 quilos	210\$000
Óleo	2 latas de 28 quilos	78\$000

Tabela 3: Levantamento do preço dos alimentos no ano de 1926, segundo o *Correio da Manhã* (RJ).

Sendo assim, presumindo que as mulheres assalariadas trabalhavam seis dias por semana, separando pelos grupos de salários contidos na tabela (2), criaremos aqui duas situações hipotéticas – dois extremos: na primeira, o salário de uma só mulher alimentaria três pessoas em uma casa, supondo que esta seria mãe solo com dois filhos. O cálculo *mensal* deste custo seria por volta de 152 mil réis – 38\$000 *semanais*, apenas considerando os alimentos da tabela. Considerando outros custos para além da alimentação, essa conseguiria sobreviver apenas se entrasse nos dois últimos grupos de assalariadas, com remuneração diária acima de 6\$000 – e, certamente, só teria condições do consumo de lazer (revistas e ingressos de cinema) se recebesse mais de 8\$000 por dia. Caso contrário, precisaria recorrer a outros meios informais – como, por exemplo, aluguel de quartos ou costura.

Na segunda situação, em uma casa onde a mulher trabalharia apenas para alimentar a si mesma (jovens assalariadas morando e pagando aluguel sozinhas), o custo *mensal* de sua alimentação seria por volta de 49 mil réis – 12\$000 *semanais* –, e poderiam, por sua vez, consumir por lazer mesmo se recebessem a partir de 3\$000 diários – considerando também outros custos. O primeiro grupo de mulheres assalariadas, no entanto – que recebiam *até* 2\$900 –, dificilmente conseguiria arcar com todas as despesas da casa. O gasto com atividades extras, então, era inconcebível. Embora as informações sejam escassas, é possível pensá-las como

norteadoras para se ter alguma ideia das condições financeiras das mulheres. E essas conclusões são necessárias pois problematizam as suposições de que existia, de fato, um diálogo de Louise Brooks com as brasileiras. Não restam dúvidas de que isso acontecia – a considerar as diversas ocorrências envolvendo o nome da atriz. Mas nunca se pode generalizar. Por que? Quanto custava a diversão?

Os jornais ofereciam uma assinatura anual ou semestral. Os jornais avulsos, por sua vez, custavam em geral duzentos réis (\$200), como *A Gazeta* (SP), *O Paiz* e *Gazeta de Notícias*, ambos do Rio de Janeiro. No fim da década, este último cobrava quatrocentos réis (\$400) por números atrasados. Entretanto, o jornal não era algo que as mulheres consumiam.

Em geral, as revistas semanais pesquisadas não eram inacessíveis. Custavam, no período abordado, mil réis (1\$000), como *A Scena Muda*, *Cinearte*, *Fon Fon* e *Para todos...* (todas do Rio de Janeiro), tendo essa última vendido alguns poucos exemplares de 1930 a dois mil réis (2\$000) – o que compraria o feijão de um mês, por exemplo, para alimentar três pessoas. Já a paulista *A Vida Moderna* – utilizada no trabalho para descrever as melindrosas para além das ocorrências sobre Louise Brooks, uma vez que a revista era vendida apenas na primeira metade da década de 1920 – custava seiscentos réis (\$600) e só em 1924 aumentou seu preço e passou a custar mil réis (1\$000) por exemplar, o mesmo valor que as cariocas cobravam na segunda metade da década. Possivelmente, as revistas no geral quase dobrariam seus valores da primeira metade para a segunda. Talvez pelo custo da impressão, uma vez que as imagens se mostravam cada vez mais presentes, em especial as coloridas. Mas, de qualquer forma, as revistas de cinema surgiam com mais força na segunda metade, como *Cinearte*.

Não bastava ver as roupas das estrelas: havia o desejo de copiá-las. Alguns vestidos – que não eram os importados caríssimos – custavam de 63\$000 a 120\$000 (em 1920), a depender da coleção – segundo o *Correio da Manhã*<sup>289</sup>. E, as meias de seda – sensação do momento –, custavam de \$900 a 3\$900 em 1927<sup>290</sup>.

O mais relevante para a pesquisa: na segunda metade da década de 1920, os preços dos ingressos para assistir às fitas nas salas de cinema variavam. Por exemplo, o preço médio das salas lançadoras era em torno de 3\$000 a 5\$000. Isso se dava pelas condições da sala. Quanto mais novas e bem equipadas, mais caro era o ingresso. Além disso, vale lembrar que são estas salas que apresentavam em primeira mão os filmes aos espectadores. Nas salas de bairro, onde o filme chegava depois que já havia sido exibido por um tempo nas outras salas, os preços eram menores – aproximadamente 1\$000, ou até mesmo \$500. Também nada dramático. Podia-se

<sup>289</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 14/01/1920, p. 09.

<sup>290</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 02/01/1927, p. 21.

guardar dinheiro para assistir aos filmes nas salas lançadoras em momentos especiais e nos demais dias assistir nas salas de bairro. Mary Del Priore conta, inclusive, que no período de 1929 “calculou-se uma média de duas sessões de cinema por habitante maior de 15 anos” – a maioria no Sudeste (2017, p. 331)<sup>291</sup>. Logo, não se trata de uma média calculada tão injustamente, considerando outros espaços dentro do Brasil onde nem sequer existiam cinemas. No entanto, alguns casos isolados mostram estimativas muito distantes dessas. Por exemplo, o ingresso cobrado pelo lançamento de *The Big Parade* (1925) no Santa Helena em São Paulo, chegou a absurdos 20\$000<sup>292</sup>.

E quanto custava se deslocar? Desde que começaram a circular, os preços das passagens de bonde foram alvo de críticas. Em 1909, foi preciso que a companhia Light incluísse bondes para operários, que custavam cem réis (\$100) – metade da tarifa regular, que era de aproximadamente duzentos (\$200). Nos anos 1920 esse assunto também era alvo de protestos, por considerarem os preços abusivos<sup>293</sup>. Não foram encontrados os preços do período pesquisado, mas considerando os salários de 1926, seria impraticável pagar esse mesmo valor para trabalhar. O número de automóveis, por sua vez, crescia vertiginosamente. E até mesmo os táxis eram compartilhados entre as pessoas – o que inclusive pode ser lido em um dos textos da coluna Fox Trot<sup>294</sup> de 1927, escrita por um autor que, por conta da ininteligibilidade da cópia digital, só pôde ser identificado por suas iniciais G. B., e que dividia a página com a coluna de Benjamin Costallat:

- O diabo, dizia ontem o Antonio Pureza, na Avenida Rio Branco, vendo passar os taxis-lotação, tem mais um aliado na conquista das almas...
- Não digo que não, respondeu o seu companheiro Fagundes, mas, na vida moderna, o rei do Averno cada vez vai tendo melhores auxiliares. Há algumas décadas foi o bonde, um pouco antes a vitrine, em seguida o cinema, depois o automóvel e, ultimamente, a meia de seda. Eu acho que não há nada que tenha mandado mais almas para o inferno do que sejam as meias de seda. Quando a meia de seda não dá em resultado uma passagem para as caldeiras de Pedro Botelho, é, na certa, o caminho mais seguro para o purgatório.
- E, agora, o taxi-lotação...
- Efetivamente.
- É um achado. Um magnífico achado!
- Por 1\$500, realmente, é um preço convidativo.
- Não falo sob este ponto de vista. Olhe, anteontem estive na residência do Anastácio e ele somente chegou em casa às 23 horas, quando já todas as visitas se estavam despedindo. A senhora apresentava uma fisionomia furiosa, porque uma amiga, telefonando que podia comparecer à recepção, declarou ter visto o Anastácio para os lados de Copacabana, num

<sup>291</sup> Provavelmente duas sessões de cinema por semana, embora a autora não especifique.

<sup>292</sup> *Correio Paulistano* (SP), 12/05/1927, p. 7.

<sup>293</sup> Fonte: Mobilize (portal dedicado ao tema da mobilidade urbana). Disponível em: <<https://www.mobilize.org.br/noticias/4405/bondes-sp-tarifa-polemica.html>>. Acesso em: 09 de dezembro de 2021.

<sup>294</sup> *Jornal do Brasil* (RJ), 20/11/1927, p. 05.

táxi, por sinal em companhia de uma moça loura. Anastácio, chegando, foi desculpando-se. [...]

— Você esteve em Copacabana, disse a esposa furiosa [...]. Você foi de automóvel? interpelou ainda a senhora com uma fisionomia fechada.

— É, é, eu fui de táxi, explicou Anastácio, já um pouco desconcertado.

— E ia em companhia de uma moça loira, muito elegante? terminou a esposa como quem dá um tiro decisivo.

— É verdade, filha, no meio do caminho, tomou também o táxi uma moça loira cuja elegância não reparei porque ia pensando no negócio. O táxi era um táxi lotação.

A esposa sorriu satisfeita, crédula. E o Pereira, um apaixonado pelo esporte bretão, disse para o vizinho:

— Marquemos um gol para o Anastácio...

Este texto é curioso porque levanta – para além do transporte – outra questão importante para a pesquisa: o que significava para as mulheres utilizar esse tipo de serviço. Sabe-se que as mulheres sofriam com o assédio desde os primeiros anos de bonde: quando ainda os vestidos cobriam toda a perna (na virada do século XIX para o século XX), os homens aguardavam buliçosos por uma oportunidade de observar as mulheres levantando as saias para subir nos bondes em dias de chuva. Seus corpos sempre estiveram na mira dos homens nos espaços públicos. E, a partir do momento em que começaram a dividir de forma ainda mais próxima esses espaços com os homens – seja nos esportes ou nos “táxis-lotação” – os dedos apontados se multiplicaram. Decerto muitas mulheres sofreram injúrias e foram acusadas de adultério, depravação, provocação sexual e o que mais há de pior. Os olhos conhecidos estavam sobre elas, dividindo táxis com outros homens – ou outras mulheres já afamadas – criando suposições sobre suas vidas quando elas por vezes só estavam se dirigindo ao trabalho para sustentar suas respectivas famílias.

Para além da problematização sobre as consequências que as mulheres enfrentavam com a participação na vida pública, era possível se dar ao luxo do consumo por puro lazer? Mesmo as trabalhadoras liberais que buscavam emancipação, também se viam sufocadas financeiramente? Uma vez que a mulher tinha uma menor valorização de seu trabalho e, portanto, baixa remuneração comparada aos homens, é preciso pensar até que ponto elas podiam buscar ter uma vida minimamente semelhante às que viam nas telas.

Numa matéria de revista – “Não se vistam como nós” – o articulista constata com certa ironia que, após a exibição de “um filme com uma mulher perigosa, toda vestida de cetim [...] voluptuosa e tentadora”, é inevitável que, “dias depois, nos escritórios das cidades [...] as datilógrafas entrem, perfeitamente vestidas de cetim, com imensos brincos, com o penteado daquela artista”. Se possível, imitando-a. Em jogo, estava a transformação do corpo feminino em objeto de desejo fetichista. Se, por um lado, a estética cinematográfica representava a mentalidade moderna e um domínio em meio ao qual a mulher podia tomar iniciativas, por outro, a sensualidade de sua representação a transformava em objeto de consumo. O fato é que o poder de sedução de estrelas do cinema marcou toda uma geração de mulheres, servindo de modelo para a imagem que elas queriam delas mesmas (DEL PRIORE, 2017, p. 384).



Certa vez, ainda em 1926, na edição 34 de *Cinearte*, na seção “A Tela em Revista”, o jornalista Álvaro Rocha conta de forma divertida como foi sua ida ao Capitólio para assistir ao filme *A Viúva alegre* (*The Merry Widow*, Erich von Stroheim, 1925), da Metro-Goldwyn. Entre outros detalhes, ele diz: “Uma bilheteira risonha, tipo Louise Brooks, deu-me as entradas e o troco antes que eu acabasse de dizer: ‘Cinco!’”<sup>295</sup>. Vale lembrar que era o início da carreira de Louise – e ela já produzia esse tipo de efeito nas espectadoras brasileiras.

Elas não só eram reconhecidas como Louise Brooks, mas também se reconheciam como tal. Em 1927, na seção de correspondências do *Correio da Manhã*, uma leitora se identificou como Miss Brooks<sup>296</sup>. Dois anos depois, na seção do questionário “Pergunta-me outra...” de *Cinearte*, uma leitora se identificou como “Louise Brooks (S. Paulo)”<sup>297</sup>.

Decerto, não era necessário ser demasiadamente rica para se identificar com as estrelas ou se projetar no glamour de Hollywood. E a situação financeira das mulheres em geral não tornava impossível estabelecer o diálogo – salvo quando o salário da mulher (que já era inferior ao do homem) era o único disponível para sustentar a família. E, como já foi dito, o Brasil – como hoje – contava com um grande número de trabalhadores informais que não entravam no Recenseamento – menos ainda seus salários. Muitas mulheres alugavam quartos em suas casas e cozinhavam, costuravam ou faziam faxina para terceiros. As roupas poderiam ser feitas por suas próprias mãos ou adquiridas em lojas de departamento que eram cada vez mais acessíveis. Havia opções alternativas para assistir às fitas que não os preços exorbitantes das salas mais luxuosas e, ainda, as revistas eram semanais ou mensais. Um só jornal, onde as fitas eram anunciadas, podia ser consultado por várias pessoas – e a maioria nem precisava deles para se informar desses filmes, uma vez que contavam com a oralidade ou com os próprios cartazes pregados nas portas dos cinemas e nos quiosques.

Muitas mulheres brasileiras tiveram acesso às personagens de Louise Brooks descritas neste capítulo, e cada uma dessas personagens certamente deixou alguma mensagem para as espectadoras, a despeito da tentativa da imprensa de contornar as informações sobre sua vida privada a fim de diferenciá-la de sua *persona* nas telas. A personagem pode ser colocada num esquema de polarização moral, como perigosa e fatal, mas a espectadora – aos olhos da imprensa agudamente moralista – precisava enxergar as personagens como um universo outro onde só nele aquele tipo de comportamento pudesse ser normalizado. Na vida real, Louise Brooks se divorciara pela distância e pela crueldade do marido, não por outras questões. Na

<sup>295</sup> *Cinearte* (RJ), 20/10/1926, p. 28.

<sup>296</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 03/07/1927, p. 12.

<sup>297</sup> *Cinearte* (RJ), 15/05/1929, p. 27.

vida real, Louise Brooks passeava com seu cãozinho de estimação, não saía acompanhada de vários homens. Vale citar Engels, quando este lembra que “quanto mais progride a civilização, mais se vê obrigada a encobrir os males que traz necessariamente consigo, ocultando-os com o manto da caridade, enfeitando-os ou simplesmente negando-os” (ENGELS, 2017, p. 219).

## Considerações finais

A própria Louise Brooks tinha consciência do papel social a ser por ela representado sob as asas da Paramount e sabia o quanto o estúdio tentava manipular as espectadoras – em matérias que também eram exportadas para outros países. Em 1927, *Cinearte*<sup>298</sup> publica uma longa matéria sobre a atriz. Nela, o autor (ou autora) fornece detalhes sobre o dia em que teve a oportunidade de conversar com Louise pessoalmente, no Ritz (sem mais detalhes da localização geográfica). Revela que fora da tela ela é “menos traquina, menos travessa”. Comparando-a com os “cyclones” do Kansas, seu estado natal, o autor diz que Louise “nada tem de tempestuosa ou ciclônica”, que é “tão calada como uma mesa do bar do Palace” e que “professa uma espécie de cinismo elegante e formoso no que concerne ao mundo moderno, manifestando ao mesmo tempo uma atitude *blasé* à vista das correntes tumultuosas da vida”. Ainda a mesma matéria afirma que ela é “demasiadamente modesta, uma espécie de criança bem comportada. Nunca diz coisas inconvenientes; raramente fala com calor”. E completa: “Se o silêncio é ouro, Louise deve estar riquíssima”.

Das sete fotos anexadas às páginas desta matéria uma (figura 45) – há mais três similares – faz lembrar as poses de publicidade das estrelas dos anos de 1910, quando era construído um arquétipo do ideal da “feminilidade civilizada”.



Figura 45: Louise Brooks retratada em *Cinearte*<sup>299</sup>.

<sup>298</sup> *Cinearte* (RJ), 23/03/1927, pp. 14-15; 32.

<sup>299</sup> *Cinearte* (RJ), 23/03/1927, p. 15.

Nessas fotos não há uma exposição acentuada de seu corpo que, como vimos, já era comum nos anos de 1920 – vale lembrar que Louise posou nua nesta década. As palavras escolhidas para definir quem é Louise Brooks são incompatíveis com o que foi posteriormente mostrado em seus escritos autobiográficos e em sua biografia. Nada disso condiz com sua real personalidade. Ela era conhecida por seu gênio forte e por viver de acordo com seu espírito livre, desde a infância. Ao falar sobre Walter Wanger, Louise escreve que ele a levou sob sua proteção depois de descobrir que sua insolência *blasé* era uma farsa (BROOKS, 2000, p. 20). Louise não se calava, agia de forma irrefletida – inclusive assume ter se prejudicado diversas vezes por se comportar dessa maneira: foi expulsa mais de uma vez dos prédios nos quais morou por acusações de promiscuidade, tinha problemas com álcool e muitos amantes (BROOKS, 2000).

Certa vez, a atriz disse que não comentaria sobre a baixa moral de alguém, sendo a dela inexistente (PARIS, 2000, p. 5). No epílogo de sua coletânea de textos autobiográficos, intitulado “Why I Will Never Write My Memoirs”, escreve:

Ao escrever a história de uma vida, acredito absolutamente que o leitor não possa entender o caráter e as ações do sujeito, a menos que tenha uma compreensão básica dos amores, ódios e conflitos sexuais dessa pessoa. É a única maneira pela qual o leitor pode entender inúmeras ações aparentemente sem sentido. Parafraçando Proust: com que frequência mudamos todo o curso de nossas vidas em busca de um amor que esqueceremos dentro de alguns meses. Nós nos lisonjeamos quando assumimos que restauramos a integridade sexual que foi expurgada pelos vitorianos. É verdade que muitas revelações são escritas para chocar, excitar, fazer dinheiro. Mas nos livros sérios as personagens permanecem tão desconcertantes, tão irreconhecíveis como sempre [...]. Também não estou disposta a escrever a verdade sexual que faria minha vida valer a pena ser lida. Não posso desafivelar o cinto bíblico. É por isso que nunca vou escrever minhas memórias (BROOKS, 2000, pp. 110-111).<sup>300</sup>

A citada matéria de *Cinearte* ficou marcada na pesquisa pois ilustra bem os mecanismos do *star system*. Louise Brooks, sob contrato, precisou se submeter a uma escola da Paramount para aprender como uma estrela deve se comportar. O básico do sistema é o estúdio ter, juridicamente, direito de controlar não apenas a carreira, mas também a vida pessoal das estrelas. Isso inclui a publicidade e como o estúdio deseja que a estrela seja vista. A vida privada

---

<sup>300</sup> “In writing the history of a life I believe absolutely that the reader cannot understand the character and deeds of the subject unless he is given a basic understanding of that person's sexual loves and hates and conflicts. It is the only way the reader can make sense out of innumerable apparently senseless actions. To paraphrase Proust: how often do we change the whole course of our lives in pursuit of a love that we will have forgotten within a few months. We flatter ourselves when we assume that we have restored the sexual integrity which was expurgated by the Victorians. It is true that many exposes are written to shock, to excite, to make money. But in serious books characters remain as baffling, as unknowable as ever [...]. I too am unwilling to write the sexual truth that would make my life worth reading. I cannot unbuckle the Bible belt. That is why I will never write my memoirs”.

de uma atriz não poderia entrar em contradição com sua imagem nos filmes, muito menos com a moralidade. Pressupõe-se, então, que toda essa matéria tenha sido fabricada pela Paramount.

Segundo Morin (1980), as “características internas” do *star system* “são as mesmas do grande capitalismo industrial, comercial e financeiro. O *star system* é, primeiro, fabricação” (MORIN, 1980, p. 80). Com o surgimento do sistema de estrelas, a vida das atrizes fora das telas ganhou notoriedade. Não era mais possível separá-las da textualidade dos filmes que faziam. Contudo, dentro da configuração desse sistema, que operava numa estratégia de controle comportamental, a vida privada da estrela Louise Brooks não deveria gerar qualquer tipo de imitação – a força e a vitalidade do seu erotismo juvenil não poderiam tornar-se um modelo a ser seguido pelas mulheres.

Esse tipo de fabricação funcionava. Uma parcela do público que consumia seus filmes decerto acreditava que Louise Brooks era diferente em sua vida privada e, assim, criava uma versão quimérica e romantizada da atriz. Há um texto de 1928 no *Diário Nacional* intitulado “Camara Lenta – Colaboração especial para o ‘Diário Nacional’”, assinado por “A”, todo dedicado a Louise, que dialoga com a matéria publicada um ano antes em *Cinearte*:

Louise Brooks é uma “girl” que na tela não sabe amar. Não é ainda uma artista requintada, pois respeita o amor e pensa que está amando verdadeiramente [...]. Não é senhora para os grandes papéis da sociedade... / Parece que a persegue um grande amor, uma grande tragédia silenciosa, que ela não enquadra na arte do silêncio... / É figura romântica que acreditou no seu “único amor”... / “Único” pressupõe a existência de outros [...]. As melindrosas – espécie que a futilidade criou e que já vai desaparecendo – dizem que Louise Brooks é displicente [...]. As leis sociais envaidecem os homens quando os tornam vítimas da sua força – o casamento de um lado e o divórcio de outro. / Aos olhos amigos de Louise Brooks, Arlette Marshall e Dolores Costello, parecem dizer “sim” a qualquer consulta de quem sofre do mal de amor. Eles ficam ardendo na vida subjetiva dos que carregam restos de ilusões.<sup>301</sup>

Louise se queixou numerosas vezes do sistema, de como ele afetava negativamente o psicológico das estrelas. Já em *Mendigo elegante*, foi apresentada a Hollywood como uma possibilidade para quando procurassem alguma atriz com sua aparência e aptidão para o aliciamento de homens. Sua carreira foi precocemente interrompida pois a atriz se recusou a continuar obedecendo aos homens de terno de Hollywood, que lidavam com vidas humanas de forma misógina e gananciosa. Embora algumas matérias tenham afirmado o contrário, a revista *Fon Fon*<sup>302</sup> descreveu Louise como “uma artistazinha muito insinuante mas com esse *typo* de quem ‘não leva desaforos pra casa’”.

<sup>301</sup> *Diário Nacional* (SP), 28/05/1928, p. 7.

<sup>302</sup> *Fon Fon* (RJ), 30/10/1926, p. 59.

Morin escreve que “as estrelas, em sua vida cotidiana (...) estão como que condenadas a imitar sua vida cinematográfica, voltada ao amor, aos dramas, às festas, aos jogos e a aventuras” (MORIN, 2014, p. 59). Mas Louise Brooks, de maneira oposta, *desafia o star system* quando mostra que ele não consegue acompanhá-la. Ela é maior que as criações dos estúdios. Enquanto o estúdio quer criar estrelas controversas e polêmicas, ela o faz por si só, sem a autorização dele. Enquanto o estúdio quer moldar a personalidade, escolher o amante e até mesmo o nome, Louise respeita sua autonomia. Enquanto o estúdio procura atores e atrizes de “cérebro oco” e facilmente moldáveis ou manipuláveis – sempre subestimando sua inteligência e superestimando seu desespero de perder um lugar na indústria –, Louise Brooks, uma intelectual, lê nos intervalos das filmagens e observa de dentro o *modus operandi* do sistema, se recusa a bajular quem quer que seja e não coloca o medo do desemprego acima de seus ideais. Enquanto a intenção da indústria é construir um “mito Louise Brooks” que lhes convém, ela própria o constrói, da sua maneira, junto aos admiradores.

O comportamento de Louise Brooks pode ser avaliado considerando, também, algumas questões paralelas que fogem da explicação simplista de que ela “só agiu assim porque quis”. Por muitos anos teve uma relação conturbada com a mãe – que, por sua vez, também agia de forma impulsiva no incentivo à carreira da filha – e com todas as figuras de certa autoridade em sua vida, como chefes, professoras, diretores e produtores – comportamento que pode ser explicado pelos abusos sofridos na infância e na adolescência. Havia o fator importante do desajustamento da atriz em relação não apenas a Hollywood, mas também à vida.

A atriz tinha sintomas claros: alcoolismo, impulsividade, autodestruição (não apenas de sua carreira mas sobretudo de sua vida), e mais tarde pensamentos suicidas. Possivelmente, o que marca seu comportamento não seja uma simples rebeldia contestatória. As coisas iam acontecendo. Sim, ela “agiu porque quis”; mas nem todas as suas grandes e pontuais decisões pautadas no *querer* foram ponderadas. É preciso lembrar da citação de Barry Paris (2000, p. 3) quando este diz que “Brooksie” se prejudicava por não obter nenhuma segurança financeira – mesmo tendo um cérebro além de um corpo. Ela tinha o conhecimento, mas se destruiu – talvez justamente por ter o conhecimento naquele contexto. Afinal, Louise estava à frente de seu tempo. Contudo, pela naturalidade com a qual tomava suas decisões, Louise foi indiscutivelmente fiel às suas vontades urgentes. Ela era uma mulher livre, emancipada, que tomava decisões por si própria e encarava as consequências das suas escolhas.

Apesar da notável dificuldade da imprensa em aceitar que a mulher estava conquistando seu lugar no espaço público, a *persona* da atriz Louise Brooks foi um forte paradigma das possibilidades da expressão e da vontade próprias femininas. Como descreveu Graham Fuller,

a mulher moderna e emancipada “trabalhava, votava, fumava, bebia, dançava ao som do jazz e fazia sexo” (FULLER, 2011, p. 34).

Quando o romance de Costallat – *Melle. Cinema* – foi censurado e apreendido nas livrarias do Brasil, a causa principal foi ter retratado a decadência dos costumes através da personagem Rosalina. Uma modernidade que escandaliza quanto os pressupostos morais não poderiam servir de influência para as jovens brasileiras. Como já foi visto com Alessandra El Far (2004), havia rumores sobre o perigo de conceder liberdade às mulheres: elas se mostrariam totalmente voltadas aos caprichos mundanos, à promiscuidade e à luxúria.

Nos novos tempos, quando o moderno assumia um significado de “perda de controle, indisciplina, promiscuidade” (SEVCENKO, 1992, p. 230) – aos olhos do patriarcado e do conservadorismo –, o medo da sociedade identificado nos periódicos brasileiros em relação às mulheres modernas vinha da certeza de que elas são más, mal intencionadas e excessivamente perigosas para os homens e para as pessoas “de bem”. E esse medo era nitidamente alimentado pelo cinema e por filmes como *Uma noiva em cada porto*, que fazia com que todos estivessem à espreita de encontrar uma mulher que agisse com a mesma conduta da personagem Godiva/Tessie.

Imagina-se – ao assistir cenas como a que ela impede que o ex-amante se vista – que o perigo realmente existiria. A personagem de Louise não respeita o espaço de Bill e não aceita não como resposta. Ela o ataca como quem quer devorá-lo – e se diverte maldosamente com a situação. No filme, os papéis são invertidos de forma maniqueísta não para mostrar apenas a fidelidade do homem em relação ao amigo, mas também que a mulher quer tomar a todo custo e em todos os sentidos o lugar do homem – embora o homem, aqui, seja de fato retratado como pávido, impotente e totalmente desprovido de firmeza.

De forma geral, sabe-se que a mulher do novo século é irreverente. Mas a sociedade acentua uma generalização estereotipada. Os filmes cujas personagens inspiram as melindrosas promoveram, aos olhos repreendedores, a credulidade na existência de um “colapso moral” – que seria o resultado do distanciamento de valores sociais pré-estabelecidos, prescritos de forma coercitiva sobretudo para as mulheres.

A industrialização e a modernização, quando chegam, vêm cheias de paradoxos. Infelizmente, a mulher é usada para vender a modernidade, ao passo que é punida por ser moderna. Além disso, há o progresso – que é positivo apenas em relação à técnica, mas traz consigo um retrocesso na sociedade e nas relações entre os indivíduos. Quanto à cultura de massas e à construção da individualidade, também há um paradoxo – como explica Simmel:

Por um lado, a vida se torna infinitamente fácil para a personalidade na medida em que os estímulos, interesses, empregos de tempo e consciência lhe são oferecidos de todos os lados. Eles conduzem a pessoa como se em uma corrente e mal é preciso nadar por si mesma. Por outro lado, entretanto, a vida é composta mais e mais desses conteúdos e oferecimentos que tendem a desalojar as genuínas colorações e as características de incomparabilidade pessoais. Isso resulta em que o indivíduo apele para preservar sua essência mais pessoal. Ele tem de exagerar esse elemento pessoal para permanecer perceptível até para si próprio (SIMMEL, 1973, p. 24).

Esse exagero que Simmel cita – quando o indivíduo sente necessidade de acentuar traços da sua “essência” para reconhecer a si mesmo – certamente pode ser criado com o auxílio das *personas* nas telas. A espectadora que já tem uma personalidade mais ou menos formada identifica traços em comum com as personagens ou projeta em si mesma outros traços como uma idealização do que busca ser. Em contrapartida, ao se inspirarem em personagens modernas como as de Louise Brooks, podem ter seus comportamentos duramente criticados pela sociedade, da mesma forma que os periódicos criticam as “mulheres modernas” quando essas viviam de fato a modernidade para além de vendê-la – um dos lados contraproducentes do “progresso”.

Como pode ser visto nas publicações da imprensa brasileira, a modernidade era por vezes comparada à “perda de controle, indisciplina, promiscuidade” (SEVCENKO, 1992, p. 230) aos olhos do patriarcado e do conservadorismo. Mas foi inevitável a absorção de tudo que era proveniente dela. Nos anos 1920, com a popularização das *flappers*, esse comportamento começou a ser absorvido como banal. Inúmeros relatos sobre o Brasil da Primeira República revelam que havia mulheres no país que pareciam ter saído das telas de cinema. E, a despeito das críticas, atrizes como Louise Brooks inspiravam o cotidiano de incontáveis espectadoras: afinal, como canhestramente afirmou o *Diário da Tarde*, “o mundo segue-a como uma ostra”<sup>303</sup>...

Mesmo que a imprensa tivesse receio em normalizar e aceitar a personalidade das melindrosas, é como se Hollywood dissesse: essas mulheres existem, é inevitável; são elegantes, bonitas, exalam modernidade, conseguem o que querem com o poder da sedução e devem ser copiadas. Mas cuidado! Elas mordem.

---

<sup>303</sup> *Diário da Tarde* (PR), 03/09/1927, p. 4.



## Filmografia de Louise Brooks

THE STREET of forgotten men (Mendigo elegante). Direção: Herbert Brenon. Produção: Adolph Zukor e Jesse L. Lasky. Famous Players-Lasky Corporation (Paramount), 1925. Excerto disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DgUo3iCnvww>>. Acesso em: 16 de novembro de 2021.

RIO DE JANEIRO			
TÍTULO	ANO DE EXIBIÇÃO	SALAS	OCORRÊNCIAS
Mendigo elegante	1926	America	Correio da Manhã
Mendigo elegante	1926	Americano	Correio da Manhã
Mendigo elegante	1926	Boulevard	Correio da Manhã
Mendigo elegante	1926	Brasil	Correio da Manhã
Mendigo elegante	1926	Capitólio	Correio da Manhã

SÃO PAULO			
TÍTULO	ANO DE EXIBIÇÃO	SALAS	OCORRÊNCIAS
Mendigo elegante	1926	Avenida	A Gazeta
Mendigo elegante	1926	Olympia	A Gazeta
Mendigo elegante	1926	República	A Gazeta
Mendigo elegante	1926	Santa Helena	A Gazeta
Mendigo elegante	1926	São Paulo	A Gazeta
Mendigo elegante	1926	São Pedro	A Gazeta
Mendigo elegante	1926	Triângulo	A Gazeta

THE AMERICAN Venus (Vênus americana). Direção: Frank Tuttle. Produção: Adolph Zukor e Jesse L. Lasky. Famous Players-Lasky Corporation (Paramount), 1926. Trailer e excerto disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IA2Wvt64TPw>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=1WkH17ocsb4>>. Acesso em: 16 de novembro de 2021.

<b>RIO DE JANEIRO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Vênus americana	1926	Capitólio	Cinearte Gazeta de Notícias O Paiz
Vênus americana	1926	Império	Gazeta de Notícias O Paiz
Vênus americana	1926	Paris	O Paiz

<b>SÃO PAULO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Vênus americana	1926	Avenida	A Gazeta Correio Paulistano
Vênus americana	1926	Colombo	Correio Paulistano
Vênus americana	1926	Olympia	Correio Paulistano
Vênus americana	1926	República	A Gazeta
Vênus americana	1926	Santa Helena	A Gazeta
Vênus americana	1926	Triângulo	A Gazeta Correio Paulistano

A SOCIAL celebrity (Desfrutando a alta sociedade). Direção: Malcolm St. Clair. Produção: William LeBaron. Famous Players-Lasky Corporation (Paramount), 1926.

<b>RIO DE JANEIRO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Desfrutando a alta sociedade	1926	Brasil	Correio da Manhã
Desfrutando a alta sociedade	1926	Fluminense	O Brasil
Desfrutando a alta sociedade	1926	Haddock Lobo	Correio da Manhã
Desfrutando a alta sociedade	1926	Império	A Manhã Cinearte Correio da Manhã Gazeta de Notícias O Paiz

Desfrutando a alta sociedade	1926	Meyer	Correio da Manhã
Desfrutando a alta sociedade	1926	República	O Imparcial

<b>SÃO PAULO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Desfrutando a alta sociedade	1926	Avenida	A Gazeta
Desfrutando a alta sociedade	1926	Paraíso	A Gazeta
Desfrutando a alta sociedade	1926	República	A Gazeta
Desfrutando a alta sociedade	1926	Santa Helena	A Gazeta
Desfrutando a alta sociedade	1926	São Pedro	A Gazeta
Desfrutando a alta sociedade	1926	Triângulo	A Gazeta

<b>CEARÁ</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Desfrutando a alta sociedade	1928	Moderno	O Ceará

<b>ESPÍRITO SANTO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Desfrutando a alta sociedade	1926	Cine Theatro Central	Diário da Manhã

<b>PARANÁ</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Desfrutando a alta sociedade	1927	Mignon	Diário da Tarde
Desfrutando a alta sociedade	1927	Palácio	Diário da Tarde

<b>PERNAMBUCO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Desfrutando da alta sociedade	1927	Moderno	Jornal de Recife

IT'S the old army game (Risos e tristezas). Direção: A. Edward Sutherland. Produção: Adolph Zukor e Jesse L. Lasky. Famous Players-Lasky Corporation (Paramount), 1926. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jkhWPRqeBxQ>>. Acesso em: 25 de junho de 2021.

<b>RIO DE JANEIRO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Risos e tristezas	1927	Boulevard	Correio da Manhã
Risos e tristezas	1927	Capitólio	Gazeta de Notícias O Imparcial
Risos e tristezas	1927	Fluminense	Correio da Manhã
Risos e tristezas	1927	Ideal	A Manhã Correio da Manhã
Risos e tristezas	1927	Império	Cinearte Correio da Manhã O Brasil O Imparcial O Paiz
Risos e tristezas	1927	Meyer	Correio da Manhã
Risos e tristezas	1927	Modelo	Correio da Manhã
Risos e tristezas	1927	Primor	Correio da Manhã

<b>SÃO PAULO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Risos e tristezas	1927	Colombo	A Gazeta
Risos e tristezas	1927	Paraíso	A Gazeta
Risos e tristezas	1927	Pathé	A Gazeta
Risos e tristezas	1927	S. Pedro	A Gazeta
Risos e tristezas	1930	Montmartre	A Gazeta
Risos e tristezas	1931	Colyseu	A Gazeta Diário Nacional

<b>BAHIA</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Risos e tristezas	1927	Guarany	O Combate
Risos e tristezas	1927	Jandaia	O Combate

<b>CEARÁ</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Risos e tristezas	1928	Majestic	O Ceará
Risos e tristezas	1928	Moderno	O Ceará

<b>MARANHÃO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Risos e tristezas	1927	Eden	Pacotilha

<b>PARANÁ</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Risos e tristezas	1927	Mignon	Diário da Tarde O Dia
Risos e lágrimas	1927	Mignon	O Dia
Risos e tristezas	1927	Palácio	Diário da Tarde O Dia

<b>PERNAMBUCO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Risos e tristezas	1927	Ideal	Jornal de Recife

THE SHOW-OFF (O Fanfarrão). Direção: Malcolm St. Clair. Produção: Adolph Zukor e Jesse L. Lasky. Famous Players-Lasky Corporation (Paramount), 1926. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SncxW4kYCmk>>. Acesso em: 23 de set. 2021.

<b>RIO DE JANEIRO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
O Fanfarrão	1927	Boulevard	Correio da Manhã
O Fanfarrão	1927	Fluminense	Correio da Manhã
O Fanfarrão	1927	Ideal	A Manhã Correio da Manhã
O Fanfarrão	1927	Império	A Manhã Cinearte Correio da Manhã Diário da Noite Gazeta de Notícias O Imparcial O Paiz
The Show-Off	1927	Império	Correio da Manhã Fon Fon
O Fanfarrão	1927	Meyer	Correio da Manhã
O Fanfarrão	1927	Modelo	Correio da Manhã

<b>SÃO PAULO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
O Fanfarrão	1927	Central	A Gazeta Correio Paulistano Diário da Noite O Combate
O Fanfarrão	1927	Esperia	Diário da Noite
O Fanfarrão	1927	Marconi	Diário da Noite O Combate
O Fanfarrão	1927	Olympia	Correio Paulistano Diário da Noite
O Fanfarrão	1927	Paraíso	A Gazeta Diário da Noite
O Fanfarrão	1927	Pathé	A Gazeta Diário da Noite
O Fanfarrão	1927	República	A Gazeta Correio Paulistano O Combate
O Fanfarrão	1927	Triângulo	A Gazeta Correio Paulistano
O Fanfarrão	1927	S. Paulo	A Gazeta

			Correio Paulistano Diário da Noite O Combate
O Fanfarrão	1927	S. Pedro	A Gazeta Correio Paulistano Diário da Noite

<b>BAHIA</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
O Fanfarrão	1927	Guarany	O Combate

<b>CEARÁ</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
O Fanfarrão	1928	Majestic	A Esquerda
O Fanfarrão	1928	Moderno	A Esquerda
O Fanfarrão	1928	Polytheama	A Esquerda

<b>ESPÍRITO SANTO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
O Fanfarrão	1927	Cine Theatro Central	Diário da Manhã

<b>MARANHÃO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
O Fanfarrão	1927	Eden	Pacotilha

<b>PARANÁ</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
O Fanfarrão	1927	Handwerker	O Dia
O Fanfarrão	1927	República	O Dia

PERNAMBUCO			
TÍTULO	ANO DE EXIBIÇÃO	SALAS	OCORRÊNCIAS
O Fanfarrão	1927	Ideal	Jornal de Recife
O Fanfarrão	1927	Moderno	A Província Jornal de Recife
O Fanfarrão	1927	Polytheama	Jornal de Recife

SANTA CATARINA			
TÍTULO	ANO DE EXIBIÇÃO	SALAS	OCORRÊNCIAS
O Fanfarrão	1927	Cinema da Praça 15 de Novembro	O Estado

RIO GRANDE DO SUL			
TÍTULO	ANO DE EXIBIÇÃO	SALAS	OCORRÊNCIAS
O Fanfarrão	1927	Apollo	A Federação
O Fanfarrão	1927	Garibaldi	A Federação

JUST another blonde (Entre a loura e a morena/Laços de amor). Direção: Alfred Santell.  
Produção: Al Rockett. First National, 1926.

RIO DE JANEIRO			
TÍTULO	ANO DE EXIBIÇÃO	SALAS	OCORRÊNCIAS
Entre a loura e a morena	1927	América	Correio da Manhã
Entre a loura e a morena	1927	Guanabara	Correio da Manhã
Entre a loura e a morena	1927	Haddock Lobo	Correio da Manhã
Entre a loura e a morena	1927	Parisiense	Cinearte Gazeta de Notícias
Just another blonde	1927	Parisiense	Fon Fon
Laços de amor	1927	Parisiense	A Manhã
Entre a loura e a morena	1927	Vélo	Correio da Manhã



<b>SÃO PAULO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Laços de amor	1927	República	O Combate
Laços de amor	1927	Triângulo	Correio Paulistano

<b>AMAZONAS</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Entre a loura e a morena	1928	Polytheama	Jornal do Commercio

<b>CEARÁ</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Entre a loura e a morena	1929	Grêmio	A Razão

<b>ESPÍRITO SANTO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Entre a loura e a morena	1927	Cine Theatro Central	Diário da Manhã

<b>MARANHÃO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Entre a loura e a morena	1930	Eden	O Imparcial
Entre a loura e a morena	1930	Odeon	O Imparcial

<b>PARANÁ</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Laços de amor	1928	Central	O Dia

LOVE 'em and leave 'em (Amá-las e deixá-las). Direção: Frank Tuttle. Produção: Adolph Zukor e Jesse L. Lasky. Famous Players-Lasky Corporation (Paramount), 1926. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=paDE0oJwnOs&t=292s>>. Acesso em: 25 de junho de 2021.

<b>RIO DE JANEIRO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Amal-as e deixal-as	1927	Capitólio	A Scena Muda Cinearte
Amal-as e deixal-as	1927	Fluminense	Correio da Manhã
Amal-as e deixal-as	1927	Meyer	Correio da Manhã

<b>SÃO PAULO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Amal-as e deixal-as	1927	Pathé	A Gazeta
Amal-as e deixal-as	1927	República	A Gazeta
Love'em and leave 'em	1927	República	Correio Paulistano

<b>AMAZONAS</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Amal-as e deixal-as	1928	Odeon	Jornal do Commercio
Amal-as e deixal-as	1928	Polytheama	Jornal do Commercio

<b>BAHIA</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Amal-as e deixal-as	1927	Guarany	O Combate

<b>ESPÍRITO SANTO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Amal-as e deixal-as	1927	Cine Theatro	Diário da Manhã

		Central	
--	--	---------	--

MARANHÃO			
TÍTULO	ANO DE EXIBIÇÃO	SALAS	OCORRÊNCIAS
Amal-as e deixal-as	1928	Eden	Pacotilha
Amal-as e deixal-as	1928	Odeon	Pacotilha

PARANÁ			
TÍTULO	ANO DE EXIBIÇÃO	SALAS	OCORRÊNCIAS
Amal-as e deixal-as	1927	América	O Dia
Amal-as e deixal-as	1927	Central	Diário da Tarde
Amal-as e deixal-as	1927	Hauer	O Dia
Amal-as e deixal-as	1927	República	O Dia Diário da Tarde

PERNAMBUCO			
TÍTULO	ANO DE EXIBIÇÃO	SALAS	OCORRÊNCIAS
Amal-as e deixal-as	1928	Moderno	Jornal de Recife

EVENING clothes (De casaca e luva branca). Direção: Luther Reed. Produção: Adolph Zukor e Jesse L. Lasky. Famous Players-Lasky Corporation (Paramount), 1927.

RIO DE JANEIRO			
TÍTULO	ANO DE EXIBIÇÃO	SALAS	OCORRÊNCIAS
De casaca e luva branca	1927	Capitório	A Manhã A Cena Muda Cinearte Correio da Manhã Gazeta de Notícias O Brasil O Paiz
De casaca e luva branca	1927	Meyer	Correio da Manhã

De casaca e luva branca	1927	Theatro S. José	Correio da Manhã O Brasil O Imparcial
-------------------------	------	-----------------	---

<b>SÃO PAULO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
De casaca e luva branca	1927	Avenida	Diário da Noite
De casaca e luva branca	1927	Braz Polytheama	Diário Nacional
De casaca e luva branca	1927	Central	Diário da Noite
De casaca e luva branca	1927	Colombo	Diário da Noite
De casaca e luva branca	1927	Glória	Diário da Noite
De casaca e luva branca	1927	Império	O Combate
De casaca e luva branca	1927	Mafalda	Diário Nacional
De casaca e luva branca	1927	Moderno	O Combate
De casaca e luva branca	1927	Paraíso	Correio Paulistano Diário da Noite
De casaca e luva branca	1927	Phenix	O Combate
De casaca e luva branca	1927	Royal	A Gazeta Diário Nacional O Combate
De casaca e luva branca	1927	S. Bento	A Gazeta Diário da Noite Diário Nacional O Combate
De casaca e luva branca	1927	S. Geraldo	Diário Nacional
De casaca e luva branca	1927	S. Pedro	Diário da Noite
De casaca e luva branca	1927	Triângulo	O Combate

<b>ESPÍRITO SANTO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
De casaca e luva branca	1928	Theatro Carlos Gomes	Diário da Manhã

<b>MATO GROSSO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
De casaca e luva branca	1928	Trianon-Cine	Correio do Sul

<b>MATO GROSSO DO SUL</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
De casaca e luva branca	1928	Excelsior Cine	Tribuna

<b>PARANÁ</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
De casaca e luva branca	1928	Teuto Brasileiro	O Dia

<b>PERNAMBUCO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
De casaca e luva branca	1928	Ideal	Jornal de Recife
De casaca e luva branca	1928	Polytheama	Jornal de Recife
De casaca e luva branca	1928	Royal	Jornal de Recife

<b>SANTA CATARINA</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
De casaca e luva branca	1928	Cine Variedades	República

<b>RIO GRANDE DO SUL</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
De casaca e luva branca	1928	Apollo	A Federação

ROLLED stockins (Meias indiscretas). Direção: Richard Rosson. Produção: Adolph Zukor e Jesse L. Lasky. Famous Players-Lasky Corporation (Paramount), 1926.

<b>RIO DE JANEIRO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Meias indiscretas	1928	América	Correio da Manhã
Meias indiscretas	1928	Atlântico	A Esquerda
Meias indiscretas	1928	Boulevard	A Esquerda
Meias indiscretas	1928	Capitólio	A Esquerda Cinearte Correio da Manhã Gazeta de Notícias O Imparcial O Paiz
Meias de sêda	1928	Fluminense	A Esquerda
Meias indiscretas	1928	Haddock Lobo	A Esquerda
Meias indiscretas	1928	Império	Correio da Manhã Gazeta de Notícias
Meias indiscretas	1928	Lapa	A Esquerda
Meias indiscretas	1928	Modelo	Correio da Manhã
Meias indiscretas	1928	Theatro S. José	A Esquerda A Manhã Correio da Manhã O Imparcial O Paiz
Meias indiscretas	1928	Vélo	A Esquerda Correio da Manhã

<b>SÃO PAULO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Meias indiscretas	1928	Avenida	Correio Paulistano
Meias indiscretas	1928	Braz Polytheama	Correio Paulistano
Meias indiscretas	1928	Central	Correio Paulistano
Meias indiscretas	1928	Colombinho	Correio Paulistano
Meias indiscretas	1928	Colombo	Correio Paulistano
Meias indiscretas	1928	Mafalda	A Gazeta Diário Nacional
Meias indiscretas	1928	Pathé	Correio Paulistano

Meias indiscretas	1928	Paraíso	Correio Paulistano Diário Nacional
Meias indiscretas	1928	República	Correio Paulistano
Meias indiscretas	1928	Royal	A Gazeta Correio Paulistano
Meias indiscretas	1928	Sant'Anna	A Gazeta Correio Paulistano
Meias indiscretas	1928	Santa Helena	A Gazeta Correio Paulistano Diário da Noite
Meias indiscretas	1928	S. Bento	A Gazeta Diário da Noite Diário Nacional
Meias indiscretas	1928	S. Pedro	Correio Paulistano

**AMAZONAS**

<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Meias Indiscretas	1929	Odeon	Jornal do Commercio
Meias Indiscretas	1929	Polytheama	Jornal do Commercio
Meias Indiscretas	1929	Popular	Jornal do Commercio

**ESPÍRITO SANTO**

<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Meias indiscretas	1928	Theatro Carlos Gomes	Diário da Manhã

**MATO GROSSO**

<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Meias indiscretas	1929	Excelsior Cine	Tribuna

**PERNAMBUCO**

<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Meias indiscretas	1928	Helvética	Jornal de Recife

Meias indiscretas	1928	Ideal	Jornal de Recife
Meias indiscretas	1928	Polytheama	Jornal de Recife

NOW we're in the air (Dois águias no ar). Direção: Frank R. Strayer. Produção: Adolph Zukor e Jesse L. Lasky. Famous Players-Lasky Corporation (Paramount), 1927. Excerto disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZbKI1X9nLNY>>. Acesso em: 16 de novembro de 2021.

<b>RIO DE JANEIRO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Dois águias no ar	1928	Império	A Manhã Correio da Manhã Gazeta de Notícias O Paiz
Dois águias no ar	1928	Theatro S. José	A Manhã

<b>SÃO PAULO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Dois águias no ar	1928	Braz Polytheama	A Gazeta
Dois águias no ar	1928	Capitólio	A Gazeta
Dois águias no ar	1928	Mafalda	A Gazeta
Dois águias no ar	1928	Marconi	A Gazeta
Dois águias no ar	1928	Pathé	A Gazeta
Dois águias no ar	1928	República	A Gazeta
Dois águias no ar	1928	Royal	A Gazeta
Dois águias no ar	1928	Sant'Anna	A Gazeta
Dois águias no ar	1928	Santa Helena	A Gazeta
Dois águias no ar	1928	S. Bento	A Gazeta Correio Paulistano Diário da Noite



<b>ESPÍRITO SANTO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Dois águias no ar	1928	Theatro Carlos Gomes	Diário da Manhã

<b>PARANÁ</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Dois águias no ar	1928	Palácio	O Dia

<b>PERNAMBUCO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Dois águias no ar	1928	Royal	Jornal de Recife

<b>SANTA CATARINA</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Dois águias no ar	1928	Cine Variedades	República
Dois águias no ar	1929	Cine Variedades	República

THE CITY gone wild (Cidade buliçosa). Direção: James Cruze. Produção: Adolph Zukor e Jesse L. Lasky. Famous Players-Lasky Corporation (Paramount), 1927.

<b>RIO DE JANEIRO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Cidade buliçosa	1928	Império	A Manhã
Cidade buliçosa	1928	Rialto	A Manhã Cinearte

<b>SÃO PAULO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Cidade buliçosa	1928	Braz Polytheama	Correio Paulistano Diário Nacional
Cidade buliçosa	1928	Capitólio	Correio Paulistano
Cidade buliçosa	1928	Mafalda	Correio Paulistano Diário Nacional
Cidade buliçosa	1928	Royal	Correio Paulistano Diário Nacional
Cidade buliçosa	1928	Sant'Anna	Correio Paulistano Diário Nacional
Cidade buliçosa	1928	S. Bento	Diário Nacional

<b>AMAZONAS</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Cidade buliçosa	1929	Cinema Odeon	Jornal do Commercio

<b>CEARÁ</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Cidade buliçosa	1929	Centro	A Razão
Cidade buliçosa	1929	Majestic	A Razão
Cidade buliçosa	1929	Polytheama	A Razão

<b>ESPÍRITO SANTO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Cidade buliçosa	1928	Theatro Carlos Gomes	Diário da Manhã

<b>MARANHÃO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Cidade buliçosa	1929	Eden	O Imparcial

			Pacotilha
Cidade buliçosa	1929	Odeon	O Imparcial

PARANÁ			
TÍTULO	ANO DE EXIBIÇÃO	SALAS	OCORRÊNCIAS
Cidade buliçosa	1928	Palácio	O Dia
Cidade buliçosa	1928	Popular	O Dia

PERNAMBUCO			
TÍTULO	ANO DE EXIBIÇÃO	SALAS	OCORRÊNCIAS
Cidade buliçosa	1928	Polytheama	Jornal de Recife
Cidade buliçosa	1928	Royal	Jornal de Recife

SANTA CATARINA			
TÍTULO	ANO DE EXIBIÇÃO	SALAS	OCORRÊNCIAS
Cidade buliçosa	1928	Cine Variedades	República

A GIRL in every port (Uma noiva em cada porto). Direção: Howard Hawks. Produção: William Fox. Fox, 1928. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Iu-Rpe8x3vo&t=2129s>>. Acesso em: 25 de junho de 2021.

RIO DE JANEIRO			
TÍTULO	ANO DE EXIBIÇÃO	SALAS	OCORRÊNCIAS
Uma garota em cada porto	1928	Pathé	Correio da Manhã Gazeta de Notícias
Uma noiva em cada porto	1928	Pathé	Cinearte Correio da Manhã Diário Carioca O Paiz
Uma noiva em cada porto	1929	Cinema da Matriz do Sagrado Coração de Jesus	A Cruz: Órgão da Parochia de S. João Baptista

Uma noiva em cada porto	1929	Odeon	Cinearte
-------------------------	------	-------	----------

<b>SÃO PAULO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Uma noiva em cada porto	1928	Braz Polytheama	Diário Nacional
Uma noiva em cada porto	1928	Capitólio	Diário Nacional
Uma noiva em cada porto	1928	Mafalda	Diário Nacional
Uma noiva em cada porto	1928	Moderno	Diário Nacional
Uma noiva em cada porto	1928	Odeon	Diário Nacional
Uma noiva em cada porto	1928	Santo Antônio	Diário Nacional
Uma noiva em cada porto	1929	Colombo	Diário Nacional
Uma noiva em cada porto	1929	Phenix	Diário Nacional
Uma noiva em cada porto	1929	Roma	Diário Nacional
Uma noiva em cada porto	1929	Victoria	Diário Nacional

<b>AMAZONAS</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Uma noiva em cada porto	1929	Theatro Alcazar	Jornal do Commercio
Uma noiva em cada porto	1929	Polytheama	Jornal do Commercio

<b>PARANÁ</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Uma noiva em cada porto	1929	Palácio	O Dia
Uma noiva em cada porto	1929	Popular	O Dia

<b>PERNAMBUCO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Uma noiva em cada porto	1929	Moderno	A Província
Uma noiva em cada porto	1929	São José	A Província

BEGGARS of life (Mendigos da vida). Direção: William A. Wellman. Produção: Adolph Zukor e Jesse L. Lasky. Famous Players-Lasky Corporation (Paramount), 1928. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=gyoNfn6S\\_fI](https://www.youtube.com/watch?v=gyoNfn6S_fI)>. Acesso em: 25 de junho de 2021.

<b>RIO DE JANEIRO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Mendigos da vida	1929	Boulevard	Correio da Manhã
Mendigos da vida	1929	Capitólio	O Paiz
Mendigos da vida	1929	Centenário	Correio da Manhã
Mendigos da vida	1929	Império	A Manhã Cinearte Correio da Manhã Diário Carioca Gazeta de Notícias
Mendigos da vida	1929	Lapa	Correio da Manhã
Mendigos da vida	1929	Meyer	Correio da Manhã
Mendigos da vida	1929	Modelo	Correio da Manhã
Mendigos da vida	1929	Nacional	Correio da Manhã
Mendigos da vida	1929	Popular	Correio da Manhã

<b>SÃO PAULO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Beggars of life	1929	Odeon	A Gazeta Correio Paulistano
Mendigos da vida	1929	Odeon	A Gazeta

<b>AMAZONAS</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Mendigos da vida	1930	Odeon	Jornal do Commercio
Mendigos da vida	1930	Popular	Jornal do Commercio

<b>CEARÁ</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Os mendigos da vida	1930	Moderno	A Razão
Os mendigos da vida	1930	Pio X	A Razão
Os mendigos da vida	1930	Polytheama	A Razão

<b>ESPÍRITO SANTO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Mendigos da vida	1929	Theatro Carlos Gomes	Diário da Manhã

<b>MARANHÃO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Mendigos da vida	1930	Eden	O Imparcial
Mendigos da vida	1930	Odeon	O Imparcial
Mendigos da vida	1930	Olympia	O Imparcial

<b>PARANÁ</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Mendigos da vida	1929	Palácio	O Dia
Mendigos da vida	1929	Popular	O Dia
Mendigos da vida	1930	República	O Dia

<b>PERNAMBUCO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Os mendigos da vida	1929	Ideal	Jornal de Recife

THE CANARY murder case (Drama de uma noite). Direção: Malcolm St. Clair (versão silenciosa); Frank Tuttle (tomadas extras para a versão sonora). Produção: Adolph Zukor e Jesse L. Lasky. Paramount Famous Lasky Corporation, 1929. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NeHivLZsafM&t=2231s>>. Acesso em: 25 de junho de 2021.

<b>RIO DE JANEIRO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
O Drama de uma noite	1929	Capitólio	Correio da Manhã
O Drama de uma noite	1929	Fluminense	Correio da Manhã
Drama de uma noite	1929	Império	Diário Carioca O Paiz
O Drama de uma noite	1929	Império	Cinearte Correio da Manhã Frou Frou Gazeta de Notícias
O Drama de uma noite	1929	Mascote	Correio da Manhã
O Drama de uma noite	1929	Meyer	Correio da Manhã
O Drama de uma noite	1929	Nacional	Correio da Manhã
O Drama de uma noite	1929	Paris	Correio da Manhã
O Drama de uma noite	1929	Popular	Correio da Manhã
O Drama de uma noite	1929	Primor	Correio da Manhã
O Drama de uma noite	1929	Real	Correio da Manhã
O Drama de uma noite	1929	Rio Branco	Correio da Manhã

<b>SÃO PAULO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Drama de uma noite	1929	Asturias	A Gazeta
The canary murder case (versão silenciosa)	1929	Cine-Paramount	Correio Paulistano
Drama de uma noite	1929	Cine-Paramount	A Gazeta Diário Nacional
Drama de uma noite	1929	São Bento	A Gazeta

AMAZONAS			
TÍTULO	ANO DE EXIBIÇÃO	SALAS	OCORRÊNCIAS
O Drama de uma noite	1930	Odeon	Jornal do Commercio
O Drama de uma noite	1930	Polytheama	Jornal do Commercio
O Drama de uma noite	1930	Popular	Jornal do Commercio

MARANHÃO			
TÍTULO	ANO DE EXIBIÇÃO	SALAS	OCORRÊNCIAS
O Drama de uma noite	1930	Eden	O Imparcial
O Drama de uma noite	1930	Ideal	O Imparcial

PARANÁ			
TÍTULO	ANO DE EXIBIÇÃO	SALAS	OCORRÊNCIAS
O Drama de uma noite	1930	República	O Dia
O Drama de uma noite	1930	Teatro Avenida	O Dia

PERNAMBUCO			
TÍTULO	ANO DE EXIBIÇÃO	SALAS	OCORRÊNCIAS
Drama de uma noite	1930	Theatro Parque	A Província
O Drama de uma noite	1930	Theatro Parque	Jornal de Recife

DIE BÜCHSE der Pandora (A Caixa de Pandora). Direção: Georg Wilhelm Pabst. Produção: Heinz Landsmann; Seymour Nebenzahl; Georg C. Horetsky. Nero-Film AG, 1929. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=fA7S\\_UVFIBs](https://www.youtube.com/watch?v=fA7S_UVFIBs)>. Acesso em: 25 de junho de 2021.  
**(não distribuído comercialmente no país na época)**



DAS TAGEBUCH einer Verlorenen (Diário de uma garota perdida). Direção: Georg Wilhelm Pabst. Produção: Heinz Landsmann. HOM Film, 1929. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GG3SxeO3Qi0>>. Acesso em: 25 de junho de 2021.

**(não distribuído comercialmente no país na época)**

PRIX de beauté (Miss Europa). Direção: Augusto Genina. Produção: Romain Pines. SOFAR Film (La Société des Films Artistiques), 1930. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HW1hGEq34Q4>>. Acesso em: 25 de junho de 2021.

RIO DE JANEIRO			
TÍTULO	ANO DE EXIBIÇÃO	SALAS	OCORRÊNCIAS
Prêmio de beleza	1930	Mascotte	Correio da Manhã
Concurso de beleza	1930	Parisiense	Correio da Manhã
Prêmio de beleza	1930	Parisiense	Correio da Manhã
Miss Europa	1930	Parisiense	A Batalha A Cena Muda Cinearte Correio da Manhã Crítica Diário Carioca Diário de Notícias
Prêmio de beleza	1930	Popular	Correio da Manhã
Prêmio de beleza	1930	Primor	Correio da Manhã

SÃO PAULO			
TÍTULO	ANO DE EXIBIÇÃO	SALAS	OCORRÊNCIAS
Miss Europa	1930	Alhambra	A Gazeta Correio Paulistano Diário Nacional
Miss Europa	1930	Colyseu	A Gazeta Correio Paulistano

ESPÍRITO SANTO			
TÍTULO	ANO DE EXIBIÇÃO	SALAS	OCORRÊNCIAS
Miss Europa	1930	Polytheama	Diário da Manhã

PARANÁ			
TÍTULO	ANO DE EXIBIÇÃO	SALAS	OCORRÊNCIAS
Miss Europa	1930	Theatro Avenida	O Dia

WINDY Riley goes Hollywood. Direção: William B. Goodrich. Produção: Jack White. Educational Pictures, 1931. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Fzhu2hNbr6I&t=632s>>. Acesso em: 25 de junho de 2021.

**(não distribuído comercialmente no país na época)**

IT pays to advertise. Direção: Frank Tuttle. Produção: não creditado. Paramount Publix Corporation, 1931. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GGdOh6btNNk>>. Acesso em: 25 de junho de 2021.

**(não distribuído comercialmente no país na época)**

GOD'S gift to women. Direção: Michael Curtiz. Produção: não creditado. Warner Brothers, 1931. Disponível em: <<https://ok.ru/video/299636296355>>. Acesso em: 20 de dezembro de 2020.

**(não distribuído comercialmente no país na época)**

EMPTY saddles (O Rancho das feitiçarias). Direção: Lesley Selander. Produção: não creditado. Universal Pictures; Buck Jones Productions, 1936.

<b>RIO DE JANEIRO</b>			
<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
O rancho das feitiçarias	1937	Americano	Diário de Notícias O Imparcial
O rancho das feitiçarias	1937	Apollo	Diário de Notícias
O rancho das feitiçarias	1937	Brasil	Diário de Notícias
O rancho das feitiçarias	1937	Centenário	Diário de Notícias
O rancho das feitiçarias	1937	Eldorado	Diário de Notícias
O rancho das feitiçarias	1937	Helios	Diário de Notícias
O rancho das feitiçarias	1937	Íris	Diário de Notícias
O rancho das feitiçarias	1937	Madureira	Diário de Notícias O Imparcial
O rancho das feitiçarias	1937	Mem de Sá	Diário de Notícias
O rancho das feitiçarias	1937	Polytheama	O Imparcial
O rancho das feitiçarias	1937	Smart	O Imparcial
O rancho das feitiçarias	1937	Tijuca	Diário de Notícias O Imparcial
O rancho das feitiçarias	1938	Bandeira	Diário de Notícias
O rancho das feitiçarias	1938	Beija Flor	Diário de Notícias
O rancho das feitiçarias	1938	Bento Ribeiro	Diário de Notícias
O rancho das feitiçarias	1938	D. Pedro	Diário de Notícias
O rancho das feitiçarias	1938	Edison	Diário de Notícias
O rancho das feitiçarias	1938	Engenho de Dentro	Diário de Notícias
O rancho das feitiçarias	1938	Floriano	Diário de Notícias
O rancho das feitiçarias	1938	Palácio Victória	Diário de Notícias
O rancho das feitiçarias	1938	Moderno	Diário de Notícias
O rancho das feitiçarias	1938	Para todos	Diário de Notícias
O rancho das feitiçarias	1938	Paraíso	Diário de Notícias
O rancho das feitiçarias	1938	Penha	Diário de Notícias
O rancho das feitiçarias	1938	Ramos	Diário de Notícias
O rancho das feitiçarias	1938	Smart	Diário de Notícias

MARANHÃO			
TÍTULO	ANO DE EXIBIÇÃO	SALAS	OCORRÊNCIAS
O rancho das feitiçarias	1938	Cine Theatro Arthur Azevedo	Pacotilha

PARANÁ			
TÍTULO	ANO DE EXIBIÇÃO	SALAS	OCORRÊNCIAS
O rancho das feitiçarias	1938	Cine Broadway	Correio do Paraná Diário da Tarde O Dia

SANTA CATARINA			
TÍTULO	ANO DE EXIBIÇÃO	SALAS	OCORRÊNCIAS
O rancho das feitiçarias	1938	Odeon	A Gazeta O Estado O Estado de Florianópolis

KING of gamblers (cenas deletadas). Direção: Robert Florey. Produção: Paul Jones. Paramount Pictures, 1937.

**(não distribuído comercialmente no país na época)**

WHEN you're in love (Prelúdio de amor). Direção: Robert Riskin. Produção: Harry Cohn. Columbia, 1937. Disponível em: <<https://ok.ru/video/261491198627>>. Acesso em: 20 de dezembro de 2020.

RIO DE JANEIRO			
TÍTULO	ANO DE EXIBIÇÃO	SALAS	OCORRÊNCIAS
Prelúdio de amor	1937	Americano	Beira-mar
Prelúdio de amor	1937	Ipanema	Beira-mar
Prelúdio de amor	1937	Plaza	A Batalha O Imparcial

Prelúdio de amor	1937	Varieté	Beira-mar
------------------	------	---------	-----------

**SÃO PAULO**

<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Prelúdio de amor	1937	Alhambra	Correio Paulistano
Prelúdio de amor	1937	Odeon	Correio Paulistano

**ESPÍRITO SANTO**

<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Prelúdio de amor	1937	Teatro Glória	Diário da Manhã

**PARANÁ**

<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Prelúdio de amor	1937	Cine Broadway	O Dia
Prelúdio de amor	1937	Palácio	Diário da Tarde O Dia
Prelúdio de amor	1938	Palácio	Correio do Paraná Diário da Tarde O Dia
Prelúdio de amor	1938	República	Correio do Paraná O Dia

**PERNAMBUCO**

<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Prelúdio de amor	1939	Moderno	Pequeno Jornal

**RIO GRANDE DO SUL**

<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE EXIBIÇÃO</b>	<b>SALAS</b>	<b>OCORRÊNCIAS</b>
Prelúdio de amor	1937	Baltimore	A Federação
Prelúdio de amor	1937	Garibaldi	A Federação
Prelúdio de amor	1937	Orfeu	A Federação

Prelúdio de amor	1937	Rex	A Federação
------------------	------	-----	-------------

OVERLAND stage raiders. Direção: George Sherman. Produção: Al Wilson. Public Pictures, 1938. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oEbc9KxYn-U&t=572s>>. Acesso em: 25 de junho de 2021.

**(não distribuído comercialmente no país na época)**

**Demais filmes citados**

EVERYBODY'S acting (Intriga de bastidores). Direção e produção: Marshall Neilan. Famous Players-Lasky Corporation (Paramount), 1926.

GENTLEMEN prefer bondes (Os Homens preferem as louras). Direção: Malcolm St. Clair. Produção: Adolph Zukor e Jesse L. Lasky. Paramount Pictures, 1928.

GLORIFYING the American girl (Glorificação da beleza). Direção: Millard Webb. Produção: Monta Bell. Paramount Pictures, 1929.

IT. Direção: Clarence G. Badger; Josef von Sternberg. Produção: Clarence G. Badger; Elinor Glyn. Paramount Pictures, 1927.

THE GOLD rush (Em busca do ouro). Direção e produção: Charlie Chaplin. United Artists, 1925.

THE MERRY Widow (A Viúva alegre). Direção: Erich von Stroheim. Produção: Erich von Stroheim e Irving Thalberg. Metro-Goldwyn-Mayer, 1925.

THE PUBLIC enemy (Inimigo público). Direção: William. A. Wellman. Produção: Darryl F. Zanuck. Warner Brothers, 1931.

REDSKIN (Pele vermelha, alma de neve). Direção e produção: Victor Schertzinger. Paramount Famous Lasky Corporation, 1929.

TIME to love. Direção: Frank Tuttle. Produção: Adolph Zukor e Jesse L. Lasky. Paramount Pictures, 1927.

WE moderns (Moças modernas). Direção: John Francis Dillon. Produção: John McCormick. First National, 1925.

**Lista de Periódicos**

(todos consultados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional)

*A Batalha* (RJ)

*A Cruz: Órgão da Parochia de S. João Baptista* (RJ)

*A Esquerda* (CE)

*A Esquerda* (RJ)

*A Federação* (RS)

*A Gazeta* (SP)

*A Manhã* (RJ)

*A Província* (PE)

*A Razão* (CE)

*A Scena Muda* (RJ)

*A Vida Moderna* (SP)

*Brasil Moda* (SP)

*Cine-Modearte* (SP)

*Cinearte* (RJ)

*Correio da Manhã* (RJ)

*Correio do Sul* (MT)

*Correio Paulistano* (SP)

*Crítica* (RJ)

*Diário Carioca* (RJ)

*Diário da Manhã* (ES)

*Diário da Noite* (RJ)

*Diário da Tarde* (PR)

*Diário Nacional* (SP)

*Diário da Noite* (SP)

*Echo da Moda* (SP)

*Eu sei tudo* (RJ)

*Fon Fon* (RJ)

*Frou-Frou* (RJ)

*Gazeta de Notícias* (RJ)

*Jornal das Moças* (RJ)

*Jornal de Recife* (PE)



*Jornal do Brasil* (RJ)

*Jornal do Commercio* (AM)

*O Brasil* (RJ)

*O Ceará* (RJ)

*O Combate* (BA)

*O Combate* (SP)

*O Dia* (PR)

*O Estado* (SC)

*O Imparcial* (MA)

*O Imparcial* (RJ)

*O Iris* (RJ)

*O Paiz* (RJ)

*Pacotilha* (MA)

*Para todos...* (RJ)

*República* (SC)

*Revista da Semana* (RJ)

*Revista Feminina* (SP)

*Tribuna* (MS)

## Referências

ALMEIDA, Heloísa Buarque de. Janela para o mundo: representações do público sobre o circuito de cinema de São Paulo. In: MAGNANI, José Guilherme C.; TORRES, Lilian de Lucca (orgs.). **Na Metrópole: Textos de Antropologia Urbana**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2000.

ALVIM, Zuleika. Imigrantes: a vida privada dos pobres do campo. In: NOVAIS, Fernando A. (coord.), SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil**, vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

\_\_\_\_\_. **Salões, circos e cinemas de São Paulo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas: Papirus Editora, 1995.

BALZAC, Honoré de. **Traité de la vie élégante**. Paris: Librairie Nouvelle, 1854. In: Bibliothèque nationale de France, département Philosophie, histoire, sciences de l'homme, R-27511. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k315524z/f9.item.zoom>>. Acesso em: 19 de julho de 2020.

BARROS, Neide Célia Ferreira. A visibilidade feminina através da fala de Anna Rita Malheiros na Primeira República Brasileira. **Saberes e práticas científicas. Anais do XVI Encontro Regional de História da Anpuh - Rio**. 28 de julho a 1 de agosto de 2014. Disponível em: <[http://www.encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/28/1400156808\\_ARQUIVO\\_AvisibilidadefemininaatravesdafaladeAnnaRitaMalheiros-NeideCeliaFerreiraBarros.pdf](http://www.encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/28/1400156808_ARQUIVO_AvisibilidadefemininaatravesdafaladeAnnaRitaMalheiros-NeideCeliaFerreiraBarros.pdf)>. Acesso em: 09 de julho de 2020.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2017.

\_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 2012.

\_\_\_\_\_. Paris, Capital do Século XIX "Exposé de 1939". In: \_\_\_\_\_. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. **Rua de mão única**. Obras Escolhidas, v. 2. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BRASIL. Congresso. Câmara dos Deputados. **Os Presidentes da República Velha**. Brasília: Agência Câmara de Notícias, 28 dez. 2006. Disponível em: <<https://www.camara.leg.br/noticias/93698-os-presidentes-da-republica-velha/>>. Acesso em: 01 de setembro de 2020.

BRASIL. Ministerio da Agricultura, Industria e Commercio. Directoria Geral de Estatística. **Recenseamento do Brazil**. Realizado em 1 de Setembro de 1920. População (2a parte, tomo 1). População do Brazil por Estados, municipios e districtos, segundo o sexo, o estado civil e a nacionalidade. 1928 (vol. 10; 1920). Disponível em: <<http://archive.org/details/recenseamento1920pop1>>. Acesso em: 10 de junho de 2020.

BRASIL. Ministerio da Agricultura, Industria e Commercio. Directoria Geral de Estatística. **Recenseamento do Brazil**. Realizado em 1 de Setembro de 1920. População (4a parte). População do Brazil por Estados, municipios e districtos, segundo o grau de instrução, por idade, sexo e nacionalidade. 1929 (vol. 13; 1920). Disponível em: <<http://archive.org/details/recenseamento1920pop5>>. Acesso em: 10 de junho de 2020.

BRASIL. Ministerio da Agricultura, Industria e Commercio. Directoria Geral de Estatística. **Recenseamento do Brazil**. Realizado em 1 de Setembro de 1920. População (5a parte, tomo 1). População do Brazil, por Estados e municipios, segundo o sexo, a idade e as profissões. 1930 (vol. 14; 1920). Disponível em: <<http://archive.org/details/recenseamento1920pop6>>. Acesso em: 10 de junho de 2020.

BRASIL. Ministerio da Agricultura, Industria e Commercio. Directoria Geral de Estatística. **Recenseamento do Brazil**. Realizado em 1 de Setembro de 1920. Salários (2a parte). Taxas do salario profissional nas varias industrias, segundo a idade e o sexo dos operarios jornaleiros.

Confronto regional do salario médio. Taxas do salario diario nas profissões ruraes. 1928 (vol. 5; 1920). Disponível em: <<https://archive.org/details/recenseamento1920sal/page/n2/mode/2up>>. Acesso em: 10 de junho de 2020.

BRAZIL, República dos Estados Unidos do. Ministério da Indústria, Viação e Obras Públicas. Directoria Geral de Estatística. **Sexo, raça e estado civil, nacionalidade, filiação culto e analfabetismo**. Recenseado em 31 de Dezembro de 1890. Rio de Janeiro: 1898. Disponível em: <<http://archive.org/details/censo1890demogr>>. Acesso em: 10 de junho de 2020.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. **Londres e Paris no Século XIX. O Espetáculo da Pobreza**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

BROOKS, Louise. **Lulu in Hollywood**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

CANÊDO, Leticia Bicalho. **A Revolução Industrial**. São Paulo: Atual, 1987.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. O Controle da Opinião e os Limites da Liberdade: Imprensa Paulista (1920-1945). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 12, n. 23/24, pp. 55-75, set. 91/ago. 92.

CARDOSO, Irede. **Os tempos dramáticos da mulher brasileira**. São Paulo: Centro Editorial Latino-Americano, 1981.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e Artefato: O Sistema Doméstico na Perspectiva da Cultura Material - São Paulo, 1870-1920**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2020.

CASTRO, Ruy. **Metrópole à Beira Mar: o Rio Moderno dos Anos 1920**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

CERTEAU, Michel de. A Operação Historiográfica. In: \_\_\_\_\_. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. Conversar con Chartier. In: **HAFO: Revista de Historia, Antropología y fuentes orales**. Nº 38, Barcelona, 2007 b. pp. 53-79.

\_\_\_\_\_. El pasado en el presente. Literatura, memoria e historia. In: **HAFO: Revista de Historia, Antropología y fuentes orales**. Nº 37, Barcelona, 2007 a. pp. 127-140.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos Símbolos**. 15ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

DeCORDOVA, Richard. The emergence of the star system in America. In: GLEDHILL, Christine (org). **Stardom: Industry of desire**. Londres: Routledge, 1991, pp. 17-29.

DEL PRIORE, Mary. **A mulher na história do Brasil**. São Paulo: Contexto, 1988.

\_\_\_\_\_. **Histórias da gente brasileira: volume III: República**. São Paulo: LeYa, 2017.

\_\_\_\_\_. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Prefácio: Hermenêutica e Narrativa. In: SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

DONALD, James. The city, the cinema: Modern spaces. In: JENKS, Chris (Ed.). **Visual Culture**. London and New York: Routledge, 1995.

\_\_\_\_\_. This, here, now: Imagining the modern city. In: WESTWOOD, S.; WILLIAMS, J. (Eds.). **Imagining Cities: Scripts, Signs, Memory**. London and New York: Routledge, 1997.

DYER, Richard. **Stars**. London: British Film Institute, 1998.

EL FAR, Alessandra. **Páginas de Sensação: Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ELSAESSER, Thomas. Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. In: GLEDHILL Christine (ed.). **Home is Where the Hearth is: Studies in Melodrama and the Woman's Film**. London: BFI, 1987, pp. 43-69.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. São Paulo: Lafonte, 2017.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. 2a. Ed. Revista e ampliada. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FREIRE, R. L. O cinema no Rio de Janeiro: 1914 a 1929. In: RAMOS, F.; SCHVARZMAN, S. **Nova História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Sesc, 2018, pp. 252-293.

GUELFY, Maria Lúcia Fernandes. **Novíssima: Estética e Ideologia na Década de Vinte**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1987

HANSEN, Miriam B. “A produção de massa dos sentidos: cinema clássico como modernismo vernacular”. Original publicado em **Modernism/Modernity**, n. 6, 1999, p. 59-77. Tradução: Carlos Roberto de Souza. In: **Vivomatografias**, n. 5, dezembro de 2019. Buenos Aires: Asociación de Estudios sobre Precine y Cine Silente Latinoamericano, pp. 179-215.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HATCH, Kristen. Lillian Gish: Clean, and White, and Pure as the Lily. In: BEAN, Jennifer M. (ed). **Flickers of Desire: Movie Stars of the 1910s**. New Jersey: Rutgers University Press, 2011, pp. 69-90.

HOBBSAWM, Eric J. **A Era das Revoluções: Europa 1789-1848**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

\_\_\_\_\_. **Sobre História**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013.

KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosac e Naify, 2009.

KREIMEIER, Klaus. **The Ufa Story: A History of Germany's Greatest Film Company, 1918-1945**. Berkeley: University of California Press, 1999.

LEGROS, Patrick et al. **Sociologia do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2014.

LOBO, Eulalia Maria Lahmeyer et al. Evolução dos preços e do padrão de vida no Rio de Janeiro, 1820-1930 – resultados preliminares. **Revista Brasileira de Economia**. Rio de Janeiro: outubro/dezembro de 1971.

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: NOVAIS, Fernando A. (coord.), SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil**, vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MARINS, Paulo César Garcez. Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. In: NOVAIS, Fernando A. (coord.), SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil**, vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MARQUES, Teresa Cristina de Novaes. **O voto feminino no Brasil**. Brasília : Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2018. Disponível em: <livraria.camara.leg.br>. Acesso em: 26 de outubro de 2020.

MARSHALL, Gordon. **Dictionary of Sociology**. Oxford: Oxford University Press, 1998.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MORIN, Edgar. **As Estrelas de Cinema**. Lisboa: Horizonte, 1980.

\_\_\_\_\_. **Cultura de massas no século XX: necrose e neurose**. Rio de Janeiro: Forense, 2018.

\_\_\_\_\_. **O cinema ou o homem imaginário**. São Paulo: É Realizações, 2014.

MUSSER, Charles. "Towards a history of theatrical culture: imagining an integrated history of stage and screen". In: FULLERTON, John (ed). **Screen culture: history and textuality**. Eastleigh: John Libbey, 2004, pp. 3-19.

NAVITSKI, Rielle. Asta Nielsen as Import Commodity: International Stardom and Local Film Distribution in Brazil, 1911-1915. In: JUNG, Uli; LOIPERDINGER, Martin (eds): **Importing Asta Nielsen: The International Film Star in the Making 1910 -1914**. KINtop Studies in Early Cinema, vol. 2. New Barnet: John Libbey, 2013, pp. 291-298.

NEEDELL, Jeffrey. **Belle Époque tropical: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NOVAIS, Fernando A. (coord.), SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil**, volume 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

O'DONNELL, Julia. A cidade branca – Benjamim Costallat e o Rio de Janeiro dos anos 1920. **História Social**, n. 22 e 23, primeiro e segundo semestres de 2012, pp. 117-141. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/rhs/article/view/1205>>. Acesso em: 02 de maio de 2020.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PARIS, Barry. **Louise Brooks: A biography**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

PERROT, Michelle. **Mulheres Públicas**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. Cultura de massas e representações femininas na pauliceia dos anos 20. **Revista Brasileira de História**, 1999, vol. 19, n. 38, pp. 139-163. Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01881999000200007](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881999000200007)>. Acesso em: 13 de julho de 2017.



RAGO, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. In: DEL PRIORE, Mary. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004.

ROCHE, Daniel. **A cultura das aparências**: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII). São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

SALIBA, Elias Thomé. A dimensão cômica da vida privada na República. In: NOVAIS, Fernando A. (coord.), SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil**, vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SANTOS, Fabricio Felice Alves dos. **“A apoteose da imagem”**: Cineclubismo e crítica cinematográfica no Chaplin-Club. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som. Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2012.

SEVCENKO, Nicolau. **A literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: NOVAIS, Fernando A. (coord.), SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil**, volume 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. Introdução: o prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: NOVAIS, Fernando A. (coord.), SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil**, volume 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). **O Fenômeno Urbano**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

SINGER, Ben. Capítulo 2: "Meanings of Melodrama". In: **Melodrama and modernity**. New York: Columbia University Press, 2001, pp. 37-58.

SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In: DEL PRIORE, Mary. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004.

SONDHAUS, Lawrence. **A Primeira Guerra Mundial**. São Paulo: Contexto, 2014.

SOUZA, Carlos Roberto de. **A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil**. Tese de Doutorado, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_. O cinema em São Paulo (1912-1930). In: RAMOS, F.; SCHVARZMAN, S. **Nova História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Sesc, 2018.

SOUZA, José Inácio de Melo. **Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TYNAN, Kenneth. Introduction: The Girl in the Black Helmet. In: BROOKS, Louise. **Lulu in Hollywood**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Sensibilidades finisseculares: intelectuais e cultura boêmia. In: GENS, Rosa; NEGREIROS, Carmen; OLIVEIRA, Fátima (orgs.). **Belle Époque: crítica, arte e cultura**. Rio de Janeiro: LABELLE; São Paulo: Intermeios, FAPERJ, 2016.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. Da escravidão à liberdade: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. In: NOVAIS, Fernando A. (coord.), SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil**, vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. Rio de Janeiro: Antofágica, 2020.

ZMUDA, Michael. **The Five Sedgwicks: Pioneer Entertainers of Vaudeville, Film, and Television**. New York: McFarland, 2015.