

## Das telas aos lares: as representações do feminino nos cinemas da Belém dos anos de 1920

Eva Dayana Carneiro

**Resumo:** Este texto tem por objetivo analisar a relação do cinema com a construção de representações sociais femininas. Nesse contexto, a análise da recepção dos tipos femininos propagados pelo star-system americano se faz de grande relevância para a atuação do cinema como mediador de representações sociais de gênero.

**Palavras-chave:** Belém/PA. Década de 1920. Cinema. Recepção. Gênero.

**Abstract:** This text aims to analyze the relationship between cinema and the construction of social representations of women. In this context, the analysis of the reception of female types propagated by the American *star-system* becomes highly relevant to the role of cinema as a mediator.

**Keywords:** Belém/PA. 1920s. Cinema. Reception. Gender.

Eva Dayana Carneiro. Especialista em Cidades na Amazônia pelo Núcleo de Altos Estudos Amazônicos (NAEA/UFPA) e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia – UFPA, cuja pesquisa foi financiada pelo CNPq. Professora do Instituto de formação e Educação Teológica, IFETE. Ministrando aulas de História da Educação. E-mail: [eva\\_dayna@hotmail.com](mailto:eva_dayna@hotmail.com)

<sup>1</sup> O concurso funcionou da seguinte maneira: revista distribuía os cupons de votação entre seus leitores, e estes eram postos nas urnas instaladas no próprio cinema. O concurso contou ainda com a colaboração da *Casa Coty*, que ofereceu a vencedora um “raro estojó de perfumes, marca Coty” e dos Srs. Lima e Victorão, que ofertaram a ganhadora um “luxuoso brinde”. Além desses, a vencedora do concurso Elza Campos que obteve 18 votos, ganhou um prêmio não revelado da empresa Teixeira Martins *A Semana*, 04/10/1930, n. 638.

<sup>2</sup> *A Semana*, 23/03/1920, sem paginação.

<sup>3</sup> *A Semana*, 01/12/1923, sem paginação.

<sup>4</sup> *A Semana*, 23/03/1920, sem paginação.

<sup>5</sup> No cine *Popular* em Juiz de Fora, por causar receio no público feminino, a presença de mulheres na sala escura daquele cinema era pequena. Por conta disso, havia projeções específicas para aquele público eram as denominadas “Sessão das Moças”. MEDEIROS, Adriano. *Cinejornalismo brasileiro: uma visão através da Carriço Film*. Juiz de Fora – MG: FUNALFA, 2008. p. 58

<sup>6</sup> No caso do cinema *Jangada*, em Fortaleza, que exibia filmes pornográficos, a predominância de pessoas do sexo masculino na plateia esteve associada a “especialização as sala em outro gênero, a saber, a pornografia”. VALE, Alexandre Fleming Câmara. *No escuro do cinema: Cenas de um público implícito*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2000. p.36.

Nos anos de 1920, era comum nos cinemas de Belém, a prática de diferentes atividades, que não a exibição fílmica, no processo de atração do público. Além dos descontos em produtos como *chopp*, sorteios, os espectadores também eram presenteados com *souvenirs* por parte das casas exibidoras. A maior parte dos brindes era de produtos voltados para o público feminino. “Pó de arroz” e leques eram alguns dos mais frequentes “agrados”, o que revela a presença marcante das mulheres nos espaços dos cinemas. As mulheres formavam um dos grupos de frequentadores cativos que lotavam os cinemas locais, daí a grande preocupação dos exibidores para com os brindes e “adulações” a elas.

As mulheres detinham uma atenção especial por parte dos exibidores, tanto é que o cinema *Olympia* em parceria com a revista *A Semana*, realizou um concurso em 1930 para escolher a mais linda frequentadora daquele cine-salão<sup>1</sup>. O cinema *Edén*, em 1920, convidava as “gentis senhoras de nossa capital”, à sua sessão que seria acompanhada do sorteio de um leque, além da entrega de “lindos botões de rosa”<sup>2</sup>. Para o cinema *Olympia* iam “os mais finos e formosos tipos de mulher desta Belém pacata”, “as mais exageradas toilettes, os penteados mais exóticos, os andares, os risos, as falas mais extravagantes”<sup>3</sup>. Era a elas que a nota de *A Semana* de 1920 se dirigia, quando falando sobre “a chuva torrencial de terça-feira”, que atrapalhara a sessão do cinema *Edén*, dizia que a mesma foi “de uma impiedade sem nome para as nossas gentis elegantes”<sup>4</sup>.

Era dada tamanha importância a este público específico que algumas salas de projeção programavam sessões especiais, dedicadas as mulheres<sup>5</sup>. Alexandre Vale comenta que, a frequência as salas em sessões distintas, masculino e feminino, sempre foi uma constância nos cinemas. Lembra ele, que nos primórdios do cinema, essa diferenciação se dava de forma esporádica, “de acordo com um ou outro filme que a imprensa e a igreja classificavam como ‘indecente’”<sup>6</sup>. No caso de Belém, a igreja também assumia o papel de censora dos filmes, o que levava a divulgação em seu jornal, *A Palavra*, de uma classificação dos filmes em inofensivo, mau, não-deve ser assistido, entre outros. No entanto, havia aqui sessões especiais dedicadas

as mulheres, como forma de atração daquele público específico.

No cinema *Éden*, a homenagem iniciava-se com o próprio nome da sessão: “*soirée rose*”. A “sessão rosa” do *Edén-cinema*, exemplifica este apelo ao público feminino. Em exibição do filme “*O seu triunfo*”, aquela sessão contava com a “assistência fidalga de inúmeras senhoritas da sociedade refinée de Belém”, e que por se fazerem presentes em grande quantidade, o referido cinema, justifica na revista, ser este o motivo que o levava a não citar os nomes das presentes, mas caracteriza aquele momento dizendo que, “a sala de espetáculos apresentava bizarro aspecto, povoada de graciosas senhoritas da nossa elite sobressaindo a cor dos vestuários, o rosa seducente e alacre”<sup>7</sup>.

É importante lembrar ainda que estas mulheres não pensavam e se comportavam da mesma maneira. Havia diferentes tipos de mulheres que frequentavam aqueles espaços, desde “gentis senhorinhas da elite local”, a diferentes tipos de prostitutas, de mulheres trabalhadoras pobres, entre outras. A convivência forçada entre os espectadores era marcada também pela presença incômoda de algumas frequentadoras que distoavam daquilo que se esperava para o público feminino frequentante das salas. Nesse grupo de frequentadoras “indesejadas”, estavam às chamadas *cocottes*<sup>8</sup>.

Sempre sozinhas, sem a companhia de nenhum homem, elas circulavam entre os cinemas mais “elegantes” da cidade chamando atenção por onde passavam, no *Olympia*, “elas eram umas quatro ou cinco e disputavam entre elas a apresentação do vestido”. Os vestidos e as riquíssimas joias, exibidas pelas *cocottes*, contribuía ainda mais para torná-las distintas das demais damas que frequentavam os salões de exibição. Obviamente que não faltavam comentários sobre as suas vidas íntimas, inclusive, as mesmas eram identificadas de acordo com o senhor que as patrocinava, como “a Panchita de fulano”, a “Margot de sicrano”. Adriano Guimarães<sup>9</sup> dizia, que ainda assim não havia discriminação. Diante dessas evidências acredita-se, ser pouco provável que a presença comentadíssima das *cocottes* nos cinemas locais, não passasse pelo julgamento moral das famílias que lá frequentavam.

Segundo Maria Luzia Álvares, mulheres como

<sup>7</sup> *A Semana*, 23/03/1920, sem paginação.

<sup>8</sup> *Cocottes* eram as mulheres, geralmente vindas da França, que eram sustentadas por ricos senhores. cf. ÁLVARES, Maria Luzia Miranda. *Saias, laços e ligas: Construindo Imagens e Luta* [Um estudo sobre as formas de participação política e partidária das mulheres paraenses 1910/1937]. 1990, 954. Dissertação de Mestrado - Núcleo de Altos Estudos Amazônicos. Universidade Federal do Pará (UFPA/NAEA), Belém, 1990. p. 398.

<sup>9</sup> Depoimento pessoal do médico Adriano Guimarães concedido à Luzia Álvares. Neste depoimento, Adriano Guimarães lembra o nome de algumas das *cocottes* que circulavam pelo *Olympia*: “a Panchita, a Raio de Sol, eram espanholas; a Maria José Pequena, a Margot, esta era francesa, e outras. Estas eram as mais famosas”, ele informa ainda que os vestidos usados por aquelas mulheres eram geralmente importados de Paris a mando de seus ‘donos’. GUIMARÃES, Adriano. *Apud*: ÁLVARES, 1990, op.cit. p. 398-399.

<sup>10</sup> ÁLVARES, op. cit. p. 398.

<sup>11</sup> Jornal *O Liberal*. ÁLVARES, Maria Luzia Miranda *A cena paraense: O Olympia* em questão. Belém, 23 de abril de 1989. p. 05

<sup>12</sup> ÁLVARES, 1989, op.cit, p. 05.

<sup>13</sup> O termo *gigolette* refere-se à prostituta que mantém um gigolô (homem que vive por conta de uma ou várias mulheres, em geral prostitutas. Cf: MATOS, Maria Izilda S. De, e SOIHET, Rachel (Org.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Unesp, 2003. p. 188.

<sup>14</sup> *A Palavra*, Belém, 17de setembro de 1925, p. 02.

aquelas eram estigmatizadas por não se enquadrarem àquilo que era proposto como “comportamento normal” feminino, quer dizer, “fora do padrão estabelecido àquelas que praticavam castidade”<sup>10</sup>. E assim, as *cocottes*, por mais que pudessem frequentar cinemas como o *Olympia*, sofriam o olhar de reprovação de alguns dos espectadores, que mesmo a distancia “marcavam’ a transgressora”<sup>11</sup>. Segundo Álvares, a presença daquelas espectadoras naqueles estabelecimentos representava também, “o status social e a garantia econômica do cavalheiro que a mantinha”, isto ficava representado na forma como aquelas mulheres se apresentavam nos salões de exibição, pois quanto mais luxuosa sua aparência, mais dinheiro calculava-se que tinha o seu “protetor”<sup>12</sup>.

A censura à presença de mulheres com comportamentos discordantes daqueles moralmente aceitos pela elite local, nos espaços das salas de cinema, pode ser percebida também, na nota em tom queixoso do jornal *A Palavra*, em que, se mal dizendo sobre a ausência de “famílias reconhecidamente católicas” em uma sessão do *Palace*, o autor reclama a presença de “muitas *gigolettes*”<sup>13</sup> a ocupar esses melhores lugares”. A nota é concluída com o julgamento moral daquele que escreveu, e que também reflete o caráter geral daquela publicação. “Isso é por demais intolerável e a empresa urge tomar enérgicas providências, a fim de acabar de uma vez para sempre com essas afrontas a sociedade”<sup>14</sup>. Por conta disso, acredita-se que por mais que o espaço das salas de exibição fosse “aberto” ao público pagante, e teoricamente democrático, havia uma censura moral no hábito de frequência daqueles espaços, nem todos os pagantes eram de fato bem vistos pela maioria do público.

Seguindo esta linha daquilo que nós poderíamos chamar de espectadoras “desviantes”, o cinema *Paris* também era frequentado por algumas mulheres que de maneira semelhante, com menos requinte, não se enquadravam nesses padrões, eram as chamadas *mariposas*. As conhecidas *mariposas* eram mulheres do meretrício que de forma frequente se faziam presentes nas sessões daquele cinema. Elas ocupavam um perímetro, que ia desde a Rua São Mateus, hoje Padre Eutíquio, até a Manoel Barata ao Largo da Trindade, aquele era “um local excelente, próximo do

comércio, mas interdito às famílias”<sup>15</sup>. Provavelmente a proximidade daquele cinema com esta área, e claro, o valor dos ingressos, foram fatores que contribuíram para que aquele cine-salão tenha sido escolhido como o preferido daquelas mulheres.

Além das *mariposas*, *gicquettes* e *cocottes*, havia um outro tipo de frequentador que também era incômodo à maioria dos frequentadores dos cinemas, em especial as mulheres, os *Bolinas*. Estes eram identificados como os “aproveitadores de mulheres indefesas” que agiam sob a proteção do escurinho das salas de exibição para afagar partes do corpo feminino. Na cidade do Rio de Janeiro, a ação daqueles que “bolinavam” as mulheres gerava tanto medo entre os membros das famílias burguesas, que presenciou-se lá, várias tentativas de exibição com luz acesa ou ainda, de projeções à luz do dia. Naquela capital, as vítimas também encontravam estratégias para se esquivar das ações dos bolinas, as mais discretas tratavam a base de “golpes acerados de alfinetes de cabeça, ditos de fralda, espetos de broche, grampos de chapéu e até furador de gelo”, todos devidamente guardados dentro das bolsas, já as mais indiscretas, “davam o brado. Ao grito de bolina!bolina!”<sup>16</sup>.

Estes frequentadores, demandavam uma atenção especial por parte dos familiares, para a manutenção do “ambiente familiar” e resguardo de suas entes queridas. É importante lembrar que este fenômeno, não se restringiu apenas ao Rio, pois ele ultrapassou os limites daquela cidade. Segundo Alice Gonzaga (1996) em São Paulo, a presença dos “afoitos moçoilos” que ficavam tentados a “constatar *in loco* a formosura do belo sexo” também era constante nos cinemas daquela capital<sup>17</sup>.

No cinema *Ideal*, em Belém, em uma sessão lotada, quando da exibição do filme “*Vênus ou mulher que desdenha*”, encontrava-se sentada a esposa do sr. Octávio Macedo, proprietário daquele cinema, juntamente com suas filhas que eram acompanhadas por algumas “amiguinhas”. Ao lado destas distintas senhoritas, encontrava-se abancado um dos empregados da casa Vieira, chamado Carivaldo Barbosa. Carivaldo, aproveitando-se do escurinho gerado pelo início da projeção, chegou-se para o lado das “senhorinhas” realizando o “tal systema do ‘aperta’”.

<sup>15</sup> MEIRA, Clóvis. *Jornal O Liberal*, 28/12/1986, 1. cad. P. 8

<sup>16</sup> SOUZA, Jose Inácio de Melo. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: SENAC, 2004. P.57-

<sup>17</sup> GONZAGA, Alice. *Palácios e Poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996. p. 63.

<sup>18</sup> *Folha do Norte*. Belém, 28/04/1930, col. 05, p. 02

<sup>19</sup> Idem, *ibidem*.

Quando a senhora foi informada do “abuso”, “profigou o procedimento atrevido do tal sujeito”, que por seu turno não se fez de rogado e “sem guardar respeito em tratar com uma senhora, disparou-lhe uma saraivada de insultos”<sup>18</sup>.

Mesmo a senhora participando o caso imediatamente a seu esposo, o que convidou o rapaz a retirar-se do cinema, tal medida não foi aceita pelo “bolina”, que opôs-se a ordem de retirada grosseiramente. Como nada dava jeito a teimosia do “bolinador”, o sr. Otávio Macedo solicitou uma providência central, apelando para o sub-prefeito Júlio Malta, que determinou que alguns agentes fossem ao local. Só assim, pôs-se fim a resistência do moço, que agora era conduzido até a polícia, “onde a própria senhora, acompanhada de seu esposo, narrou a auctoridade o procedimento atrevido do incriminado”. O resultado disso é que o acusado nada pode contradizer e “o sub-prefeito então passou-lhe o ‘cabo’ em regra e, para não submeter-se a maior vexame no xadrez, mandou-o para casa, depois da promessa que o desabusado lhe fizera de não mais voltar ao *Ideal*”<sup>19</sup>.

O caso de Carivaldo Barbosa, sugere a existência dos “bolinas” nos cinemas de Belém e levanta suspeitas de que este fenômeno poderia não ser tão raro como se imagina. No caso analisado, trata-se de uma vítima que alardeou a ação do agressor, e mais, era alguém que pertencia a um grupo abastado da sociedade belenense, afinal tratava-se das familiares do proprietário do cinema *Ideal*, o que era motivo suficiente para merecer nota em um jornal de grande circulação na capital como *A Folha do Norte*. Isso nos leva a conclusão de que outros casos poderiam ter ocorrido naqueles anos, mas que, por uma série de motivos - dentre eles, o fato de não se tratarem de pessoas ilustres, ou pela própria preservação da imagem da agredida - não foi tomado conhecimento sobre eles. Nem todas as mulheres reagiam da mesma forma às ações daqueles elementos. O fato de algumas silenciarem-se, também aponta para essa possibilidade.

Uma das canções cantadas em Belém nos anos de 1920, demonstra um outro tipo de relação com os bolinas.

“(…)

Ai minha rosa

Você quem é?

Sou melindrosa

Olé, olé.

Batem palmas os maridos

Por causa das economias

O que poupam nos vestidos

Vae sobrar para a folia

A melindrosa namora

A noite pelas esquinas

No bonde, **no cinema adora estar junto dos bolinas.**

(…)”.<sup>20</sup> (grifo nosso)

<sup>20</sup> SECIOSO, José. “Melindrosas e Almofadinhas”. Ao som da Lira, folheto 29, 1925.

<sup>21</sup> Sylvio Floreal (pseud. de Domingos Alexandre) Ronda da meia noite, pp. 125-6. Apud: SALIBA, Elias Thomé. *A dimensão cômica da vida privada*. IN: SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil*. República: da Belle Époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 514-619.

A relação de repulsa pelos bolinas, por parte da maioria das pessoas que frequentavam as salas de exibição, não significa a inexistência de mulheres que apreciassem os ‘apertos’ e ‘malinações’. Como demonstrado na letra da cantiga, nem todas as moças se portavam da mesma maneira diante destes possíveis assédios, havia aquelas que, destoando da maioria, preferiam ficar perto daqueles justamente para serem “bulinadas”. Sylvio Floreal dizia que o “bolinador” sentava-se ao lado das mulheres que ele sabia, ou supunha, não iriam se esquivar das suas “alisadas”, que o comportamento do bolina se moldava a partir da reação da “vítima”, “se a ‘bicha’ estrila, ele se afasta”, mas se ela fosse como a melindrosa paraense da cantiga, e se calasse, ele “avança heroicamente”<sup>21</sup>. É importante lembrar que, muito da sedução do cinema consiste na penumbra da sala, este relacionado ainda, a situação de uma proximidade dos corpos que pela escuridão e pelo espaço fechado, poderiam facilitar um erotismo.

Os anos de 1920 marcam um período de pujança dos cinemas em Belém, com a consolidação de uma rede fixa de salas de projeção. O êxito desses espaços de exibição só fora possível por que havia aqui, um grande número de pessoas que se identificavam com o que era nele vinculado. A consolidação desses espaços de lazer não seria explicada apenas pelo prazer do novo, do fantástico, nem tão pouco poderia ser



<sup>22</sup> *Belém Nova*. Pelo sorriso delas. 15.01.1927, nº 64, sem paginação

<sup>23</sup> Greta Garbo, ou Greta Louisa Gustaffson (1905-1990), que nasceu Estocolmo na Suécia, foi levada para Hollywood em 1925 por Louis B. Mayer, que a contratou juntamente com seu mentor Mauritz Stiller. Still a rebatizara de Garbo e a obrigara a perder 10 kg. Foi ele o responsável pela criação de sua aura. Nos Estados Unidos, Garbo não alcançou sucesso imediato, mas ao longo do tempo foi colecionando indicações ao Oscar o que lhe rendeu grande visibilidade. As cenas amorosas de Garbo com John Gilbert, com quem tinha relações amorosas fora das telas, transmitiam vulnerabilidade e sexualidade maduras, nunca antes vistas no cinema americano. Além da importância de Mauritz Stiller para a história artística de Garbo, foi o cineasta William Daniels, que trabalhou em quase todos os filmes dela, ele criou a iluminação sutil e romântica que destacava sua imagem na tela. Greta Garbo, diferentemente de John Gilbert não teve dificuldades da transição do cinema mudo para o sonoro, pois sua voz profunda e o leve sotaque agradaram a várias plateias. Ela abandonou o cinema repentinamente aos 36 anos após filmar “a mulher de duas caras” de 1941. Sobre *Garbo* cf. FERRARESI, Carla Miuccci. *Papéis normativos e práticas sociais: o cinema e a modernidade na elaboração das sociabilidades paulistana na São Paulo dos anos de 1920*. 2007, 475. Tese (Doutorado) – Departamento de História, Faculdade de

justificada pura e simplesmente pela superação de julgamentos e censuras aos “valores modernos” e consequente aderência cega a esses “novos modelos”, desleixadamente copiados, que eram divulgados pelas estrelas do *écran*. Em oposição a isto, as ideias e mudanças comportamentais antecedem o objeto fílmico, e este só tem significado à medida que é reconhecido e internalizado por aquele que a “recebe”.

“Imitava-se” uma estrela do cinema, por que aquela ícone despertava desejos e disposições psíquicas íntimas. A natureza imitativa dos valores e modelos divulgados pelo cinema é assim limitada pelos gostos e anseios individuais. Os filmes colaboraram para a divulgação de toda uma rede de símbolos e hábitos que foram, por alguns, ressalvo que não de maneira cega e passiva, incorporados à vida cotidiana. O jeito de andar, de se vestir, de se portar socialmente foram alguns desses elementos.

A “*cine-girl*” era um tipo específico de espectadora, denominada assim, pelos literatos das revistas de mundanismo da época, por adotarem modelos de comportamento difundidos pelos astros do cinema, a elas se creditava a máxima de que “o cinema é uma escola de sorrisos”.

Mademoiselle é assim uma espécie de figurinha vitralizada de linhas esquisadas, mãos fidalgamente cianosas, e com um extraordinário bom gosto artístico na maneira de vestir. É o tipo de cine girl que assimila os sorrisos dos artistas do *écran* e vem para as Avenidas ferir os corações dos ‘pintos calçados’. O palacete em que ella reside, em S. Jeronymo, já tem até um prestígio de lenda, porque quando mademoiselle vem a janela é sempre com um sorriso a flor dos lábios. Ah, sorrisos... sorrisos... e que essa criatura, no seu palacete, não larga um álbum da cena muda, **ande aprende a enfeitar a boca, enflorada com o sorriso de Greta Garbo!**<sup>22</sup> (grifo nosso)

A “mademoiselle” a quem o texto se referia, tomava como inspiração a forma como a atriz Greta Garbo<sup>23</sup> pintava seus lábios. Para as mais abonadas, existiam inclusive os rímeis e sombras com o nome daquela atriz e que poderiam embelezar ainda mais a *cútis feminina*<sup>24</sup>. Garbo foi apelidada de “fugitiva” por



resistir a uma tendência comum entre as estrelas da época, que era a de expor a sua vida privada. Edgar Morin classifica o período que vai de 1920 a 1931/32, como “a era gloriosa”. É neste momento que alguns grandes arquétipos polarizam a tela. Entre os arquétipos da “virgem” e da “mulher fatal” estava “a divina”, como ficou conhecida aquela atriz, “misteriosa e soberana”<sup>25</sup>. Garbo encarnava a “beleza do sofrimento” como dizia Balazs<sup>26</sup>, a sua imagem era encoberta em uma aura de mistério “divino”. Mesmo encarnando um dos sonhos femininos, Garbo não se adequava aos “tipos” femininos convencionais propostos pelo *star-system* e tão populares nos anos de 1920<sup>27</sup>.

O *star-system* definia-se por duas características diferentes mais que se complementavam. De um lado havia o aspecto comercial e de outro o mitológico. O objetivo principal da indústria cinematográfica é gerar lucros a partir de um capital que é investido. Para isso, havia um compromisso sob o contrato de atores através de uma exclusividade. Para tornar o máximo rentável os recursos investidos, as produtoras investiam na criação de uma imagem fixa dos atores, como por exemplo, a estratégia de repetir Greta Garbo no papel de “mulher misteriosa”. Era o uso dessa “receita” que ajudava a reduzir os riscos. Forjava-se assim para o ator uma “imagem de marca”, dando origem aos “filmes das estrelas”<sup>28</sup>. A imagem que é criada em volta das estrelas de cinema, eram constituídas pelos traços físicos de cada ator, por seu desempenho em outros filmes, e não menos importante, pela sua vida particular. Assim, conforme sugere Jacques Aumont, o “aspecto mitológico: forja-se para o ator uma imagem marca, erigindo-o como estrela.” Deste modo o “*star system* tende a já fazer do ator um personagem de filme”, este por sua vez “só vem a existir através desse outro personagem que é o astro”<sup>29</sup>.

As produções Hollywoodianas das primeiras décadas do século XX foram as que perpetuaram o *star-system*. Dentro destas produções destacavam-se os “tipos femininos”. Havia o tipo “*Heroína*”, inspiradas nas ilustrações de revistas populares de meados do século XIX<sup>30</sup>, cujas imagens privilegiavam uma mulher alta, espirituosa e independente, mas acima de tudo feminina. E na literatura oitocentista, em especial as que através de uma mensagem moralizadora, traziam

Filosofia, Letras e ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007. BERGAN, Ronald. *Guia Ilustrado Zahar: Cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

<sup>24</sup> A *Max Factor Company*, companhia criada por Max Factor em 1909, revolucionou a forma como as atrizes e atores se apresentavam na tela, ele foi o “criador da maquiagem moderna”, dobrando até o “machão” Tom Mix aos atrativos do batom e do rouge. Para cada filme ou estrela Factor criava um produto que depois se tornaria de uso geral, além dos rímeis e sombras, havia cílios postiços, pó de arroz, maquiagens a prova d’água, entre outros. Cf. CASTRO, Ruy. *Um filme é para sempre: 60 artigos sobre cinema / Ruy Castro (Org.)*. Heloisa Seixas. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

<sup>25</sup> MORIN, Edgar. *As Estrelas: Mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

<sup>26</sup> BALAZS, Béla. *Teory of film*. Apud. MORIN, op. cit., p. 8.

<sup>27</sup> MORIN, 1989, op. cit.

<sup>28</sup> MORIN, 1989, op. cit., p. 7.

<sup>29</sup> AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. 6. ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, São Paulo: Papirus, 2008.

<sup>30</sup> Por se inspirarem nas ilustrações de Charles Dana Gibson, essas mulheres ficaram conhecidas como *Gibson's gils*. FERRARESI, op. cit., p. 345.

<sup>31</sup> As atrizes que melhor encarnaram este tipo foram: Ethel Clayton, Ruth Roland, Ruth Clifford, Marguerite Clark, June Caprice, Lilian Gish e a mais conhecida entre os paraenses Mary Pickford. Sobre essas atrizes cf. FERRARESI, op. cit. p. 350-351.

<sup>32</sup> O filme “*A Fool There Was*” 1915 (Escravo de uma paixão), teve a direção de Frank Powell. Baseado no poema “*The Vampire*” de Rudyard Kipling, e adaptado por Porter Emerson Browne, o filme contava a história de John Schuyler, um bem casado advogado de Wall Street, que é nomeado como representante diplomático especial para a Inglaterra. Por um acidente infeliz, sua esposa e filho não podem acompanhá-lo na viagem. A caminho da Inglaterra ele é seduzido pela personagem de Theda Bara, após ser desprezado pela *vamp*, e perder a família, o homem de estado passa a viver pelas ruas como um mendigo e se entrega ao álcool. SABADIN, Celso. *Vocês ainda não ouviram nada: a barulhenta história do cinema mudo*. 3. ed. São Paulo: Summus, 2009.

<sup>33</sup> Theda Bara era o pseudônimo de Theodosia Goodman, nascida em 1885 em Cincinnati, filha de alfaiate. Tornando a história da atriz mais interessante, a Fox alardeava pelos quatro cantos do mundo que ela era uma mulher de poderes místicos, que havia nascido no deserto do Saara, filha de um francês com uma amante egípcia. “Seu nome provinha do anagrama de *Arabh death* (morte árabe) e seu olhar penetrante tinha o poder de

heroínas decididas, obrigadas a enfrentar inúmeras adversidades. As heroínas da cinematografia traziam assim como características: o poder de enfrentar obstáculos, dentre eles o controle sobre os impulsos sexuais, sem perder “seus encantos e meiguice”. Essa representação da mulher reforçava uma identidade feminina aceita como moralmente correta<sup>31</sup>.

Em 1915 surgiu um tipo feminino que encarnava o extremo oposto da heroína. Uma mulher sedutora, dominadora e “irresistível”: “*A vamp*”. O filme “*A Fool There Was*”<sup>32</sup> lançado naquele ano era inspirado no poema de Rudyard Kipling intitulado “*o vampiro*” e trazia a atriz Theda Bara<sup>33</sup>, no papel principal, encarnando uma mulher fatal que esbanjava sensualidade. No filme, a atriz encantava os homens com sua sedução vampiresca e depois os desprezava. A partir deste personagem popularizou-se nas produções cinematográficas o arquétipo da mulher livre e dominadora. Nos filmes, a *vamp-moderna*<sup>34</sup> trazia uma série de elementos identificados com os “loucos anos de 1920”. Ela usava roupas de Paris, dirigia carros em alta velocidade, jogava tênis, dançava, fumava, bebia gin, enfim, ela desafiava os preceitos da moral cristã, “sendo mesmo um contraponto aos costumes modernos, sugerindo uma liberdade um pouco excessiva e consequente questionamento dos preceitos sociais”<sup>35</sup>.

Um terceiro tipo eram as “*flappers*”<sup>36</sup>. Elas representavam a mulher moderna e independente, forjada pela urbanização, pela industrialização e pela guerra. Dentre as atrizes que mais se destacaram neste tipo de papel, temos Louise Brooks e a eternizada *It-girl*<sup>37</sup>, Clara Bow. Diferente das *vamps*, essas eram “boas meninas, mulheres fortes, simpáticas, generosas e esportistas”. Era uma mulher moderna e “sapecca”, como definia a *flapper* sensual brasileira, Carmem Santos<sup>38</sup>. Essas personagens tiveram forte influência sobre a moda, principalmente através do corte de cabelo a *garçonne*. As *flappers* representavam, para alguns setores, um enorme perigo ao “tripé feminino: esposa, dona-de-casa e mãe”<sup>39</sup>.

Os filmes chegavam aos cinemas de Belém com atraso mínimo de um ano, outros poderiam chegar com sete anos após a sua produção. Existem nomes de algumas atrizes da cena muda que são recorrentes nas crônicas urbanísticas das revistas locais, dentre eles

destacam-se: Mary Pickford, Mia Murray, Theda Bara e de forma muito frequente Pola Negri. As crônicas a que me refiro, são as do cotidiano, do columnismo social e não de reportagens específicas voltadas para as informações técnicas do filme ou sobre a vida íntima dos artistas, como também ocorria nestas revistas. Acredito que o grande número de citações destes nomes, naquela forma específica de escrita, nos ajuda a pensar a popularidade destas atrizes e os tipos que elas representavam, entre os espectadores de Belém.

Os filmes mais destacados da carreira da atriz Theda Bara, em que ela personificava a “mulher fatal”, como “*Carmen*” (1916), “*Madame du Barry*” (1917), “*Salomé*” (1918) ou “*Cleópatra*” (1917)<sup>40</sup>, produzidos na sua fase áurea, só foram “rodados” em Belém na década de 1920. Estas películas fizeram muito sucesso na cidade, o que produziu uma grande popularidade da imagem da “*vamp*”, já aposentada para Hollywood<sup>41</sup>. Os mais conservadores chegaram inclusive, a denunciar um “Thebarismo” que andava dominando a cabeça das moças na capital do Pará<sup>42</sup>.

Por mais que as salas de cinema da Belém na década de 1920 recebessem diferentes tipos de produção, das mais variadas localidades, alemãs, francesas eram algumas delas, o *star-system* americano que consagrava os tipos femininos acima citados, formavam um grande número das películas que eram aqui exibidas. Desse modo, pode-se dizer que, os espectadores da capital paraense estavam já familiarizados com aqueles tipos femininos. Levando-se em consideração a importância da identificação entre leitor e texto fílmico, da afetividade, história e valores individuais na interpretação dos signos, estes tipos não poderiam ser compreendidos da mesma maneira por todo o público que as assistia. Podemos perceber um pouco disso na poesia publicada na revista *Belém Nova*, em 1923:

Filmando...

O’ figurinha de cinema!...

Passaste, em ondas de ‘organdy’, esvoaçante e serpentina...

Os braços nus, em gestos de haste,

A boca rubra...e tão pequena,

Que nunca vi mais pequenina...

E o teu olhar...

hipnotizar os mais incautos”. Celso Sabadin revela que mesmo distante dos estúdios, Theda Bara continuava a encarnar a personagem da *vamp*. Nos encontros com a imprensa, era preparado ritual, com direito a quarto escuro, caveiras, escravos, corvos e uma serpente para compor a mística de sua “encenação”. Não bastando isso, ela “passeava pelas ruas a bordo de uma limusine branca, em companhia de seus ‘escravos’”. Cf. SABADIN, op.cit.

<sup>34</sup> Além de Theda Bara, outras atrizes que fizeram sucesso no papel de *Vamp* foram: Nita Naldi, Louise Galum, Myrna Loy, Asta Nilsen e a mais popular na cidade de Belém nos anos de 1920, Pola Negri.

<sup>35</sup> PINTO, Maria Inez Machado Borges. Cultura de massas e representações femininas na Paulicéia dos anos 20. *Rev. bras. Hist.* v.19 n.38 São Paulo 1999. p. 158.

<sup>36</sup> São variações das *flappers*: gamine, garçonne, melindrosa ou garota com it.

<sup>37</sup> “*It*” é uma expressão inventada nos Estados Unidos dos anos de 1920, chegando no Brasil no mesmo período. Segundo Elinor Glyn, “*It*” seria “um estranho magnetismo físico ou espiritual, capaz de tornar uma pessoa irresistível para ambos os sexos, sem que essa pessoa tivesse consciência do seu poder de atração”. GLYN, *Apud*. CASTRO, op. cit. p. 260.

<sup>38</sup> PESSOA, Ana. Argila, ou falta uma estrela... és tu!. *Revista de História e Estudos Culturais*. v. 3, Ano III, nº 1, Janeiro/ Fevereiro/ Março de 2006. Disponível

em: www.revistafenix.pro.br. Acessado em 15 set. 2010.

<sup>39</sup> FERRARESI, op. cit, p. 365.

<sup>40</sup> A atriz polonesa Pola Negri também filmou os títulos, “Carmen” em 1918 e uma versão de “Madame du Barry” em 1919. Lembrando que, de Theda Bara apenas três de seus filmes ainda permanecem intactos, o restante foi quase totalmente perdido.

<sup>41</sup> Bara chegou a retornar para Hollywood na década de 1920 quando fez três filmes: “The prince of silence”, em 1921, “The unchastened woman”, em 1925 e “Madame mystery” de 1926, no entanto, sem jamais ter a popularidade da década anterior.

<sup>42</sup> CORRÊA, Mário H. *The-dabarismo*. A Semana elegante, Revista A Semana. 27/08/21, n.177.

<sup>43</sup> *Belém Nova*. Berillo. Filmando. 30/09/1923, n. 06, sem paginação.

<sup>44</sup> A expressão do cinema como o professor dos sorrisos foi encontrada em diversas notas das revistas consultadas, a exemplo da nota da revista *Belém Nova* de 27/11/1926, onde se dizia “o cinema é um professor de sorrisos”.

<sup>45</sup> *A Semana. Mll. Cinema*, 05.07.1924, n. 324, sem paginação.

O’ minha ‘girl’,  
Loura e risonha!  
Queres um rei: sou Boadbil...  
Dou-te um riquíssimo alcançar,  
Dou-te a Avenida Bolonha...<sup>43</sup>

A figurinha de cinema é descrita aqui com uma espécie de adoração, similar ao olhar que se lançava às próprias “deusas” do cinema. Neste poema, o autor apresenta uma imagem da mulher influenciada pelo cinema, que lhe dá ares feéricos. A roupa não lhe passa despercebida, haja vista que ela, através da suavidade e leveza do ‘organdy’, esvoaça e serpentina por onde atravessa. Os lábios, o olhar, os cabelos, a estatura tudo é observado com profunda admiração. Ela é o alvo, objeto de desejo, para quem tudo seria dado, se assim o permitisse, desde as riquezas de Granada à Avenida Bolonha. As *cine-girl*, como também eram conhecidas, “aprendiam” com as fitas, novas formas de se expressar tanto através do visual quanto da adoção de comportamentos, trejeitos, afinal, o cinema era um “professor de sorrisos”<sup>44</sup>.

As *cine-girl’s* não eram incomuns na capital paraense. Dizia-se, inclusive, que elas se multiplicavam naqueles frêmitos anos 20, que era “fato banal” ver-se as “princesinhas da graça e elegância” pelas ruas da cidade. “cabelos aparados, unhas luzidias como pequeninos sóis, sobrancelhas tiradas à pinça, decotes exagerados”. Elas estavam por todos os lugares desde os círculos mais elegantes, como o *Olympia* e o *Grande Hotel*, quanto pelas ruas, nas confeitarias tomando sorvetes, “fazendo medidas, borrando o lenquinho com o ‘rouge’ de seus lábios escandalosamente rubros”. Eram diferentes tipos delas, “desde as mais fúteis até as mais sisudas e sérias”. Reprovadas? Para alguns, longe disso, as paraenses eram “excelentes brasileiras do século XX”<sup>45</sup>. Quanto ao comportamento “sapeca”, este poderia ser justificado pelo fato de que, alguns cronistas da revista *A semana*, por exemplo, consideravam como podemos perceber a seguir, as moças paraenses como recatadas, no entanto estas, aos poucos eram influenciadas pelo cinema:

Em geral, a menina paraense é recatada, é simples, é modesta... Mas é mulher e não pode se eximir as trans-

formações deste período de civilização e de progresso. Por isso, a paraense vai se transformando, aos poucos, em ‘demoselles’ cinema, copiando-lhes os exageros, os gestos, até se aperfeiçoar e talvez suplantar as maliciosas cariocas...<sup>46</sup>

<sup>46</sup> Idem.

Não poderíamos dizer que todas as “figurinhas de cinema” compreendessem suas próprias mudanças desta maneira, com desejos ousados e imprecisos de “modernizar-se”, “civilizar-se”. Fúteis, sisudas, exageradas nos gestos, ou sérias, ao certo somente, que não teriam os mesmos anseios quando tentavam parecer com Garbo ou Bara. Provavelmente nunca saberemos ao certo o que cada uma delas esperava. No entanto, é importante lembrar que a estrela que era “imitada” respondia a uma necessidade afetiva ou mítica que não era criada pelo *star-system*, mas que estava em cada uma dessas mulheres que muitas vezes assistiam emocionadas nos salões de cinema da capital paraense, filmes que há muito já haviam saído de cena em *Hollywood*. Penso que em alguns casos motivações mais intimistas como atrair a pessoa amada fazendo-se parecer mais interessante, o interesse em adequar-se a um grupo social específico, poderiam ser algumas dessas motivações.

A vida na capital paraense era marcada por todo um universo de estímulos que contribuía para a divulgação das representações sociais referendadas pelo cinema. Os simples atos de se maquiar, comprar sapatos, fumar um cigarro, poderiam também estar impregnados de símbolos. O cinema passou a fazer parte do cotidiano da cidade. Das conversas de bar, das revistas, da rotina dos jornais, da moda, das ruas através dos anúncios nas fachadas das salas de exibição, de produtos e quinquilharias que circulavam no ambiente urbano. As mulheres, independentemente do grupo social a que pertenciam, não estavam isentas desse contato com os produtos simbólicos e materiais fabricados pela indústria cinematográfica. O que leva a crer que até mesmo as mais pobres poderiam encontrar naqueles símbolos fílmicos elementos que lhe permitissem identificações.

Aí Amor! Mysteriosa

É mocinha sem vintém que também é melindrosa

<sup>47</sup> Anônimo. “Ai, amor!”. Ao som da Lira, Folheto 15. Belém: Ed. Guajarina, 1924 *apud* : CORRÊA, 2002, p.54

<sup>48</sup> *A Semana. Mll. Cinema.*, 05/07/1924, n. 324, sem paginação.

<sup>49</sup> *A Semana. CORRÊA, Mário H. Theدابارismo.* In: semana elegante, 27/08/21, n.177.

Sem dizer como a ninguém.

Veste a capricho.

Anda só, vae ao cinema.

Acerta sempre no bicho.

P’ra resolver o problema.<sup>47</sup>

A mocinha sem vintém, que andava sempre bem arrumada, que frequentava o cinema e talvez, sonhava arrumar-se tal quais as estrelas dos filmes, resolvia a falta de dinheiro na jogatina. Assim como as mulheres pertencentes à elite, e a costureira que frequentava através de entradas “de graça” no cinema *Olympia*, a moça sem vintém também era, dentro deste cenário urbano, envolvida com uma cultura cinematográfica, que como já dito, estava presente em diversos lugares, fosse nas conversas ou nos hábitos de consumo. Assim, diferentes tipos de mulheres, poderiam encontrar nas telas de cinema modelos de comportamento feminino que lhe acionavam mecanismo de identificação, fosse ele através das heroínas e boas moças de família, ou através das mulheres fatais e decididas.

Para alguns, este íntimo contato com representações femininas que se contrapunham ao papel tradicionalmente aceito para a mulher era uma “imoralidade”. Que em tudo reprovavam seu jeito, sua afetação, como era o caso do sr. Sebastião R. de Oliveira, que não as tolerava, “nem mesmo em francês<sup>48</sup>” ou do sr. Cláudio de Moraes que denunciava um “*Theدابارismo*” em Belém, decantando aos quatro quantos que odiava aquela atriz pela forma “escandalosa” com que se pintava e convidava as belezas locais a um “requinte quase carnavalesco” nos modos de se maquiar. Para ele, a pintura excessiva transformava “rostos lindos, bocas feiticeiras em verdadeiras palhetas”, alertava ainda dizendo que aquelas pinturas, além de não atraírem os homens, tinham o privilégio de “enrugar a epiderme, denotando em pouco tempo as sacerdotisas da vaidade de uma velhice precoce<sup>49</sup>”.

Na verdade, não fora preciso a exibição de tipos femininos inconformados, por parte do cinema, para que “a menina paraense recatada”, fosse dada a um comportamento pouco decoroso, uma vez que independente dos apelos cinematográficos, ainda que reclusas em seus próprios pensamentos, sempre houve mulheres que discordassem dos padrões impostos. O



fato desta oposição não ser manifestada, não anula em completo a sua existência. Assim, pode-se dizer que o cinema colaborou para consolidação de transformações que já vinham ocorrendo em âmbitos internos. A *Mademoiselle Foguete*, da qual falaremos a seguir era um exemplo dessas transformações.

*Mademoiselle Foguete* era a representação na revista *Belém Nova*, da figura feminina desprendida dos valores morais e comportamentais tradicionais. Do namoro furtivo e sem controle, amor cigano. “namoro nômade, perenemente errante, pelas ruas ou por dentro dos veículos da viação urbana”. Esteticamente ela se permitia “masculinizar-se”, vestir camisa mole de punho, usar gravata em laço, chapéu coco. Dizia Xisto Santanna que esta representação feminina havia sido educada no cinema, “sob os preceitos da excentricidade dos *films* americanos”. Apesar da juventude, pois estavam entre os 15 e 25 anos, elas circulavam livremente pelas ruas da cidade sem o acompanhamento e fiscalização dos “homens da família”.

Encontra-se mademoiselle por toda parte: nos consultórios clínicos, nos armazéns de moda, nos escritórios, nas confeitarias, teatros, cinemas, grêmios recreativos, onde há sempre cavalheiros a sua espera. Nos cinemas, os primeiros lugares vizinhos dessa tentativa feminina são disputados a taponá, com diabólico interesse.<sup>50</sup>

*Mademoiselle Foguete* era toda mulher que se rebelava contra o “recato da mulher antiga” e que preferia “a alegria louca das ruas da cidade a paz remansosa do lar”<sup>51</sup>. Essas personagens, como bem lembrado, estavam nos diferentes cantos da cidade através dos mais diferentes tipos de mulheres. Para este grupo específico de mulheres, instituições e valores da moralidade convencional eram abertamente questionados, desde a instituição do casamento, os padrões e regras do namoro. Por mais que alguns literatos sugerissem, com certo exagero por vezes, um comportamento feminino impiedosamente questionador dessas instituições tradicionais, fica claro através da documentação, que este questionamento existia por parte de algumas mulheres, principalmente através da prática do *flirt* nos cinemas.

<sup>50</sup> *Belém Nova*. SANTANNA, Xisto. *Mademoiselle Foguete*. Ouro e lama da cidade., 15.07.1925, n. 40. Sem paginação.



<sup>51</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>52</sup> Segundo Maria Inez Machado Borges Pinto, é indiscutível que o universo cultural hollywoodiano, já nessa época, representava fonte inexaurível de padrões de hábitos, costumes, comportamentos, valores, moda; enfim, de um *modus vivendi* feminino. PINTO, *op.cit*.

<sup>53</sup> *A Semana. Bagaços*, 18.06.1921, n.167, sem paginação.

<sup>54</sup> *A Semana. A arte do silêncio*, 22.05.1920, n. 112, v. 3, sem paginação.

A imagem de que o “verdadeiro tipo de mulher moderna”, que não apenas recusava casamentos, como também flertava livremente pelos salões de espera dos cinemas elegantes da cidade, pode ser parte da argumentação de alguns desses literatos em defesa de padrões de comportamento socialmente aceitos, no entanto, a existência de práticas sociais como o namoro furtivo nos dão amostras de que para pelo menos uma parte dessas mulheres, os relacionamentos amorosos têm seus significados e rituais modificados pelo “espírito dos novos tempos”<sup>52</sup>.

Em texto publicado na revista *A Semana*, em 1921, o cronista sugere, que em virtude das influências do cinema, algumas mulheres modificavam os seus comportamentos preferindo os encantos dos salões de exibição, para talvez encontrar um namorado às tradicionais simpatias feitas a Santo Antonio. Segundo o cronista, Santo Antônio, o padrinho das aflitas “solteironas” de antigamente, nos anos de 1920 deprimia-se com o descaso de suas devotas. Muitas delas deixavam de acreditar em seus milagres e “trocavam os foguetinhos e as fogueiras, numa irreverência notável, pelo ‘film’ cinematográfico, no salão de projeções do *Olympia* onde afinal, protegidas pelo meio tom de luz, arranjam casamentos e luas de mel”<sup>53</sup>. O cinema, além de apresentar um cenário próprio para a prática de relacionamentos amorosos ditos modernos, como já o fora dito sobre o *flirt*, oferecia as espectadoras cenas de divórcios, de namoros sem compromisso e que poderiam até conduzir a heroína a um “final feliz”.

Esse rompimento com os modelos tradicionais de comportamento, por parte de algumas mulheres poderia ser visto não apenas nas telas do cinema, mas também nas revistas, em notas que informavam sobre a vida particular das estrelas dos filmes. Como fora o caso do divórcio da atriz Mary Pickford e seu marido Owen Moore. Após o processo de separação, a atriz seguiu um romance com o ator Douglas Fairbanks. A troca de maridos demonstrava a natureza livre das relações amorosas daquele ícone feminino, muito conhecido em Belém nos anos de 1920<sup>54</sup>. A permanência de sua presença sempre elogiosa nas páginas dos periódicos locais demonstra que, ao menos para alguns grupos, o divórcio era aceitável.

O jornal *A Palavra*, como bom defensor do mo-

ralismo cristão na época, já demonstrava sua aflição ante as “influências nefastas” do cinema, fazendo questão de reproduzir em suas páginas as estatísticas da “Gazeta escolar” de Berna, que alarmavam sobre o poder do cinema, de “minar” a boa ordem da família. Aquela publicação dava notícia de que, das cenas assistidas pelos alunos das “classes superiores e médias”, contabilizaram-se: 1.914 cenas de pugilato, 1.286 brigas entre marido e mulher, 1.120 adultérios, 1.225 romances policiais. O que segundo os redatores de *A Palavra* já era por si só motivos para se crer nas influências “perniciosíssimas” do cinema<sup>55</sup>. Para aquele jornal, alguns dos romances exibidos nos cinemas locais eram indignos de serem vistos pelas famílias. Nem mesmo o renomado Cecil B. DeMille<sup>56</sup> fora poupado.

O filme “*The Golden Bed*”<sup>57</sup> (A cama de ouro) de 1925 foi classificado pelo jornal *A Palavra* como um tipo de película própria para “cabarets ou clubs duvidosos”. Assim como aquele, vários outros títulos foram considerados inadequados por alguns grupos<sup>58</sup>. Mesmo com a má classificação, muitos destes filmes faziam sucesso entre as *cine-girls*. Era nas imagens do cinema que algumas delas encontravam formas para os seus anseios interiores. As personagens femininas atuavam como suportes e afrodisíacos<sup>59</sup> para as motivações individuais dessa plateia. Daí o fato de diversos mimetismos se fixarem no vestuário e nos modos dessas espectadoras.

Em Belém, além da adoração por Theda Bara, houve outra “Vamp” que conquistou a admiração de muitos espectadores, homens e mulheres, chegando a inspirar mimetismos: era a atriz polonesa Pola Negri<sup>60</sup>. Naqueles anos de 1920, nenhum outro nome feminino da “arte do silêncio”, fora tão citado quanto o desta atriz. Nem mesmo o poeta Rocha Moreira conseguia resistir aos seus encantos, era “o maior adorador de Pola Negri”. Causando, por isso, admiração não ter escrito nenhum soneto em homenagem àquela atriz, o que despertou comentários galhofeiros de seus colegas de profissão, que diziam não o ter feito ainda somente por que, “o Eustáchio de Azevedo ter lhe cortado, várias vezes, o assunto... o Eustáchio, nessas coisas de cinematografia, de teatro do gesto e arte muda, é mais humano do que poeta”<sup>61</sup>.

<sup>55</sup> *A Palavra*, Belém, 07 de janeiro de 1926, n. 1485, p. 05.

<sup>56</sup> Cecil B. DeMille foi um dos cineastas mais bem sucedidos na história de Hollywood. Ele nasceu em Ashfield, Massachusetts em 12 de agosto de 1881, ele era o segundo filho de Henry Churchill de Mille e Beatrice Matilda Samuel de Mille. Fez sua estreia nos palcos como ator em 21 de fevereiro de 1900 em “*corações são trunfos*”. Ele também escreveu ou co-escreveu várias peças de teatro. O primeiro filme foi “*O Squaw Man*”, lançado no início de 1914 com grande sucesso. Cecil B. DeMille desenvolveu uma grande reputação de diretor por conta de vários sucessos como “*Carmem*” de 1915, “*A fraude*”, 1915 e “*A chance de ouro*” de 1916. Sobre história e filmografia de DeMille, cf. o site: <http://www.cecilbdemille.com/>. Acessado em 03/06/2011. Ronald Bergan caracteriza este cineasta como aquele que “fazia comédias domésticas que testavam os limites do aceitável”. Cf. BERGAN, op. cit., p. 22.

<sup>57</sup> O filme contava história de Flora uma *Femme Fatale* que se casa com um nobre europeu para salvar a plantação da família. “o marido morre vitimado por uma geleira. Em seguida Flora casa-se com Admah Holtz, a paixão de sua irmã Margaret. Enquanto ele está na prisão, ela volta para a fazenda decadente para morrer”. Cf. <http://www.memorialdafama.com/filmesAC/0277.html>. Acessado em 25.05.2011.

<sup>58</sup> *A Palavra*, Belém, 27 de janeiro de 1927, ano? nº. 1593.

<sup>59</sup> MORIN, 1989, op. cit. p. 74.

<sup>60</sup> Pola Negri, ou Apolónia Chalupiec, nasceu na aldeia de Lipno, no centro da Polónia, em 31 de dezembro de 1894. Sua carreira começou em Berlim, com o famoso diretor Max Reinhardt, conseguindo grande visibilidade através dos trabalhos com este diretor. Tornou-se a atriz principal de Ernst Lubitsch, com ele fazendo grandes sucessos como “Carmen” e “Madame Dubarry”. Através destes filmes destacou-se no estilo “*femme fatale*”. Com aquele diretor ela foi para Hollywood, sendo contratada pela Paramount perpetuando o estilo “*vamp*”. Negri conquistou não só o público, mas também o coração de grandes estrelas de Hollywood. Ela teve um romance com Charlie Chaplin, ficando inclusive noiva deste, e com o “divino” Rodolfo Valentino, com quem ela dizia ter tido “o ato de amor perfeito”. Chegou, inclusive, no período da morte daquele astro a declarar que “meu amor por Valentino foi o maior de minha vida”. Negri morreu de pneumonia nos Estados Unidos em 01 de Agosto de 1987. Sobre a vida Pola Negri Cf. <http://www.polanegri.com/>. Acessado em: 02/03/2011. Sobre a relação amorosa desta atriz com Chaplin e Valentino cf. CAWTHORNE, Nigel. *A vida sexual dos ídolos de Hollywood*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

<sup>61</sup> *Idem, ibidem*, 24.09.1921, n.181.

<sup>62</sup> *Belém Nova*. BELÉM, João. (Bruno de Menezes). *Mlle. Jazz Band*.. 03.01.1925,

Outro colega de profissão que vinha às voltas com o nome da atriz polonesa era Bruno de Menezes, só que por motivos opostos. Este literato irritava-se com o que ele identificava como uma substituição de nomes de antigas heroínas pelo das estrelas cinematográficas. Lamentando pelos bebês que, já em seu nascimento, independente do sexo, “antes mesmo de aprenderem que o ‘livro é o pão do espírito’, ficam sabendo radiantes que se chamam Harold Lloyd, Rodolpho Valentino, Tom Mix, Pola Negri, Gloria Swanson ou Mae Murray”<sup>62</sup>.

Alguns não iam ao cinema para assistir ao filme “Vendetta”, mas “de novo, ver Pola Negri”<sup>63</sup>. Ela se punha em alguns casos como um ideal a ser seguido, “Pola Negri, só Pola Negri, eis, em suma, o seu venturoso ideal. E se ele se fantasiasse de Pola Negri? Mll. na certa, desistiria de ir ver ‘Crucifiae’”<sup>64</sup>. Assim, para determinadas espectadoras, mais importante que a própria história que estava sendo contada, era à presença da “vampira” no *écran*. Como bem pode ser observado na fala da espectadora que foi assistir ao filme “Sapho”, em adaptação a obra de Daudet, e que quando perguntada sobre o que mais lhe havia impressionado no filme, ele respondeu dizendo:

- A morte de Pola, respondeu-me exclamativamente! Sorrimos, continuei:
- Mas quem morreu foi Sapho e não Pola. Esta continua a sorrir num cartaz vermelho que fica ao lado, no salão de espera do Olympia, anunciando um novo *film*.
- Ora, meu amigo, sei perfeitamente disto. Você foi que me não compreendeu o que, aliás, é singular. Nada me interessa a morte de uma ‘Sapho’ qualquer, principalmente dessa que a literatura dos romances já banalizou. O que me interessa, em absoluto, é a morte de Pola.<sup>65</sup>

Regado a chocolate, o possível diálogo acima reproduzido, aconteceu no *Café Chic*, o que demonstra que o cinema e os tipos femininos reproduzidos no *star-system*, estavam em espaços que não se limitavam apenas as salas de exibição. Mas estes símbolos estavam presentes também nos espaços públicos, nas conversas de bar. O nome daquela estrela da cena muda estava não apenas nas certidões de algumas crianças, como denunciava Bruno de Menezes, mas

também em vários objetos de uso cotidiano, em sapatos, em maquiagens, através do “pó de arroz Pola Negri”, nas capas das revistas de maior circulação local, esteve ela duas vezes na capa de *Belém Nova* (1924 e 1928) e uma em *A Semana* (1921).

Todas essas referências à atriz polonesa nos permitem afirmar que havia em Belém, por parte de alguns grupos, uma grande aceitação do modelo *Vamp* de mulher, apesar deste subverter o tripé mãe-esposa-dona de casa, posto que, representava, através da figura de Negri, uma mulher moderna e decidida. Neste mesmo estilo, a “*Girl With a Bee Stung Lips*”, como era apelidada Mae Murray<sup>66</sup>, era aqui identificada como a “sedutora”, tendo inclusive o direito à publicação de um auto perfil. Murray, assim como Negri não se adequava ao padrão feminino conservador, sua própria vida particular era prova disso. O jornalista Álvaro Moreira, um dos editores da revista *Para Todos*, denunciava a hipocrisia moralista chamando atenção para a aparição de “Mae Murray em pêlo, dançando como nunca o rei David dançou. (...) Imoralidade! Mas, imoralidade é isso de ver em obras d’arte pornografias! Imorais são os moralistas. A esses é que a polícia devia meter na geladeira”<sup>67</sup>.

Diferente dessas atrizes estava à alemã Mia May<sup>68</sup>, com uma vida íntima menos “atribulada”, ela trabalhava com seu esposo, Joe May, na produção da grande maioria de seus filmes, só começou a carreira no cinema depois dos 34 anos, o que já a diferia do padrão “jovem e sedutora”, canonizado por Hollywood em “*beleza-juventude-sex-appeal*”<sup>69</sup>. O sucesso de filmes “estrondosos”, entre o público de Belém, como “*A soberana do mundo*”, em que aparece como a “bem feitora da humanidade”, e “*Revelação*”, que no cinema Olympia teve direito a várias reprises, deram a atriz Mia May grande destaque nas revistas ilustradas locais.

Esses diferentes tipos de atrizes, através de seus comportamentos fora do écran, dos seus gestos em cena, da sua aparência, representam modelos de mulher. A frequência com que Pola Negri e Theda Bara aparecem como modelos de inspiração para o comportamento das moças é incomparavelmente superior ao daquelas que representavam a mulher “ideal”. Ou seja, dentre as mais populares atrizes, usado no sen-

nº 27, sem paginação.

<sup>63</sup> *A Semana. Trepações*. 08.10.1921, n.183, sem paginação.

<sup>64</sup> *A Semana. Vida fútil*. 17.09.1921, n. 180, sem paginação.

<sup>65</sup> *A Semana*, 03/02/23, n.250, sem paginação.

<sup>66</sup> Mae Murray, Marie Adrienne Koenig, nasceu em Portsmouth, Virgínia. Nascida filha de emigrantes, ela começou a estudar dança em uma idade jovem. Com isso, começou a atuar na Broadway em 1906 com o dançarino Vernon Castle. Foi uma atriz, dançarina, produtora e roteirista. De seu sucesso na Paramount, surgiram os apelidos de a “*Garota de Bee Stung Lips*” e “*The Gardenia da tela*”. Seu maior sucesso foi no, Seu filme mais aclamado foi “*A viúva alegre*” (1925) pela MGM, com Erich Von Stroheim, contracenando com John Gilbert. Ela foi ficando mais excêntrica ao longo dos anos e acabou por ser forçada a declarar falência, vivendo em extrema pobreza a maior parte de sua vida. Incapaz de cuidar de si mesma e em uma névoa impenetrável de demência, Mae terminou seus dias na Califórnia, morrendo de uma doença cardíaca, no dia 23 de março de 1965 aos 75 anos, deixando várias caixas e malas cheias de roupas, scripts, livros, fotos, trajes e lembranças que foram avaliadas em US \$ 120 e vendidas em leilão por um administrador do estado por US \$ 357. Sobre Murray cf: [www.findadeath.com/Deceased/m/MaeMurray/maemurray.htm](http://www.findadeath.com/Deceased/m/MaeMurray/maemurray.htm); [Cad. Esp. Fem., Uberlândia/MG, v. 24, n. 2, p. 395-418, Jul./Dez. 2011 413](http://www.silentsaregolden.com/arti-</a></p>
</div>
<div data-bbox=)

cles/MaeMurrayarticle.html. Acessados em 02 jun.2011.

<sup>67</sup> MOREIRA, Álvaro Moreira. *Melle Cinema foi presa...* IN: O PAIZ, Rio de Janeiro, 16.10.1924. Apud: GARCIA, Janaína A. Beraldo. *O escândalo e a moral: Mademoiselle cinema e os leitores da década de 1920*. Monografia de Graduação Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná. Curitiba: 2000.

<sup>68</sup> Mia May nasceu na Alemanha em 1884, seu nome de nascimento era Maria Pflieger. Ela foi uma das divas do primeiro cinema alemão. A atriz estrelou em muitos filmes mudos de seu marido, o produtor-roteirista e diretor Joe Maio, ela não apenas atuou neles como por vezes, também co-escreveu e co-editou. Após o trágico suicídio de sua filha Eva, em 1924, Mia se aposentou. Em 1933, ela e o esposo, que era judeu, fugiram dos nazistas. Em Hollywood Joe dirigiu vários filmes de ação para a Universal. Mia, que nunca havia filmado novamente, morreu em 1980 em Los Angeles. Cf. <http://www.germanflicks.com>. Acessado em: 05 mai.2011.

<sup>69</sup> MORIN, 1989, op.cit., p. 07.

<sup>70</sup> *A Folha do Norte*, Belém, 13 de abril de 1924, p.03

<sup>71</sup> *A Palavra*, Belém, 20 de setembro de 1925, n. 1455. p. 02.

tido de se fazer refletir no cotidiano daquelas pessoas que tinham sua vida “filmada” pelo colonismo social de Belém nos anos de 1920, estavam aquelas que dispensavam o rótulo de boa mãe e esposa.

Os filmes estrelados por essas atrizes poderiam ser facilmente visualizados no circuito pertencente à empresa Teixeira Martins, que chegou inclusive a criar sessões exclusivas para a reprise dos sucessos de bilheteria, ou aos “papéis queimados”, como o fora o caso de “Revelação”. O *Olympia*, que era o cinema de primeira linha deste circuito, nos dias de “*soirée da moda*”, era frequentado pelas “famílias mais distintas do meio” e pelas “senhorinhas mais elegantes”<sup>70</sup> Contraditoriamente, o ambiente frequentado por grupos sociais que de forma mais intensa zelavam por um comportamento feminino “moralizado”. O que gerou inclusive comentários repreensivos por parte do jornal “*A Palavra*”, que anunciando a instalação de uma nova empresa no Pará dizia:

Anuncia-se uma nova empresa cinematográfica para trazer ao Pará, *films* de boas fábricas, estando já em reforma o Trianon e constando-nos catarem encampados o Rio Branco e o antigo Odeon. Se os filmes forem morais e instrutivos, os nossos parabéns, mas se forem no estilo da empresa Teixeira Martins, os nossos pêsames.<sup>71</sup>

Uma questão que se coloca é dos porquês que levavam a empresa Teixeira Martins, mesmo contrariando a censura moral de alguns espectadores, a privilegiar algumas produções que expunham uma mulher com comportamentos considerados “imorais”. Havia por parte das empresas exibidoras uma grande preocupação em agradar o público feminino, que naquele momento, existia em grande demanda. O que nos leva a pensar que, os filmes que expunham essa “nova mulher” não encontrariam o espaço que encontraram se não houvesse espectadores que dialogassem positivamente com o que era exibido. Obviamente que essas representações do feminino não eram consensuais. Todavia, pelos espaços que elas ganharam apreende-se que ao menos entre um grande número de espectadoras, as referências sobre o papel da mulher impressas na tela, eram compartilhadas.

O espectador urbano era cercado por uma “cultura

cinematográfica”<sup>72</sup>, esta gerava uma série de reações, que nem sempre eram compartilhadas. Segmentos da Igreja e as famosas *cine-girls* lançavam sobre estas representações femininas, olhares diferenciados. A forma como cada um destes grupos viam os filmes e perfis femininos exibidos na tela, estava diretamente relacionada aos anseios e visões de mundo de cada um. Para os primeiros a representação feminina da *Vamp*, de uma mulher fatal e decidida, encarnada na imagem de Pola Negri e que fazia tanto sucesso entre as “senhorinhas” de Belém, era extremamente prejudicial à boa ordem familiar. O mesmo não se pode dizer sobre as *cine girls*, que em boa parte acionavam mecanismos de identificação que faziam com que elas enxergassem na série de símbolos apresentados pelas personagens, uma forma de se identificar para o mundo, de afirmação dos seus anseios e inquietações.

## Referências

ÁLVARES, Maria Luzia Miranda. *Saias, laços e ligas: construindo imagens e luta* [Um estudo sobre as formas de participação política e partidária das mulheres paraenses 1910/1937]. 1990, 954. Dissertação de Mestrado - Núcleo de Altos Estudos Amazônicos. Universidade Federal do Pará (UFPA/NAEA), Belém, 1990.

ARRUDA, Ângela. Teoria das representações Sociais e teorias de gênero. *Cadernos de Pesquisa*, n. 117, p. 127-147, Novembro de 2002.

AUMONT, Jacques et. alii. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.

\_\_\_\_\_. *A Imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1993.

BERGAN, Ronald. *Guia Ilustrado Zahar: Cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

CARNEIRO, Eva Dayna Felix. *Belém entre filmes e fitas: a experiência do cinema, do cotidiano das salas às representações sociais nos anos de 1920*. Dissertação (Mestrado)

<sup>72</sup> Essa cultura cinematográfica a que me refiro caracteriza-se não apenas pelos filmes assistidos, mas por toda uma rede de elementos que apresentam o cinema como foco, como as matérias de revistas, as conversas, o hábito de frequentação, a compra de produtos com estrelas do cinema como protagonistas, entre outros. Em Belém, o termo foi utilizado na década de 1920 por Alcides Pimentel, sócio-gerente da firma Clóvis Wanderley e Cia, a representante no Norte da programação Urânia, que em visita a cidade, concedeu uma entrevista a *Belém Nova*, na qual afirmava, com lentes de exagero, que: “Há nesta linda cidade um verdadeiro número bem considerável de “fan”, possuidores de uma **cultura cinematográfica** bem apreciável. Raros são os espectadores que freqüentavam os cinemas por simples divertimento. A maioria dos admiradores da sétima arte vão aos cinemas como conhecedores profundos que são das coisas sublimes da arte do silêncio”. *Belém Nova*, 30/10/1928, sem paginação.



- Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Belém, 2011.

CASTRO, Ruy. *Um filme é para sempre: 60 artigos sobre cinema* / Ruy Castro (Org.). Heloisa Seixas. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

CAWTHORNE, Nigel. *A vida sexual dos ídolos de Hollywood*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). *Cinema e a invenção da vida moderna*. 2. ed. rev. e amp. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, v. 5, n. 11. São Paulo, jan./apr. 1991.

FEIGELSON, Kristian (Org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009.

FERRARESI, Carla Miuccci. *Papéis normativos e práticas sociais: o cinema e a modernidade na elaboração das sociabilidades paulistana na São Paulo dos anos de 1920*. 2007, 475. Tese (Doutorado) – Departamento de História, Faculdade de Filosofia, Letras e ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

FRANCASTEL, Pierre. *A imagem, a visão e a imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1987.

GARCIA, Janaína A. Beraldo. *O escândalo e a moral: Made-moiselle cinema e os leitores da década de 1920*. Monografia de Graduação Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná. Curitiba: 2000.

GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

MATOS, Maria Izilda S. de, e SOIHET, Rachel (Org.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Unesp, 2003.

MEDEIROS, Adriano. *Cinejornalismo brasileiro: uma visão através da Carriço Film*. Juiz de Fora, MG: FUNALFA, 2008.



MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MOTT, Maria Lúcia & MALUF, Marina. Recônditos do mundo feminino. In: SEVECENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil - 3*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

PESSOA, Ana. Argila, ou falta uma estrela... és tu! *Revista de História e Estudos Culturais*, v. 3, ano III, nº 1, jan./fev./mar. 2006. Disponível em: [www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br). Acesso em: 15 set. 2010.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. Cultura de massas e representações femininas na Paulicéia dos anos 20. *Revista Brasileira de História*, v. 19, n. 38. São Paulo, 1999.

RAGO, Elisabeth Juliska. A construção da 'natureza feminina' no discurso médico. *Revista Estudos Feministas*, v. 10, nº 2. Florianópolis, jul./dec. 2002. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=So104-026X2002000200019&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So104-026X2002000200019&lng=en&nrm=iso)

RAGO, Margareth. As mulheres na historiografia brasileira. In: SILVA, Zélia Lopes da (Org.). *Cultura histórica em debate*. São Paulo: EDUNESP, 1995, p. 81-93.

SABADIN, Celso. *Vocês ainda não ouviram nada: a barulhenta história do cinema mudo*. 3. ed. São Paulo: Summus, 2009.

SALIBA, Elias Thomé. A dimensão cômica da vida privada. In: SEVECENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil*. República: da Belle Époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 514-619.

SCHVARZMAN, Sheila. Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, Unicamp, v. 25, n. 49, p. 153-174, 2005.

SEVECENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *História da vida privada no Brasil*. República: da Belle Époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 514-619.

\_\_\_\_\_. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SOUZA, Jose Inácio de Melo. *Imagens do passado*: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema. São Paulo: SENAC, 2004.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

VALE, Alexandre Fleming Câmara. *No escurinho do cinema*: Cenas de um público implícito. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2000.

Texto recebido em 25/08/2011.

Texto aprovado em 02/10/2011.