

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE CINEMA E VÍDEO

LÍVIA MARIA GONÇALVES CABRERA

**“NASCI PARA O CINEMA E DE NADA MAIS QUERO SABER”: A
TRAJETÓRIA IMAGÉTICA DE CARMEN SANTOS.**

NITERÓI, 2017

LÍVIA MARIA GONÇALVES CABRERA

**“NASCI PARA O CINEMA E DE NADA MAIS QUERO SABER”: A
TRAJETÓRIA IMAGÉTICA DE CARMEN SANTOS.**

Monografia apresentada à
Universidade Federal Fluminense
como requisito parcial para
obtenção do grau de bacharel em
Cinema e Audiovisual.

Orientação: Prof. Dr. João Luiz Vieira

NITERÓI, 2017



Universidade
Federal
Fluminense

IACS - Instituto de Arte e Comunicação Social
Departamento de Cinema e Vídeo

PARECER DE PROJETO EXPERIMENTAL

Aluno:	LÍVIA MARIA GONÇALVES CABREIRA		
Curso:	CINEMA E AUDIOVISUAL	Matrícula:	
Título			
"NASCI PARA O CINEMA E NADA MAIS QUERO SABER": A DIALECTICA IMAGÉTICA DE CARMEN SANTOS			
Banca Examinadora			
Prof. Orientador	JOÃO LUZ VIEIRA		
	RAFAEL DE LIMA FREIRE		
	ANTONIO CANTOR AMANCIO DA SILVA		
Data de Apresentação	18/07/2017		
Parecer			
<p>A banca elogia a ampliação de pesquisa em torno de Carmen Santos, com destaque para um trabalho aprofundado em torno de fontes iconográficas, elaborado em um texto de leitura agradável, vel, bem articulada e argumentada, necessitando, entretanto, de uma boa revisão.</p> <p>E, por unanimidade, aprova o texto, atribuindo-lhe a nota 10.0 (dez).</p>			
Nota Final			
Assinaturas da Banca			
Prof. Orientador			

RESUMO

Apoiado na carreira da atriz, produtora e diretora Carmen Santos (1904 – 1952), este trabalho analisará como funcionou a política do estrelismo no Brasil e como se deu a apropriação desse discurso por Carmen na década de 1920, 30 e 40. A pesquisa investigará os textos e imagens estelares que acompanharam a trajetória dessa importante realizadora no Brasil, procurando resgatar sua memória e, conseqüentemente, um pedaço da História do Cinema Brasileiro.

Palavras chave: Carmen Santos; Cinema Brasileiro; Fotogenia; *Star system*

Como a história de nosso cinema é a de uma cultura oprimida, o esclarecimento de qualquer uma de suas etapas ou facetas se transforma em ato de libertação

Paulo Emílio Salles Gomes

AGRADECIMENTOS

Como Carmen Santos, eu também sempre quis fazer Cinema. Muitas pessoas me ajudaram e estiveram presentes nesse conturbado percurso de segunda graduação. Agradeço aos meus colegas de trabalho e chefes, primeiramente da Universidade Federal de São Carlos, minha casa, que me ajudaram com a redistribuição e me estimularam a não desistir. Em seguida aos colegas e chefes da Universidade Federal Fluminense por me receberem tão bem e serem tão pacientes com as minhas ausências e pedidos de ajuda com os muitos filmes que foram feitos nesses seis anos. E por último aos colegas e chefes da Agência Nacional de Cinema, com quem sigo aprendendo muito sobre a política do audiovisual.

Outras pessoas foram fundamentais durante a minha formação e a realização deste trabalho. Agradeço primeiramente ao meu orientador, Prof. Dr. João Luiz Vieira, pelas ótimas conversas sobre cinema e pela paciência em dividir com seus alunos o seu enorme conhecimento. Agradeço também o Prof. Dr. Antonio Carlos Amâncio e Prof. Dr. Rafael de Luna Freire por terem aceitado o convite para a banca de defesa e dividirem um pouco mais de seus conhecimentos comigo.

Agradeço ainda aos grandes amigos da família Caetano, que me acolheram nos primeiros meses em Niterói; aos amigos que fiz durante esses seis anos de graduação, que me colocaram nos sets universitários mais maravilhosos e ao mesmo tempo mais horríveis, proporcionando experiências e aprendizados indescritíveis; aos amigos da vida por aguentaram os meus dramas de coração aberto, me acompanharem no desbravamento da cidade maravilhosa e sempre me receberem em suas casas, em Araraquara, em São Carlos, em Campinas, em São Paulo, em Niterói, no Rio de Janeiro, sempre dispostos a uma boa conversa; ao Eduardo e a Andreza pelos palpites e correções em tempo recorde.

À minha mãe, ao meu avô, ao meu pai e ao meu irmão por absolutamente tudo.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. A TRAJETÓRIA DE CARMEN SANTOS E O CINEMA BRASILEIRO NO RIO DE JANEIRO DOS ANOS 20, 30 E 40.....	15
2.1 CARMEN, UMA ESTRELA DO CINEMA SILENCIOSO.....	15
2.2. CARMEN, UMA BATALHADORA DO CINEMA NACIONAL	28
3. SER UMA ESTRELA DE CINEMA: INCORPORAÇÃO E RELEITURA DE VALORES DO <i>STAR SYSTEM</i> NO BRASIL	36
4. CARMEN SANTOS, UMA ESTRELA CONSOLIDADA DO CINEMA BRASILEIRO EM CONSTRUÇÃO.	51
4.1. IMAGENS TEXTUAIS: INCORPORAÇÕES DO DISCURSO ESTELAR EM CARMEN SANTOS.....	53
4.2. O CUIDADO COM A IMAGEM: AS APRESENTAÇÕES VISUAIS DE CARMEN SANTOS	70
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	96
6. BIBLIOGRAFIA E FILMOGRAFIA	100

1. INTRODUÇÃO

Atriz, diretora e produtora de diversos filmes nas décadas de 1920, 30 e 40, Carmen Santos foi uma das mulheres pioneiras na indústria cinematográfica no Brasil. Ainda muito jovem, iniciou sua carreira como atriz, almejando se tornar uma grande estrela nos moldes da cinematografia hegemônica hollywoodiana, rapidamente se envolvendo e se aventurando nas incertezas do cinema, se engajando em projetos próprios como produtora e também como diretora, funções inéditas para uma mulher naquele período.

De família humilde, Carmen nasceu em Portugal, vindo ainda criança para o Brasil com os pais. Antes de completar 18 anos, trabalhando como vendedora em um magazine frequentado pela alta elite carioca, ambientou-se à vida moderna de um Rio de Janeiro em transformação, que nesse período passava por um profundo processo de urbanização e de mudanças sociais que reorganizava a vida social de homens e mulheres. Carmen passou a ter acesso às novidades, às notícias em torno do mundo mágico proporcionado pelo cinema, às revistas ilustradas e passou a conviver com pessoas de alta classe, se habituando aos novos comportamentos que começavam a se impor nesse período. É nesse contexto que ela se apaixona pelo cinema e que conhece seu companheiro, Antônio Seabra, jovem de família rica, que irá financiar Carmen em seus projetos e ajudá-la na construção de seu futuro estúdio.

A trajetória de Carmen Santos atraiu minha curiosidade enquanto finalizava minha primeira graduação, em Ciências Sociais. Ao realizar uma monografia cujo principal objeto era o romance *A Carne* (1888), de Júlio Ribeiro¹, acabei esbarrando em duas adaptações para o cinema dessa polêmica² obra. A curiosidade só aumentou quando descobri se tratavam de obras desaparecidas, realizadas num período em que certamente ainda consideravam a obra literária imoral. Para a minha surpresa, uma das adaptações foi produzida e protagonizada por uma mulher, Carmen Santos, em 1924³.

¹ RIBEIRO, Júlio. *A Carne*. São Paulo, Martin Claret, 2004 (Original publicado em 1888).

² A obra foi considerada polêmica na época de sua publicação principalmente por retratar, dentro da estética naturalista, as manifestações de desejos sexuais de sua protagonista, Lenita. Por décadas o livro foi considerado obsceno, proibido às moças de família, sendo inclusive matéria de crítica ferrenha pelo Padre Sena Freitas, que escreveu um tratado que alertava a sociedade para os males da obra. Ver: CABRERA, Livia. **Da fragilidade à histeria: corpo e subjetividade femininos em *A Carne* (1888)**, de Júlio Ribeiro. Monografia de conclusão em Ciências Sociais. UFSCar, São Carlos, 2009.

³ A segunda adaptação foi realizada na cidade de Campinas-SP, pela APA Film S.A. em 1925, com direção de Felipe Ricci. Ao contrário do projeto de Carmen Santos, a obra chegou a ser exibida.

Carmen era mais uma menina, como muitas outras da primeira metade do século XX, que admirava o estrelato provocado pelo cinema e alimentava o desejo de se tornar famosa e reconhecida por seu trabalho artístico. Em 1925, já podia ser considerada uma estrela do cinema nacional que ainda procurava se firmar. A obra de Ana Pessoa, *Carmen Santos – O cinema dos anos 20*⁴ será de imprescindível valor para a pesquisa, pois se trata da biografia mais completa da realizadora, destacando seus trabalhos especialmente no período do cinema silencioso. Pessoa enfatiza a personalidade empreendedora de Carmen, que conseguiu comandar sua própria carreira num grau de interferência dificilmente alcançado por uma mulher, com direito a uma intensa participação política de liderança na construção da indústria cinematográfica brasileira. Ela também demonstra, com muita clareza, a influência de Hollywood e do discurso do estrelismo na carreira de Carmen, afetando todas as suas produções. Nota-se, no livro, uma limitação de informações relativas ao período de atividade de Carmen quando o cinema sonoro já havia se consolidado, período em que Carmen parece se entender mais como uma produtora do que como uma estrela e que marca a consolidação do seu principal projeto de vida: a construção da produtora *Brasil Vita Film*. Portanto, esse trabalho também procurará se estender para esse segundo período da trajetória de Carmen Santos.

No trabalho de Pessoa, fica claro como a própria Carmen alimentava a circulação da sua imagem no meio cinematográfico, circulando notícias e especialmente fotografias, enviando constantemente às revistas da época, tais como *Palcos e Telas*, *Selecta*, *A Idéia Ilustrada*⁵ e, posteriormente, às revistas especializadas em cinema, como *Cinearte*, *A Scena Muda*. Essa estratégia teve pronto efeito, pois logo o público a reconhecia e a admirava enquanto atriz de cinema, sendo que nenhum dos seus filmes sequer havia sido exibido em circuito. Essa auto divulgação vem ao encontro das ideias que circulavam nessa época, amplamente expressas na imprensa, que defendiam a importância da constituição de uma indústria cinematográfica brasileira e de estrelas nacionais utilizando o modelo hollywoodiano como exemplo de sucesso a ser seguido.

Sabe-se que o cinema brasileiro, desde seus primeiros anos, sofria com o domínio do cinema estrangeiro, primeiramente europeu, posteriormente norte-americano, no mercado distribuidor e exibidor. A política do *star system* se tornou uma

⁴ PESSOA, Ana. **Carmen Santos**. O cinema dos anos 20. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

⁵ PESSOA, Ana. “A star in the spotlight. Carmen Santos and Brazilian cinema of the 1920s”. In: BERGFELDER, Tim; SHAW, Lisa; VIEIRA, João Luiz (ORG). **Stars and Stardom in Brazilian Cinema**. New York: Berghahn Books, 2017.

das grandes referências para os realizadores brasileiros que não enxergavam o monopólio da indústria cinematográfica como algo necessariamente ruim. Eles trabalhavam para estruturar nossa indústria cinematográfica sob a mesma lógica, impulsionando, com a colaboração das publicações especializadas, a carreira de algumas atrizes e atores através da publicidade. Atenta ao que se passava no meio, Carmen sempre soube se promover enquanto estrela exclusivamente cinematográfica, um diferencial no período que atrizes e atores vinham do teatro e da revista musical. No seu tempo, certamente foi uma das atrizes mais conhecidas e divulgadas pela mídia, tendo protagonizado importantes trabalhos no Brasil. “Carmen Santos was the biggest female star in Brazilian Cinema in her time⁶”.

A proposta deste trabalho será a de analisar a forma como Carmen Santos entendia e lidava com sua própria imagem, seguida da leitura dessas imagens feita pelo público e pelos cronistas das revistas e jornais da época. O que se verá é que ainda no início da carreira ela entendeu os mecanismos que operavam na política de estrelismo e procurou se encaixar naquele modelo vigente, promovendo a si mesma e, conseqüentemente, seus projetos.

In promoting herself, Santos employed the discourse of stardom by refashioning facts about her personal and professional life according to the ideals of the decade, and giving the impression of young, free, bold and athletic woman, who wanted to conquer her own desires and aspirations⁷.

Assim, estará presente neste trabalho a reflexão sobre a carreira da realizadora e seu contexto histórico, o trabalho de Carmen e da imprensa na divulgação de sua imagem enquanto grande estrela nos moldes cinematográficos hegemônicos e, por fim, a recuperação de sua memória para a história do cinema brasileiro.

Ainda sobre os mecanismos da política do estrelismo, será interessante acompanharmos a forma como tanto a imprensa como Carmen lidavam com a exposição da sua vida privada - questão essencial na construção das grandes estrelas, como veremos mais a frente - seu relacionamento com Antonio Seabra e outros artistas da época, seus filhos, sua família e, claro, seus projetos e negócios. Encontramos facilmente nas revistas especializadas colunistas comentando suas empreitadas públicas, consideradas por muitos ousadas, nas adaptações de obras literárias polêmicas, na escolha de locações afastadas e difíceis, no investimento maciço em cenários e figurinos

⁶ Idem, p. 60.

⁷ Idem, p. 61.

luxuosos, na importação de equipamentos modernos para as filmagens, na construção de um estúdio, na luta política pela consolidação e reconhecimento do cinema brasileiro.

Aqui é bom fazermos um parêntese, pois a grande maioria dos textos das revistas que divulgavam as ações de Carmen, raramente lhe dava a fala diretamente. Era sempre um colunista ou jornalista comentando os próximos passos da grande estrela brasileira, suas vontades e dificuldades. Isso, por si só, nos trará elementos da diferença de gênero para o trabalho, já que os textos estão carregados de julgamento em torno da figura de Carmen. Interessa investigar como essas relações apareciam na glamourização construída pela imprensa, que a via como lutadora, mas frágil, facilmente enganada por aqueles que só aproveitavam de suas boas intenções; suas dificuldades com a saúde delicada e nervosa de uma mulher, que era considerada uma artista de talento e trabalhadora incansável, mas pertencia ao “sexo frágil”.

Assim, fica implícita a intenção de contribuir com a história e a memória do cinema do Brasil, por meio da reflexão sobre a biografia e filmografia de Carmen Santos, estrela do incipiente cinema brasileiro, e a análise das suas formas de representação, principal objeto deste projeto. Também se objetiva fazer uma reflexão crítica sobre essa mesma historiografia⁸ e a forma como ela veio sendo trabalhada desde a veiculação dos primeiros documentos, tais como as matérias sobre os filmes divulgadas nas revistas sobre cinema, que hoje são fontes indiscutivelmente importantes para uma história parcialmente perdida em grandes incêndios.

Importante pontuar que ao longo do desenvolvimento desta pesquisa, ao trabalhar a questão da “trajetória imagética” de Carmen Santos, pontuada já no título, levaremos em considerações diferentes tipos de materiais que contêm possibilidades imagéticas, ou seja, fotografias, cartazes, filmes e também os textos. À primeira vista, utilizar textos nesta abordagem parece estranho, mas não se considerarmos que as narrativas estelares em torno da figura de Carmen Santos criavam uma atmosfera, transmitiam um conteúdo textual que jogava com a imaginação do leitor. Esse jogo permitia ao receptor criar sua própria relação com aquela estrela de cinema. Assim, buscaremos entender como os textos, juntamente com o uso das imagens propriamente ditas, se estruturavam para produzir os efeitos desejados da narrativa mítica que caracterizava a política de estrelismo.

⁸ BERNARDET, Jean Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 1995.

Em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*⁹, Paulo Emílio Sales Gomes aponta o descaso pelo passado e pela memória da cinematografia brasileira e a dificuldade em reconstituir essa história, já que pouco sobreviveu em termos de imagem em movimento. Ele ainda desenvolve uma reflexão acerca da influência que há nessa historiografia da questão do subdesenvolvimento apontado pelo autor, enquanto barreira política e tecnológica, acarretando em uma produção cinematográfica oscilante, poucas vezes valorizada pelo público e pelo Estado, engolida pela força e a abertura do mercado ao cinema industrial estrangeiro dominante e desvalorizada enquanto parte da documentação cultural, econômica, social e política de formação de uma nação. Procurando ir além das reflexões realizadas por Paulo Emílio, se torna necessário mostrar a força e a importância que há no conteúdo documental possível de ser acessado nos dias de hoje, possibilitando inúmeras pesquisas, análises e reflexões frutíferas para a historiografia do cinema brasileiro. Logo, tornou-se importante para aqueles que buscam o resgate da História do Cinema Brasileiro, os documentos relacionados aos filmes propriamente ditos.

Das sete obras do período silencioso e quatro do período sonoro realizadas por Carmen Santos, apenas três estreladas por ela sobreviveram quase inteiras¹⁰ até os dias de hoje: *Limite* (1931), *Sangue Mineiro* (1929) e *Argila* (1940)¹¹, sendo que nas duas primeiras Carmen participou como atriz convidada, ou seja, não são projetos idealizados por ela. Portanto, se não há mais como resgatar as imagens em movimento, perdidas, estragadas, queimadas e mofadas, os materiais como roteiros, críticas, reportagens, entrevistas, fotos, cartazes, o que há de material preparatório, de divulgação e de análise dos filmes, tornam-se um rico material para a reconstituição desse passado cinematográfico¹² e serão todos amplamente utilizados na análise aqui proposta, colaborando no entendimento de uma etapa da historiografia do cinema brasileiro e trazendo à luz a mais importante figura feminina do início do nosso cinema.

O trabalho buscará também privilegiar a compreensão do contexto social urbano do Rio de Janeiro do início do século XX, no qual o cinema tem relevante papel na chamada “invenção da vida moderna” e, principalmente, nas preocupações e aspirações da sociedade em relação às imagens, especialmente das mulheres, expostas ao mundo de

⁹ GOMES, Paulo E. Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

¹⁰ Entendo que podemos considerar as obras “fechadas”, com início, meio e fim. No caso de *Limite*, por exemplo, houve uma adaptação por parte dos restauradores para substituir frames perdidos.

¹¹ PESSOA, op. cit., 2002.

¹² LAURINDO, Antonio. Apresentação. **Arquivo em Cartaz**, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, ano 1, nº 1, 2015.

fora da casa¹³. A chegada do cinema e o fascínio provocado por ele nos espectadores foram inicialmente vistos com ressalvas, principalmente pela elite intelectual. Tratava-se de um meio de diversão popular, insalubre e muitas vezes considerado obsceno, ou seja, marginalizado perante o prestígio das demais artes.

Fernanda Bicalho¹⁴ explica que a linguagem cinematográfica se tornou objeto de reflexão no Brasil a partir dos anos 1920, no momento em que o pós-guerra reorganizou os mercados e também o processo de indústria e de monopólio da produção cinematográfica americana, que invadiu o Brasil com a instalação de escritórios dos estúdios, filmes, revistas, enfim, todo um sistema de valores que foi muito bem aceito em nosso país.

O fato é que a década de 20 traduz um novo momento, tanto no que diz respeito às preocupações intelectuais e estéticas veiculadas pela cultura erudita, quanto no que se refere à produção cinematográfica nacional. É nesse período que se organiza internamente uma produção nacional mais sistemática que, embora dispersa pelo território brasileiro (os chamados Ciclos Regionais), assume características reveladoras de uma maior organicidade, no que diz respeito a uma preocupação com os aspectos técnicos, estéticos e temáticos dos filmes¹⁵.

Nesse sentido, sem dúvida *Cinearte*, a mais importante revista cinematográfica brasileira das décadas de 1920 e 1930, construiu uma relação forte entre a estética de Hollywood e o pensamento cinematográfico que começava a se estruturar no Brasil. Desse modo, faremos uma reflexão sobre como os valores do cinema americano influenciaram essa produção nacional e como a política do estrelismo ditou os padrões de beleza, as formas de apresentação social, de representação no cinema e de percepção do público, os desejos, o consumo.

Nos próximos capítulos, detalharemos melhor as questões propostas para o trabalho. No primeiro, buscaremos fazer um resgate da trajetória biográfica de Carmen Santos, relacionando-a com o contexto histórico do período e as questões em torno da cinematografia brasileira nos primeiros anos. Um panorama acerca das ideias amplamente divulgadas pelo grupo da revista *Cinearte*, com quem Carmen mantinha estreito relacionamento, em torno da consolidação de uma indústria cinematográfica brasileira será trabalhado nessa primeira parte. No segundo capítulo, o trabalho buscará reconhecer como se deu a formação de uma política do *star system* no Brasil, a influência norte-americana nos padrões de beleza e consumo em nosso país e a forma

¹³ CHARNEY; SCHWARTZ, 2001 *apud* LUCAS, Taís Campelo. *Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926 - 1942)*. Dissertação de mestrado em História. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

¹⁴ BICALHO, M. Fernanda. "As atrizes". *Cinearte*. Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, 1991, p. 66.

¹⁵ *Idem*, pp. 64, 64.

como foi apropriada em nossa cultura. Como os mecanismos da política de estrelismo se estruturavam e construíaam o elo entre atriz, personagem e o fã, fundamental para a engrenagem do cinema industrial do período. No terceiro capítulo, o estudo se debruçará nas imagens de Carmen Santos. Além do trabalho de Ana Pessoa, o material extra fílmico terá enorme importância, com destaque para as matérias de *Cinearte* e *A Scena Muda*, as duas mais importantes revistas de cinema da época. As fotografias garimpadas na Cinemateca Brasileira, no Museu da Imagem e Som do Rio de Janeiro e nas revistas ilustrarão visualmente as questões levantadas sobre os mecanismos da imagem estelar, contextualizando fatos da trajetória de Carmen que configuram seu pensamento influenciado pelo cinema dominante. Por fim, analisaremos o que restou dos filmes estrelados por Carmen Santos e a recepção por parte do público, as imagens em movimento de uma artista de cinema que era muito mais conhecida do público pelas fotografias das revistas.

2. A TRAJETÓRIA DE CARMEN SANTOS E O CINEMA BRASILEIRO NO RIO DE JANEIRO DOS ANOS 20, 30 E 40.

Carmen Santos (1904 – 1952), a grande protagonista deste trabalho, viveu num período em que quase tudo era influenciado pelo cinema, principalmente o cinema norte americano, que ganhava cada vez mais força na década de 20. Estudar a trajetória de Carmen Santos é uma forma de estudar a história do cinema brasileiro, já que ela viveu uma paixão por ele. Por toda vida pensou e fez cinema, produziu filmes, atuou, dirigiu, constituiu empresas, se envolveu em debates políticos públicos, conviveu com outros importantes realizadores, deixando um grande legado e muita coisa ainda a ser descoberta. Nesse primeiro capítulo, buscaremos fazer um apanhado das principais realizações da carreira de Carmen Santos, procurando relacioná-las com a História do Cinema no Brasil, especialmente em seu epicentro, o Rio de Janeiro, onde Carmen vivia.

2.1 CARMEN, UMA ESTRELA DO CINEMA SILENCIOSO.

Maria do Carmo Santos Gonçalves nasceu em Vila Flor, Portugal¹⁶, tendo imigrado para o Brasil no ano de 1912, aos oito anos. De família humilde, residiam no bairro do Catumbi, no Rio de Janeiro e Carmen, sendo a filha mais velha, começou cedo a trabalhar na indústria têxtil pregando botões¹⁷. Posteriormente, já mais velha, passa a trabalhar numa moderna boutique do centro da cidade, a *Parc Royal*, frequentada pela alta sociedade carioca¹⁸. Nessa época, já chamava a atenção pela beleza, encaixando-se no perfil de mulher desejável do período, já em conformidade com os padrões de beleza influenciados pelo cinema. Prova disso é que Carmen foi a vencedora de um concurso que elegeu a funcionária mais bela do magazine em que trabalhava¹⁹.

¹⁶ NORONHA, Jurandyr. **Dicionário Jurandyr Noronha de cinema brasileiro: de 1896 a 1936 – do nascimento ao sonoro**. São Paulo: EMC, 2009, p. 314.

¹⁷ PESSOA, op. cit., 2002, p. 23.

¹⁸ Idem, p. 23.

¹⁹ Idem, p. 24.



Figura 1 - Propaganda veiculada em jornal

Isabella Goulart explica como os concursos de beleza tornaram-se recorrentes nesse período²⁰. O culto a um determinado padrão de beleza, tanto masculino, quanto feminino, passou a ser cada vez mais alardeado, amplamente divulgado na imprensa, fruto de um processo de modernização dos hábitos e das relações, como cuidados com a saúde, a higiene e a aparência. A liberação das mulheres da clausura das casas para as ruas, onde passaram a frequentar espaços de lazer públicos e a participar da vida ativa das cidades, em espaços ainda bastante delimitados pela moral, modificou os desejos femininos, pois as contatam com novos hábitos de consumo e sensações. Nesse contexto, a influência do cinema cresce e desperta em muitas jovens a vontade de se tornarem atrizes, ou seja, almejem uma aproximação com um ideal de beleza e comportamento bastante delimitado.

A transformação dos hábitos e costumes se deu paralelamente à transformação das cidades e da sociedade. A higiene precisava de um ambiente citadino mais salubre, mais desenvolvido, compatível com a civilidade que se buscava. As transformações pelas quais passaram as maiores cidades brasileiras, principalmente a capital Rio de Janeiro, com novas ruas, iluminação, surgimento de comércios requintados, teatros, salões, etc., tornaram-se tentadoras para que a família saísse da antiga clausura da casa e passasse a conviver mais socialmente, estabelecendo novas alianças (casamentos, negócios), tudo para o benefício nacional e, também, para o progresso material da propriedade familiar. Era saudável que todos saíssem às ruas, mas com moderação. “A sociabilidade deveria encontrar um meio termo entre a estabilidade sentimental dos

²⁰ GOULART, Isabella R. O. **A ilusão da imagem**: o sonho do estrelismo brasileiro em Hollywood. Dissertação (Mestrado) USP – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

novos vínculos familiares e a cumplicidade com os interesses da cidade e do Estado²¹”. O indivíduo burguês sabia se posicionar no seu lugar, se portar de forma adequada, discretamente, afastando-se do que era considerado perigoso, pois o perigo, não havia dúvidas, estava nas ruas.

Em busca de expressar novas sensações e os desejos dos novos tempos, muitas moças se lançavam em aventuras cinematográficas e artísticas. Interessante destacar, nesse momento, as semelhanças entre duas mulheres que se tornaram expoentes para a imagem da “nova mulher” da primeira metade do século XX: Carmen Santos e Carmem Miranda (1909 – 1955), a segunda, a artista brasileira de maior destaque na indústria de entretenimento norte-americana até hoje. As duas, Maria do Carmo, portuguesas, imigrantes, contemporâneas, de origem humilde, que muito jovens começaram a trabalhar em magazines de moda do centro do Rio de Janeiro, uma cidade em intensa transformação social e urbana. Dentro do contexto da época, é muito fácil perceber como as duas moças incorporaram a figura da nova mulher urbana, com hábitos modernos, magras, alvas, bem vestidas, influenciadas pela indústria cultural norte-americana, especialmente as revistas ilustradas. Carmen Santos é destaque da revista *Palcos e Telas* pela primeira vez em 1919, quando estrela o filme *Urutau* (1919)²² e Carmen Miranda tem uma foto sua divulgada pela primeira vez em 1926 na revista *Selecta* pelo colunista Pedro Lima²³. Ambas viram no estrelato uma possibilidade de rompimento com a rígida estrutura social em que nasceram, deixando para trás a vida de operária, dona de casa, para se lançarem num mundo completamente novo e incerto, mas que se mostrava fascinante.

O processo de urbanização das cidades e o desenvolvimento tecnológico tem forte impacto na questão da circulação de informações e ideias, fazendo com que o início do século XX seja marcado pela consolidação da comunicação de massas. Diferentes publicações são criadas no Brasil, muitas voltadas para segmentos específicos da sociedade, tais como as especializadas em cinema. *Cinearte* e *A Scena Muda* são as que se destacam a partir da década de 20 e hoje tornaram-se um riquíssimo material de investigação²⁴, já que pouquíssimos filmes circulavam entre as cidades e as informações sobre as produções estavam centradas na imprensa. Ambas as revistas,

²¹ COSTA, 2004, p. 133 *apud* CABRERA, op. cit.

²² *Palcos e Telas*, ano II, nº 67, 3 jul. 1919 *apud* PESSOA, op. cit., p. 31.

²³ BALIEIRO, Fernando de F. **Carmen Miranda entre os desejos de duas nações**: cultura de massas, performatividade e cumplicidade subversiva em sua trajetória. Tese (doutorado), UFSCar, São Carlos, 2014, p. 179.

²⁴ LUCAS, op. cit., 2005.

pertencentes a editoras já consolidadas, surgiram do aumento do interesse do público leitor pelo cinema. *A Scena Muda* (ou *A Cena Muda*), da *Companhia Editora Americana*, existiu de 1921 a 1955²⁵, sendo considerada mais americanizada, por privilegiar mais o cinema norte-americano em suas matérias. *Cinearte* (1926 – 1942), da Editora *O Malho*, oriunda do grande sucesso da coluna sobre cinema da revista *Paratodos*, tornou-se um *locus* privilegiado do debate sobre a constituição do cinema brasileiro²⁶. Esta última possuía ainda uma seção exclusiva para o cinema brasileiro, recebendo textos de diversos dos pioneiros da nossa cinematografia e tinha a intenção de fortalecer a cinematografia nacional através dos debates proporcionados por seus artigos. Embora não tenha sido a primeira revista dedicada ao cinema, ela se destacou pela edição moderna, amplamente ilustrada aos moldes das famosas revistas americanas como a *Photoplay*, e pela força com que entrou no amplo debate acerca da industrialização do cinema no Brasil, sendo central na campanha em defesa da cinematografia inaugurada por Ademar Gonzaga e Pedro Lima.



Figura 2 - Carmen Santos na capa de *Cinearte*

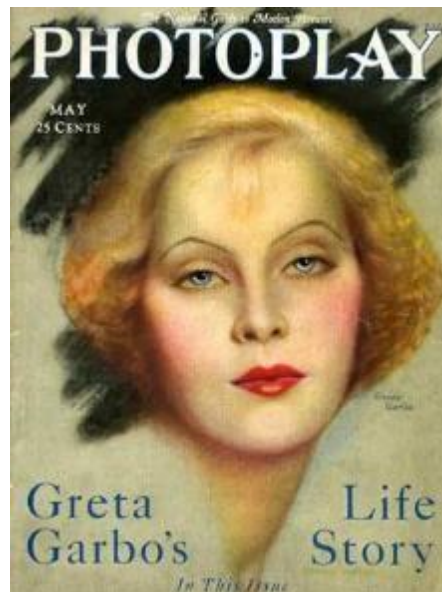


Figura 3 – Greta Garbo na capa de *PhotoPlay*

Após o período conhecido por “Bela Época do Cinema Brasileiro²⁷”, compreendido entre os anos de 1908 e 1911, o cinema entra num período de paralisação da produção nacional e aumento da entrada de filme estrangeiro. Paulo Emílio Salles

²⁵ *A Scena Muda*. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Scena_Muda. Acesso em 05 de jun. 2017.

²⁶ LUCAS, op. cit., 2005.

²⁷ Ver ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, Ed. Perspectiva, 1976.

Gomes²⁸ afirma que o cinema brasileiro sobrevive com pouquíssimas produções, com maior destaque para os filmes naturais ou de cavação²⁹ feitos por alguns aventureiros e apaixonados pela sétima arte, mas sem nenhum investimento significativo. Essa atividade assegura a movimentação do cinema durante o período bem como seu desenvolvimento técnico. Perto de 1920, época da realização de *Urutau* (1919), os filmes de enredo buscam argumentos na literatura, utilizam-se de paisagens rurais e luzes naturais, produções mais simples, com focos de produções espalhados em diferentes regiões do país, constituindo o que mais tarde se chamará de ciclos regionais³⁰.

Salles Gomes³¹, analisando os textos e temas de *Cinearte* e a trajetória de seus principais colaboradores, mostra como as ideias divulgadas na revista embasaram o fazer cinematográfico do período, muito centrado na capital federal Rio de Janeiro. Os principais nomes da publicação, Ademar Gonzaga e Pedro Lima, desenvolveram, ainda que muitas vezes de modo contraditório, um pensamento estético e técnico sobre o cinema brasileiro³², relacionando a produção de filmes de enredo ao desenvolvimento da cinematografia brasileira. Autodidatas, os filmes aos quais assistiram, a maioria norte-americanos, foram a principal escola³³. O amadurecimento dessas ideias influenciou toda uma geração de idealizadores, incluindo Carmen Santos e as produções dos anos seguintes.

Em 1919, a imprensa, empolgada com a possibilidade do Brasil ter um filme de enredo de peso, comunica a chegada ao país de um técnico americano de nome William Jansen, com sua *Ômega Film* e com intenções de investir em cinema. A imprensa vê perspectivas de alcançar um patamar de referência, como a indústria cinematográfica norte-americana, e cede espaço para as ambições de Jansen, que noticia a procura por estrelas cinematográficas para a sua primeira produção. A *Ômega*, através de um concurso amplamente divulgado para selecionar artistas, seleciona a jovem e inexperiente Carmen Santos, na época com 15 anos³⁴. Em uma entrevista de 1929, dez anos depois, já destacada estrela nacional, Carmen afirmava a *Cinearte*: “Sim, até então

²⁸ GOMES, Paulo E. Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

²⁹ Filmes feitos por encomenda.

³⁰ MOURA, R. “A Bela Época (Primórdios-1912)/Cinema Carioca (1912-1930)”. Em: RAMOS, Fernão et al. **História do Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Art Editora, 1987.

³¹ GOMES, op. cit., 1974.

³² Idem

³³ Em dados fornecidos por Paulo Emílio, em 1925 os filmes americanos dominavam 95% do mercado exibidor brasileiro.

³⁴ PESSOA, op. cit.

nunca tinha ido a um cinema, nunca tinha visto um filme! Eu era tão pobrezinha!... A primeira fita que vi em minha vida foi a em que trabalhei...”³⁵. Em suas memórias, Carmen revela a precariedade da produção desse primeiro longa-metragem e o quanto enfrentou dificuldades com o trabalho de interpretar um papel desconhecido, sem conhecer absolutamente nada de cinema ou atuação.

Segundo as informações de Ana Pessoa e Jurandyr Noronha, *Urutau, ou Eterna história* nunca foi exibido comercialmente, apenas uma única vez para poucas pessoas convidadas e a imprensa. Pessoa, em seu livro, reproduz algumas informações sobre o filme encontradas em periódicos e a partir da lembrança dos presentes na sessão. O que se sabe é que o filme, uma narrativa colonialista em que uma pobre jovem sofre nas mãos de índios, foi acompanhado de perto pelos veículos de comunicação e havia uma expectativa para que se tornasse uma das melhores produções brasileiras, realizada por um competente técnico estrangeiro, com vasta experiência. Após a primeira e única exibição, fora elogiado tecnicamente por ter conseguido se aproximar das produções norte-americanas e a narrativa fora considerado séria³⁶ por uma publicação católica. Apesar de ter sido bem acolhido, William Jansen sumiu, levando com ele os rolos do filme.

É a partir desse marco em sua carreira que Carmen se torna uma revelação cinematográfica³⁷ com uma única produção testemunhada por poucas pessoas. Decidida a se tornar uma estrela, ela conseguirá guiar sua carreira nos moldes da política do *star system*, com muita ousadia, inteligência e a ajuda das revistas brasileiras especializadas em cinema. “Carmen Santos aprende com o cinema as artimanhas da publicidade pessoal, assumindo o comando de sua carreira. A cada filme que produz, dezena de fotos são enviadas para as principais revistas da época”³⁸.

Registra-se que na mesma época de sua estreia cinematográfica, Carmen encontrou o apoio de Antônio Seabra, jovem que ela conhecera na mesma época em que conhecera o cinema, provavelmente enquanto ainda era vendedora da *Parc Royal*³⁹. Seu entusiasmo com a carreira e seus projetos foram colocados em prática graças ao apoio financeiro de Antônio Seabra, herdeiro de uma rica família do ramo têxtil do Rio de Janeiro⁴⁰. A relação com ele a permitiu acessar um mundo antes conhecido a distância,

³⁵ BARROS VIDAL. “Lágrimas e sorrisos de Carmen Santos”. *Cinearte*, ano IV, nº 193, 6 nov. 1929.

³⁶ Chama a atenção da avaliação moral das obras objetivando positivar o cinema enquanto arte.

³⁷ PESSOA, op. cit., 2002.

³⁸ Idem, p. 15.

³⁹ Idem.

⁴⁰ Idem.

nas revistas, um mundo burguês, onde os jovens praticavam esportes, eram cultos, consumiam produtos da moda, literatura e artes, viajavam, estudavam. O relacionamento não foi aceito pela família dele e, portanto, Carmen nunca oficializou sua união com Antonico, muito menos esse relacionamento fora exposto na imprensa, ainda que diante da quantidade de publicidade e entrevistas que se fez em torno dela, certamente em respeito ao poder da família Seabra.

Urutau e Antonico são dois acontecimentos que transformam a vida da jovem Carmen Santos. Ao desejar o cinema como carreira, ela adota o discurso do estrelismo e chama a atenção da imprensa revelando uma viagem para os EUA, onde tentará a carreira de atriz. Por motivos desconhecidos, a viagem não acontece⁴¹, mas ainda assim sua estratégia a aproxima do meio cinematográfico e da imprensa e lá ela irá recriar sua trajetória de vida, transformando-se na jovem moderna, culta, bela, livre, audaciosa, que irá colocar em prática seus desejos e projetos em prol da cinematografia brasileira. Num contexto como era o do cinema brasileiro nesses primeiros anos, que ansiava por novos rostos e entusiastas da sétima arte, uma jovem corajosa e cheia de planos, com o respaldo de um rico empresário, terá o caminho desimpedido⁴².

Quatro anos depois de sua estreia, Carmen reaparece na revista *Paratodos* anunciando os projetos de adaptação para o cinema de duas polêmicas obras literárias⁴³: primeiro *A Carne*⁴⁴, de Júlio Ribeiro, seguido de *Mademoiselle Cinema*⁴⁵, de Benjamin Costallat. Ambas as obras, respectivamente publicadas em 1888 e 1924, foram consideradas polêmicas e imorais, não sendo recomendadas suas leituras às moças de família por terem protagonistas, mulher e jovem, em claras manifestações de desejo e atitudes consideradas libidinosas e até mesmo eróticas⁴⁶. Carmen, seguindo a tendência dos filmes de enredo no Brasil de adaptar obras reconhecidas da literatura, faz duas escolhas ousadas para se iniciar como produtora, demonstrando seu espírito livre, de mulher moderna, que escolhia projetos em que pudesse interpretar personagens de caráter forte, que lhe agradassem. Segundo Ana Pessoa⁴⁷, Carmen enfrenta muitos contratemplos durante as produções, se desentende com a primeira equipe de *A Carne* (1923), se endivida. Famosa pela persistência, continua tocando o projeto procurando

⁴¹ Idem.

⁴² PESSOA, op. cit., 2017, p. 62.

⁴³ PESSOA, op. cit., 2002, p. 46.

⁴⁴ RIBEIRO, op. cit.

⁴⁵ COSTALLAT, Benjamim. **Mademoiselle Cinema**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999. (Original publicado em 1924).

⁴⁶ CABRERA, op. cit.

⁴⁷ PESSOA, op. cit.

garantir qualidade técnica, num esquema de produção inspirado em cinematografias consolidadas, entregando a direção ao estrangeiro Leo Marten⁴⁸. A demora na produção é criticada na imprensa, que ora caçoa da realizadora, ora questiona sua competência, destacando adjetivos socialmente ligados ao feminino como fragilidade, instabilidade, indecisão, vaidade. A fim de proporcionar melhores condições, ela também funda a *F.A.B. – Films Artístico Brasileiro*, uma empresa inspirada em modelos americanos que pudesse proporcionar a ela uma infraestrutura permanente para suas atividades cinematográficas⁴⁹ e que também acabou organizando o material publicitário⁵⁰. Todo o esforço em torno da primeira produção é destruído em 1926, quando Carmen anuncia publicamente que todo o negativo filmado de *A Carne* (1924) estava perdido num incêndio⁵¹.

Situações muito parecidas com a primeira produção também envolvem a segunda, *Mademoiselle Cinema* (1925). A adaptação de uma obra polêmica, muita publicidade feita, destacando principalmente o elenco com sua principal estrela, Carmen Santos, em destaque. A direção é dada a Leo Marten novamente e a produção também sofre com contratempos. Assim como aconteceu na primeira, as revistas não divulgam fotos das filmagens em si, dão poucas informações sobre o roteiro e a produção, provocando muitos questionamentos⁵². O filme também nunca fora exibido⁵³.

A enorme propaganda em torno das obras e o completo e confuso desaparecimento delas suscitaram todo tipo de história. Posteriormente, o que se divulgará é que as primeiras obras de Carmen não a agradaram. Alice Gonzaga Assaf⁵⁴ e Jurandyr Noronha⁵⁵ afirmam que a decisão de não exibir as obras fora da própria Carmen, que não havia ficado contente com a qualidade técnica e estética do material filmado⁵⁶. Outra hipótese aqui colocada é a que afirmou que Carmen fora enganada diversas vezes⁵⁷, principalmente por técnicos com quem trabalhava e que rodavam as cenas sem colocar negativo na câmera, roubavam filme virgem, objetos de cena, figurinos. Ademar Gonzaga, em matéria da *Paratodos* de 1925, na mesma época das

⁴⁸ Segundo PESSOA, op. cit., Leo Wynelatyl Marten era tchecoslovaco e teve passagens pela cinematografia europeia antes da brasileira. No início do projeto a direção era de Carmen Santos e Fausto Muniz, mas desentendimentos a fizeram rearranjar a equipe.

⁴⁹ NORONHA, op. cit., 2009. Segundo o autor, a *FAB* só produziu *A Carne* e *Mademoiselle Cinema*.

⁵⁰ PESSOA, 2012, p. 53.

⁵¹ NORONHA, op. cit., 2009

⁵² PESSOA, op. cit., 2002.

⁵³ NORONHA, op. cit., 2009.

⁵⁴ ASSAF, Alice G. "Carmen Santos". *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, Embrafilme, n° 33, 1979, p.17

⁵⁵ NORONHA, op. cit., 2009, p. 124.

⁵⁶ ASSAF, op. cit., 1979, p. 17.

⁵⁷ PESSOA, op. cit., 2002, p. 59-60.

duas produções, denuncia as más intenções de “diretores estrangeiros” que vitimaram produtores bem intencionados, como Carmen Santos⁵⁸. As afirmações de Ademar são vagas e, até onde se sabe, não foram provadas.

Com o fracasso dos dois primeiros projetos e o incêndio na *F.A.B.* em 1926, Carmen fica um tempo recolhida e distante da imprensa pelos próximos anos⁵⁹. É nesse período que ela tem a primeira filha com Antonio Seabra, em 1928, tendo sua intimidade respeitada pela imprensa, certamente preservando a vontade da família Seabra. Somente com a aproximação de Carmen com a *Phebo Sul America Film*⁶⁰ de Cataguases, Minas Gerais, através do grupo ligado a recém surgida revista *Cinearte*, Carmen retornará as telas, dessa vez com sucesso.

O grupo de articulistas que passou a discutir o cinema brasileiro e a consolidar um “ideal cinematográfico” atingiu inúmeros leitores, curiosos e realizadores no Brasil. Com os correspondentes de *Cinearte*, através da troca de correspondências, os colunistas conseguiam acompanhar as notícias de produções cinematográficas em diversos cantos do país, já que, diferentemente dos filmes, as revistas tinham melhor circulação nos Estados. Foi assim que o “grupo de *Cinearte*” influenciou os filmes da *Phebo Sul America Film* - que já tinha algumas realizações bem-sucedidas restritas a Zona da Mata Mineira - e que o grupo carioca tomou conhecimento das realizações dos mineiros⁶¹. Essa aproximação mostrou-se muito rica, especialmente para a consolidação de ideias em torno da formação de uma cinematografia no Brasil e pelos filmes que surgiram desse encontro.

Nessa época, o mercado brasileiro para o cinema se mostra cada vez mais receptivo, especialmente para o cinema americano, com o aumento do público e a aceitação da arte cinematográfica por uma elite intelectual. É desse período o projeto da *Cinelândia*⁶² de Francisco Serrador, que renova a qualidade da exibição do Rio de Janeiro com salas novas, modernas, luxuosas, higiênicas, em conformidade com os padrões de lazer estrangeiros, expandindo, assim, o comércio de distribuição e de

⁵⁸ *Paratodos*, ano VII, nº 341, 27 de jun.1925 *apud* PESSOA, op.cit., pp. 59, 60.

⁵⁹ PESSOA, op. cit., 2002, pp. 73, 74.

⁶⁰ Segundo NORONHA, op. cit., 2009, p. 330, a *Phebo Sul America Film* foi fundada em 1925 por dois empresários da cidade de Cataguases, Homero Corte e Agenor de Barros, em sociedade com dois apaixonados pelo cinema, Pedro Comello e Humberto Mauro. A produtora realizou sete filmes, tendo sido um dos ciclos mais frutíferos, lançando aquele que se tornou um dos mais experientes diretores das primeiras décadas do cinema brasileiro, Humberto Mauro.

⁶¹ RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe. (org.) **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Senac, 2000, pp. 160 – 164.

⁶² Região do centro do Rio de Janeiro onde o empresário construiu diversos prédios voltados ao entretenimento, com diversas salas de cinema muito populares durante a primeira metade do século XX.

exibição. O requinte demonstrado pelo cinema norte-americano por todos os lados penetra de vez na mentalidade brasileira e nos filmes que são feitos nessa época. O ideal de cinema que vai se formando com o “grupo de *Cinearte*” pende cada vez mais ao modelo de Hollywood e, no que tange a função propagadora de ideias do cinema, mostra um país civilizado, fotogênico.

Diante dos debates do grupo em torno da cinematografia estrangeira, os produtores de filmes sentiram a necessidade de melhorar tecnicamente as produções de enredo. Para isso, resumidamente, consideravam necessário mais investimento técnico e financeiro, buscando melhorar paisagens, cenários, figurinos, linguagem. Em torno dessas crenças é que Ademar Gonzaga irá realizar sua primeira experiência na direção com o alegórico *Barro Humano* (1929), a concretização do amadurecimento das ideias do grupo⁶³, transpondo para o filme uma linguagem que consideravam ser a ideal da cinematografia que almejavam e que conquistou sucesso de público e crítica. A produção de *Barro Humano* entedia que era necessário produzir boas imagens ou imagens dentro daquilo que seria socialmente aceito no período. Diante desses esforços, os elencos das produções brasileiras também se tornaram uma questão a ser pensada, pois precisávamos produzir as estrelas nacionais.

Dentro desse contexto, Carmen Santos alia a possibilidade de investimento financeiro e a aptidão/vontade de estrela, contando com a simpatia das revistas e o bom relacionamento com o grupo de Ademar Gonzaga e Pedro Lima. *Cinearte* segue mantendo interesse em Carmen Santos que é, por vezes, lembrada e entrevistada⁶⁴. Ela acompanha as notícias do cinema através da publicação e fica conhecendo o trabalho da *Phebo Sul America Film* e o impacto de uma de suas produções, *Braza Dormida* (1928). Através da amizade com Ademar e Pedro, aproxima-se dos produtores mineiros podendo oferecer suporte financeiro e equipamento às novas empreitadas. É assim que, após alguns anos sem nenhum trabalho novo, Carmen é anunciada na imprensa como a nova estrela da produção da *Phebo*, *Sangue Mineiro* (1929), retomando sua carreira de atriz⁶⁵. A revista retoma com força a publicidade em torno da figura de Carmen, acompanhando de perto a nova produção gravada em Cataguases.

Acontece, ainda, que *Sangue mineiro* vai apresentar a artista Carmen Santos, heroína a mais querida do antigo cinema brasileiro, quando posou no *Urutau* da *Omega Film*. Ou mesmo quando por sua própria conta produzia *Mlle*.

⁶³ GOMES, op. cit., 1974, p. 334.

⁶⁴ PESSOA, op. cit., 2002.

⁶⁵ Idem

Cinema e A carne, filmes estes que um incêndio destruiu. Vai ser esta a sua apresentação ao público, e uma satisfação aos seus antigos *fans*⁶⁶.

A expectativa para *Sangue Mineiro* é grande depois do sucesso de público e crítica de *Braza Dormida* (1928), primeiro filme de Humberto Mauro com o apoio do “grupo de *Cinearte*”, contando com atores do Rio de Janeiro⁶⁷ e que, para Paulo Emílio⁶⁸, é o marco do amadurecimento da leitura da linguagem americana por Humberto Mauro. Carmen é muito bem recebida em Cataguases nessa nova parceria. Em carta para Pedro Lima relata sua expectativa positiva e conta do jantar oferecido pela família de Humberto Mauro em sua homenagem⁶⁹. É o começo de uma intensa e produtiva relação entre Carmen Santos e Humberto Mauro, que resultará em diversos trabalhos e parcerias nas décadas seguintes⁷⁰.

No lançamento do filme de Carmen com Humberto, a distribuição e a recepção são frias. O lançamento certamente é prejudicado pelo *boom* de filmes sonoros que envolveu as poucas distribuidoras brasileiras e roubou a atenção do público e da crítica. Destaca-se nesse período a estreia do *The Patriot* (1928), que inaugurou o novo equipamento de som da luxuosa casa da *Paramont* em São Paulo; o sucesso de público *The Broadway melody* (1929); a primeira produção sonora brasileira *Acabaram-se os otários* (Luiz de Barros, 1929)⁷¹. Apesar do lançamento ter sido comercialmente ruim⁷², chama atenção as matérias destacando a presença de Carmen Santos na obra, pois tal filme possibilitou que finalmente seus fãs a pudessem ver na tela grande pela primeira vez.

Os filmes sonoros e o desempenho ruim de *Sangue Mineiro* não esmorecem Carmen que, ao mesmo tempo em que realizava o trabalho em Cataguases, preparava projetos próprios. Essa era uma grande preocupação da realizadora, que durante toda a vida procurou alavancar projetos que lhe agradassem, tematicamente e esteticamente, onde tivesse poder de centralizar as decisões. A imprensa noticia uma parceria com Ademar Gonzaga na direção para o projeto *Lábios sem beijos* (1929), que também é alardeada com diversas fotos posadas de Carmen Santos publicadas nas revistas⁷³. O

⁶⁶ *Cinearte*, ano IV, nº 182, 21 ago. 1929 *apud* PESSOA, op. cit., p. 86

⁶⁷ RAMOS & MIRANDA op. cit., 2000, p. 160.

⁶⁸ GOMES, op. cit., 1974, p. 334.

⁶⁹ PESSOA, op. cit., 2002, p. 84.

⁷⁰ ASSAF, op. cit., 1979, cita uma sociedade entre Mauro e Carmen, onde ele detinha uma pequena parcela de ações da *Brasil Vita Film*.

⁷¹ GOMES, op. cit., 1974, pp. 349, 350.

⁷² PESSOA, op. cit., 2002.

⁷³ PESSOA, op. cit., pp. 95, 96

filme foi anunciado com músicas sincronizadas e sequências de fala, procurando enquadrar-se no que havia de mais moderno no cinema americano.

O ano de 1930 continua trazendo algumas notícias sobre *Lábios sem beijos*, mas sem previsão de lançamento. Pessoa⁷⁴ revela em suas pesquisas uma Carmen preocupada com a competição do mercado e por outro lado um Ademar Gonzaga imerso na construção dos estúdios da *Cinédia*⁷⁵ e desinteressado com a produção do filme. Em março do mesmo ano é noticiada a saída de Carmen Santos do projeto e a direção da nova empreitada passa a ser de Humberto Mauro, ainda com produção da *Cinédia*⁷⁶. Segundo Jurandyr Noronha⁷⁷, a saída de Carmen se deveu à segunda gravidez e problemas de saúde após uma queda que a afastaram da imprensa por um período, mais uma vez.

A virada da década de 20 para 30 é de muito trabalho e mudanças para o Cinema Brasileiro. Período intenso na carreira Carmen Santos que conhece, também por intermédio de Ademar Gonzaga, Mário Peixoto, jovem de família rica, que havia estudado por anos na Europa e acompanhado de perto as produções cinematográficas europeias⁷⁸. Durante sua formação, Mário observava a distância a campanha em defesa do Cinema Brasileiro pelo “grupo de *Cinearte*⁷⁹”, as discussões acerca do cinema sonoro e certamente as produções realizadas no Brasil, das quais algumas contaram com o envolvimento de Carmen Santos, já figura conhecida nos meios. Provavelmente, as notícias chegavam para ele por intermédio do amigo de infância Octavio Faria, um dos fundadores do *Chaplin Club*⁸⁰, primeiro cineclubes formalmente registrado no Brasil e que também debatia ideias em torno da cinematografia brasileira.

Mário Peixoto, provocado por amigos, escreve seu primeiro *scenario*, como era chamado roteiro na época, e procura parcerias para filmá-lo. Ademar o apresenta para Carmen Santos e a parceria permite que ela encomende a ele um roteiro exclusivo⁸¹. Em troca, Carmen lhe empresta equipamentos e faz uma participação no icônico *Limite* (1931), único filme de Mário Peixoto, hoje aclamado mundialmente como um dos

⁷⁴ Idem, p. 97

⁷⁵ Produtora fundada em 1929 por Ademar Gonzaga. Segundo NORONHA, op. cit., 2009, p. 142, tratou-se do estúdio mais completo construído aos moldes dos norte-americanos, com a melhor infraestrutura da época. Ademar idealizou o projeto baseado nas visitas realizadas em Hollywood enquanto correspondente de *Cinearte*.

⁷⁶ PESSOA, op. cit., 2002, p. 101.

⁷⁷ NORONHA, op. cit., 2009, p. 251.

⁷⁸ PESSOA, op. cit., 2002, pp. 113, 115.

⁷⁹ Disponível em www.mariopeixoto.com. Acesso em 06 de jun. 2017.

⁸⁰ O *Chaplin Club* foi fundado em 13 de junho de 1928 no Rio de Janeiro por quatro amigos, jovens intelectuais, que objetivavam o estudo do cinema como arte e que publicavam textos oriundos das discussões no veículo impresso do clube, o jornal *O Fan*. RAMOS & MIRANDA op. cit., pp. 154, 155.

⁸¹ *Onde a terra acaba*. Direção: Sérgio Machado. Videofilmes, 2012, 74 min.

melhores filmes brasileiros⁸². Iniciou-se então a empreitada da primeira versão de *Onde a terra acaba* (1931), uma difícil produção rodada na ilha de Mangaratiba, região de difícil acesso, na qual a produtora Carmen investiu muito esforço e dinheiro, criando na ilha uma grande estrutura de camarim, cenário e laboratório para a produção⁸³. A *Scena Muda*⁸⁴, durante o ano de 1931, fez inúmeras matérias amplamente ilustradas com fotos sobre a produção, chegando a levar jornalistas ao local para acompanhar aquele que era considerado o maior esforço em prol da nossa cinematografia e que reuniria a maior estrela brasileira com o melhor diretor. As dificuldades da produção, as diferentes exigências de Mario Peixoto e de Carmen Santos e os constantes retornos de Carmen para o Rio de Janeiro por recomendação médica fizeram com que a parceria arruinasse o projeto e mais um filme não ficasse pronto⁸⁵.



Figura 4 - edição de 6/10/1931 onde se vê a visita dos jornalistas à locação

⁸² O filme é o primeiro da lista da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) que elencou as melhores produções brasileiras de todos os tempos e recentemente foi escolhido pela *World Cinema Project*, de Martin Scorsese, para ser lançado na *Criterion Collection* no box de cinema mundial.

⁸³ PESSOA, op. cit., pp. 118, 119.

⁸⁴ Analisando a publicação em 1931 verifica-se, num recorte, que a revista publicou extensas matérias nos números 534, 539, 544, 545, 550, 551, 552, 554, 556, 558, 560.

⁸⁵ *Onde a terra acaba* (2002)

Após mais uns meses em reclusão, discretamente *A Scena Muda* volta a publicar matérias sobre *Onde a terra acaba* (1933), agora em sua segunda versão. Sem referências à saída de Mário Peixoto e à troca de elenco do projeto⁸⁶, volta a publicar fotos de Carmen Santos com um novo galã⁸⁷, Celso Montenegro. O novo projeto também se passa em Mangaratiba, permitindo o reaproveitamento de algumas imagens captadas pelo primeiro diretor, mas com um roteiro totalmente diferente, sendo agora uma livre adaptação do romance *Senhora*⁸⁸ de José de Alencar, escrito e dirigido por Octavio Gabus Mendes⁸⁹, produzido em associação com a *Cinédia*, que ofereceu seus estúdios para as tomadas internas. Apesar dos esforços para mostrar à plateia uma obra moderna, o filme mostra dificuldade técnica com o som e é noticiado apenas com trilha sonora sincronizada. Após um ano de atraso, *Onde a terra acaba* é lançado no Cinema Parisiense, no Rio de Janeiro, em 16 de outubro de 1933⁹⁰, com recepção morna na imprensa após tanta expectativa, enormes gastos e muita publicidade.

É nessa mesma época que o grupo ligado a *Cinearte*, incluindo Carmen Santos, iniciam um longo e acalorado debate em torno do cinema sonoro. Um grupo se posiciona contra o cinema sonoro⁹¹, acreditando não passar de um modismo, defendendo o purismo do cinema silencioso. Já as declarações de Carmen referentes ao som nos filmes sempre têm um tom de adequação às vontades do público⁹². Com o passar do tempo, se verifica a reação positiva das plateias, a melhoria técnica da invenção, o ajuste das salas de cinema, o movimento de adaptação do mercado à novidade, consolidando o som no cinema. O “grupo de *Cinearte*” enxerga uma nova possibilidade para o cinema brasileiro⁹³, já que apostavam que filmes falados em uma língua estrangeira não teriam vez perante as histórias brasileiras. Os EUA teriam dificuldade em exportar suas obras pela barreira da língua e pelo processo de adaptação e essa seria uma ótima oportunidade para alavancar nossa cinematografia. Ótimo momento, na leitura do grupo, para reforçar a campanha em defesa do cinema brasileiro.

2.2. CARMEN, UMA BATALHADORA DO CINEMA NACIONAL.

⁸⁶ PESSOA, op. cit., p. 135

⁸⁷ Na primeira versão o par de Carmen era o ator Raul Schnoor, ator de *Limite* (1931)

⁸⁸ ALENCAR, José de. *Senhora*. São Paulo: Melhoramentos, 1943 (Original publicado em 1875).

⁸⁹ NORONHA, op. cit., p. 314

⁹⁰ Idem, p. 314

⁹¹ O mais emblemático é o Chaplin Club.

⁹² PESSOA, op. cit., p. 97.

⁹³ GOMES, op. cit., pp. 351, 354.

A consolidação do cinema sonoro no Brasil e a ideia de que os filmes norte-americanos não seriam bem recebidos pelo público cai por terra. Superadas as dificuldades de adaptação das salas de exibição, Hollywood cria uma estratégia de domínio do mercado sul-americano, produzindo versões latinas de alguns filmes, filmes legendados, permanecendo no domínio do mercado distribuidor e exibidor em alguns países como o Brasil. As dificuldades para as produtoras brasileiras só aumentavam quando Getúlio Vargas assume a Presidência da República no final de 1930, tendo como projeto político o estímulo do cinema com fins na educação pública e na propaganda estatal⁹⁴, contando com o respaldo da intelectualidade que pensava o cinema nacional na época, incluindo Carmen Santos, para quem “o cinema é o livro do futuro⁹⁵” e que seu estímulo iria proporcionar o “fortalecimento da unidade nacional⁹⁶”.

O Governo Vargas passou a reconhecer e estimular a produção de filmes educativos redigindo o Decreto 21.240 de 4 de abril de 1932⁹⁷ e constituindo o *INCE*, *Instituto Nacional do Cinema Educativo*, criado em 1937, dirigido pelo antropólogo Roquette-Pinto, sendo subordinado ao *Ministério da Educação e Saúde Pública*, projetado para “promover e orientar a utilização da cinematografia, especialmente como processo auxiliar de ensino, e ainda como meio de educação popular⁹⁸”. Nesse momento, Carmen anuncia a intenção de produzir filmes educativos e é uma entusiasta dos complementos nacionais tornados obrigatórios pelo decreto-lei⁹⁹.

Aos 28 anos, Carmen Santos é uma veterana do Cinema Brasileiro, cada vez mais envolvida com as questões políticas e organizacionais, num momento de aparente boa vontade governamental e, paralelamente, segue produzindo com dificuldade suas obras e lutando na construção de seu próprio estúdio. Em 1932, ela participa da *1ª Convenção Cinematográfica Nacional*, com diversos representantes do setor¹⁰⁰. Em mais uma cena inédita para uma mulher da época, segundo Pessoa, Carmen é a única produtora a se manifestar na Convenção, com uma forte fala em defesa do Cinema Brasileiro. No mesmo ano, há uma articulação entre os produtores, da qual ela é uma

⁹⁴ VIEIRA, João Luiz. “A chanchada e o cinema carioca (1930 – 1955)”. In: RAMOS, Fernão et al. *História do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Art Editora, 1987.

⁹⁵ *A Scena muda*, 11º ano, nº 571, 1 mar. 1932, p. 8, *apud* PESSOA, op. cit., pp. 155, 156.

⁹⁶ *Idem*, pp. 155, 156.

⁹⁷ Nacionaliza o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a “Taxa Cinematográfica” para a educação popular e dá outras providências.

⁹⁸ Lei nº 378/37, art. 40

⁹⁹ VIEIRA, 1987, op. cit., p 143.

¹⁰⁰ PESSOA, op. cit., 2002, p. 152.

das entusiastas, de criação da Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros¹⁰¹. Interessante destacar o surgimento de associações e sindicatos entre as classes de trabalhadores de cinema do Brasil. Nota-se um claro desejo de união e de estruturação de grupos que proporcionassem condições de enfrentamento do domínio norte- americano no cinema e consolidação da atividade cinematográfica nacional em todas as suas vertentes, produção, distribuição e exibição. Esse embate entre grupos representa a agitação da nossa cinematografia na tentativa de se estruturar de forma eficiente.

O novo momento político provoca esperanças nos trabalhadores do cinema do Brasil e, aliado ao desejo de retomar a carreira com projetos próprios, fazem com que Carmen, assessorada por Humberto Mauro e o tendo como um dos sócios minoritários, fundasse a *Brazil Vox Film*¹⁰², posteriormente *Brasil Vita Film*¹⁰³, em 30 de outubro de 1934. Os estúdios são construídos aos poucos num grande terreno na Tijuca, contendo camarins, escritórios, laboratórios, carpintaria e ateliê de pintura¹⁰⁴. É através dessa produtora que Carmen, em parceria com Humberto Mauro, irá produzir alguns complementos fílmicos, em conformidade com a política governamental em vigência. O mais famoso é a série *As sete maravilhas do Rio de Janeiro* (1934), mas ainda podemos elencar *Inauguração da VII Feira Internacional de Amostras da Cidade do Rio de Janeiro* (1934), *General Osório* (1934), *Pedro II* (1935), *Taxidermia* (1935)¹⁰⁵. O cenário é visto por ela como animador, estimulando Carmen a continuar investindo na produtora e nos estúdios¹⁰⁶.



Figura 3 - Logo da produtora de Carmen Santos

¹⁰¹ Idem, p. 154.

¹⁰² PESSOA, op. cit., 2002, p. 163.

¹⁰³ Segundo Jurandy Noronha op. cit., 2009, p.104, a mudança de nome deveu-se a uma imposição judicial da *Fox Film do Brasil*.

¹⁰⁴ NORONHA, op. cit., 2009, pp. 103, 104.

¹⁰⁵ WERNECK, Ronaldo. Kiryrí rendáua toribóca opé: Humberto Mauro revisto por Ronaldo Werneck. São Paulo: Arte Paubrasil, 2009

¹⁰⁶ PESSOA, op. cit., 2002, p. 164.



Figura 4 - Os estúdios da Brasil Vita Film. Acervo MIS/RJ.

Na nova fase, com o cinema sonoro completamente estabelecido e sua carreira de produtora consolidada, Carmen também irá produzir projetos mais ambiciosos. Em 1935, a *Brasil Vita Film* produz seu primeiro e mais significativo sucesso, *Favela dos meus amores* (1935), com direção de Humberto Mauro, argumento de Henrique Pongetti e Carmen como protagonista e produtora. A obra contou com o apoio de inúmeros intelectuais e a participação de diversos compositores e intérpretes de destaque na cena musical brasileira, como Pixinguinha, Ari Barroso, Silvío Caldas, dentre outros. A união entre cinema e música popular começava a criar frutos e aumentava o número de produções que utilizam números musicais, atraindo para o cinema o público de uma outra esfera¹⁰⁷, mais popular. Nessa época, a associação da *Cinédia* com o produtor norte-americano, Wallace Downey¹⁰⁸, garantiu a continuidade de trabalho da empresa e bons lucros, inaugurando os primeiros filmes carnavalescos desse período, recriando um gênero cinematográfico que se tornava um enorme sucesso, inspirando demais produções¹⁰⁹.

¹⁰⁷ A fórmula que unia música, carnaval e cinema já havia sido explorada com sucesso nos filmes cantantes do período conhecido como Bela Época do Cinema Brasileiro. Para saber mais ver: ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, Ed. Perspectiva, 1976.

¹⁰⁸ Segundo NORONHA, op. cit., 2009, p. 175, Wallace Downey foi produtor fonográfico na indústria norte-americana, tendo vindo para o Brasil na década de 20 para gerir a indústria de discos Colúmbia. Produziu e dirigiu o segundo longa-metragem sonoro brasileiro, *Coisas Nossas* (1931), sucesso de bilheteria.

¹⁰⁹ VIEIRA, op. cit., 1987, pp. 141, 142.

Para Marcos Napolitano¹¹⁰, *Favella dos meus amores* foi um marco na construção daquilo que se buscava: uma nova identidade nacional, um novo sentido de brasilidade, a construção de uma cultura nacional-popular que integrasse os regionalismos e domasse a classe operária. *Favella* aliava um enredo consistente, superando as inúmeras críticas feitas aos filmes musicais do período, com o discurso governamental nacionalista. O enredo se passava no morro da Providência e mostrava algumas imagens do povo negro, do samba e do carnaval do morro, ainda que superficialmente, como pano de fundo, já que a trama principal focava em protagonistas brancos que estavam de passagem pela favela. Tudo o que antes era considerado propaganda negativa do país e omitido nos filmes dos anos anteriores, agora se tornava, no limite, orgulho, beleza e signos da cultura.

O filme foi muito bem recebido pela imprensa e pelo público, eleito o melhor filme do ano, lotando sessões que terminavam sob aplausos¹¹¹. *Favella* se tornou para a historiografia do cinema brasileiro um marco de produção que aliava música e qualidade técnica, numa direção diferente da que apontava as primeiras chanchadas¹¹². Para Napolitano a música pontuava uma tensão dramática e um discurso social¹¹³ que permitiu que *Favella* antecipasse as temáticas que viriam a ser melhor desenvolvidas e trabalhadas em filmes da década de 50, que teriam forte influência do neorealismo italiano¹¹⁴.

O sucesso dessa parceria entusiasmou o trio Carmen, Mauro e Pongetti a produzir logo um próximo filme, *Cidade Mulher* (1936), nova comédia musical que se utilizava de uma estrutura parecida, unindo cinema e música popular e grandes artistas da rádio no elenco¹¹⁵. Para esse filme, Carmen investiu ainda mais em equipamento e no estúdio, filmando algumas cenas nas novas dependências da *Brasil Vita Film*, procurando corrigir erros cometidos em trabalhos anteriores¹¹⁶. Nessa nova narrativa, a história saiu do morro e foi mostrar um Rio de Janeiro burguês, a geografia da zona sul que encantava o turista, instigando mais ainda Carmen a investir em luxuosos cenários e

¹¹⁰ NAPOLITANO, Marcos. "O fantasma de um clássico: recepção e reminiscências de Favela dos meus amores" (H. Mauro, 1935). *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*. Universidade de São Paulo, v. 36, n° 32, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/viewFile/68096/70654>. Acesso em: jan. 2017.

¹¹¹ Idem.

¹¹² Segundo RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz F., 2000, op. cit., pp. 152, 153, chanchada é um gênero cinematográfico de ampla aceitação popular que sintetizou as obras brasileiras produzidas no Rio de Janeiro nos anos 30, 40 e 50, incorporando a música popular, o carnaval e a comédia ligeira.

¹¹³ NAPOLITANO, op. cit., 2009.

¹¹⁴ O marco desse período é *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955).

¹¹⁵ NORONHA, op. cit., 2009, p. 140.

¹¹⁶ ASSAF, op. cit., 1979, p. 20.

figurinos¹¹⁷. A estreia, no *Alhambra* em 4 de agosto de 1936¹¹⁸, foi acompanhada com expectativa pela imprensa e teve bom público, mas a recepção foi morna, não chegando perto do sucesso de *Favella*.

A agitação entre os produtores, distribuidores e exibidores é cada vez maior com a expansão do mercado cinematográfico. Em meio aos debates políticos e outras produções, Carmen, que já tinha os estúdios mais estruturados, prestes a ficarem prontos¹¹⁹, anuncia um projeto grandioso, o maior deles, *Inconfidência Mineira* (1948). Segundo informações de Alice Gonzaga¹²⁰, o projeto de Carmen Santos começou a ser pensado muito antes de sua realização e conclusão, e em 1936 é possível encontrar alguns anúncios da empreitada em jornais e revistas.

Antes do término do seu maior projeto, Carmen trabalha em *Argila* (1942), dirigido pelo parceiro Humberto Mauro, um ícone do cinema pedagógico do projeto de Roquette Pinto, a serviço de Getúlio Vargas¹²¹, de priorização da cultura brasileira com caráter nacionalista. O filme não era um projeto pessoal de Carmen, que na época já estava envolvida na grandiosa e turbulenta produção de *Inconfidência Mineira*, mas fora produzido pelos seus estúdios e reuniu nomes de peso da época. Além de Carmen Santos e Humberto Mauro, o filme ainda teve argumento do jornalista Brasil Gerson, com apoio de Roquette Pinto, um nome de força política no âmbito da educação e da cultura, fotografia de Edgar Brazil, músicas de Heitor Villa Lobos e Radamés Gnattali¹²². Certamente, o envolvimento de tantos ilustres deve ter influenciado a decisão de Carmen em protagonizar a obra. O lançamento data de 28 de maio de 1942, no Capitólio¹²³.

Argila conta a história de envolvimento de uma rica e linda viúva, Luciana, interpretada por Carmen Santos, e o artesão Gilberto, papel de Celso Guimarães. O artista é contratado para fazer uma pintura marajoara no castelo da viúva e a paixão pela arte nacional os aproxima. Quando Gilberto sofre uma queda, Luciana o recebe em sua casa, providenciando os cuidados necessários. O incidente aproxima os protagonistas

¹¹⁷ SCHIMIDT, Bernardo. As estreias de Bibi: Bibi, Carmen Santos e os 80 anos de “Cidade-Mulher”. Disponível em: <http://bernardoschmidt.blogspot.com.br/2016/04/bibi-ferreira-jubileu-de-diamante-24.html>. Acesso em: 08 de jun. 2016.

¹¹⁸ ASSAF, op. cit., 1979, p. 20.

¹¹⁹ Segundo ASSAF, op. cit., 1979, os estúdios da *Brasil Vita Film* ficaram prontos em 1937

¹²⁰ Idem, p. 24.

¹²¹ GONÇALVES, Mauricio. “Argila, um filme, uma mulher, uma nação”. *Arquivo em Cartaz*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, ano 1, nº 1, 2015, p. 47.

¹²² Idem, pp. 44, 45.

¹²³ Idem

que se apaixonam, mas precisam enfrentar um dilema moral, pois o artesão é noivo de uma moça simples, de mesma origem humilde que ele. A protagonista reconhece todo o mal provocado por sua beleza, sua culpa na desvirtuação do protagonista e decide se redimir sacrificando seu amor para que o rapaz possa se casar, honrando assim o seu compromisso e deixando tudo no seu devido lugar. Esse filme, um dos poucos sobreviventes, e essa personagem se tornaram muito emblemáticos na carreira de Carmen e serão melhor desenvolvidos no capítulo três.

Inconfidência Mineira foi filmado de 1941 a 1948, quando finalmente foi exibido no Cinema Plaza, em 22 de abril de 1948¹²⁴, um dia após o Dia de Tiradentes. Esse, sem dúvida, foi o projeto que mais esgotou Carmen, emocionalmente, fisicamente e financeiramente¹²⁵. Havia muita expectativa em torno do filme, principalmente pela demora da produção e por um gigantesco volume de matérias da imprensa, amplamente ilustradas com fotografias dos bastidores que mostravam a ousadia e a grandiosidade da produção de Carmen, tomando a direção para si pela primeira vez. A estreia é fraca, tendo sido a distribuição e exibição muito prejudicadas por desentendimentos com a *D.F.B. – Distribuidora de Filmes do Brasil* e a empresa de Severiano Ribeiro¹²⁶. Somase também o fato dos anos de produção terem tornado o filme defasado tecnicamente.

A *Brasil Vita Film*, ainda sob o comando de Carmen Santos, assina a produção de mais dois longas-metragens: *Inocência* (1949), de Luiz de Barros e *O Rei do Samba* (1952), também de Luiz de Barros¹²⁷. *Inconfidência Mineira* foi de fato o último trabalho de Carmen Santos, com uma intensa carreira interrompida pelo seu precoce falecimento em 24 de setembro de 1952, aos 48 anos, vitimada por um câncer¹²⁸. Segundo Alice Gonzaga¹²⁹, no dia do seu falecimento ocorria o *I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro* no Rio de Janeiro que, diante da triste notícia para amigos lá presentes, prestou uma homenagem à pioneira. Carmen deixou para trás um enorme legado e vários projetos não concluídos. No material pesquisado, as referências soltas a projetos são diversas, permitindo-nos imaginar uma história diferente se Carmen tivesse vivido sobre outras condições econômicas, políticas e sociais, se não fosse uma mulher

¹²⁴ ASSAF, op.cit., 1979, p. 24.

¹²⁵ Em reportagem de *A Scena Muda* de 8/10/1940 uma nota revela que nem no melhor cenário de distribuição e exibição, seria possível pagar a produção do filme.

¹²⁶ Durante meses, no ano de 1948, diversos veículos de comunicação discutiram a denúncia de alguns produtores, inclusive Carmen Santos, da formação de um *trust* cinematográfico na distribuição e exibição que prejudicava o cinema brasileiro e que marcou o lançamento de *Inconfidência Mineira*.

¹²⁷ ASSAF, op. cit., 1979, p. 23.

¹²⁸ PESSOA, op. cit., 2002, 174.

¹²⁹ ASSAF, op. cit., 1979, p. 26.

da primeira metade do século XX no Brasil. São exemplos deles: *O céu da Marambaia* e *Ouro verde - drama do café*, projetos que realizaria com Humberto Mauro; *Tiradentes* e *ABC de Castro Alves*, projetos que realizaria com Mário Peixoto, o segundo com colaboração de Jorge Amado; a aquisição dos direitos do romance *Cacau* de Jorge Amado para filmá-lo; a negociação de uma coprodução em 1936, com H. da Costa, produtor português; o projeto de filmar a biografia de Chiquinha Gonzaga, *Lua Branca*, com Dercy Gonçalves protagonizando; o projeto em seus estúdios de criação de uma escola técnica de cinema; a intenção de criar uma academia de premiações aos moldes de Hollywood¹³⁰.



Figura 5 - Carmen trabalhando com os novos equipamentos da Brasil Vita Film. Acervo MIS/RJ.

¹³⁰ Idem, p. 23.

3. SER UMA ESTRELA DE CINEMA: INCORPORAÇÃO E RELEITURA DE VALORES DO *STAR SYSTEM* NO BRASIL.

Carmen Santos viveu num Brasil marcado por transformações urbanas, sociais e culturais que utilizaram o cinema como um instrumento propagador de ideias, defensor e divulgador de um projeto de modernidade bastante específico. O projeto de nação desenvolvido, iniciado no final do século XIX, cujo grande marco político é a Proclamação da República em 1888, foi gradativamente transformando o Brasil rural em urbano, modificando e ampliando as cidades; reajustando o seio da família patriarcal, fornecendo novas posturas e destaque às mulheres e aos jovens, reorganizando o núcleo familiar na casa com papéis determinados; modificando as relações, disciplinando as pessoas a comportamentos muito específicos. A individualidade, a moralização e o cuidado emocional e corporal passaram a ser características desejáveis para a reorganização da nação, assegurando nos indivíduos o controle invisível do Estado. A transformação do antigo mundo colonial para o burguês teve a família como o principal objeto. As mudanças na educação, nos costumes e nos hábitos foram primordiais para a transformação necessária ao Estado¹³¹.

Assim, torna-se importante para esse capítulo compreender a nova mulher oriunda dessas transformações. A reconfiguração do papel ideal feminino neste momento é, resumidamente, a da “moça de boa família”, ou seja, a mulher de elite, branca, que integra a parte da população potencialmente produtora do progresso brasileiro. Essa mulher possui liberdade de locomoção nos ambientes higienizados¹³² e públicos da cidade, tem poder de consumo, cujos desejos são voltados para o lar e para o cuidado de si. À nova mulher é dado o poder de sair de dentro de casa, circular pela cidade, ter hábitos de lazer e consumo, mas sempre voltados para um fim específico, o lar e o seu papel de mãe e esposa, de extrema importância para o funcionamento da nova noção. Fernanda Cavaliéri Fontes¹³³ explica que essa mulher, símbolo da modernidade, levava consigo um peso, um “paradoxo”, pois transpunha publicamente uma imagem, mas por trás precisava ainda sustentar uma tradição que cerceava seu comportamento e controlava seus desejos.

¹³¹ CABRERA, op. cit., 2009, pp. 14, 17.

¹³² Aqui refiro-me a ambientes onde a mulher poderia circular sem nenhum tipo de condenação moral ou perigo.

¹³³ FONTES, Fernanda Cavaliéri. **Greta Garbo na Cinearte**: a apropriação brasileira de um mito hollywoodiano. Trabalho de conclusão de curso em Cinema e Audiovisual. UFF, Niterói, 2016, p. 40.

A nova mulher contrastava com a mulher branca da casa grande, atrelada ao universo familiar, que saía de casa em três momentos, batismo, casamento e enterro, presa a uma forte vigilância católica. Agora a elas é permitido alcançar a esfera pública, ter outros hábitos, seguir outros comportamentos, aspirar, no limite, uma independência. Às proletárias, em sua maioria descendentes de imigrantes, como era Carmen Santos, é permitido trabalhar; às burguesas é permitido estudar¹³⁴. A vigilância agora é atribuída para outras instituições, como a medicina que, respaldada na cientificidade, passa a destacar a necessidade do cuidado do corpo e das emoções, moldando uma parcela específica da população para o progresso e a civilização propostos pelo projeto de nação¹³⁵. Também tem forte papel nessas transformações os meios divulgadores de ideias, com destaque para a imprensa e o cinema que deslocam o aprendizado do seio familiar para esferas públicas e de consumo, introduzindo no cotidiano de muitas mulheres hábitos, comportamentos e ideias que passam a moldar a mulher moderna.

As revistas de modo geral, mais especialmente a *Cinearte*, principal veículo da política de estrelismo trabalhada neste texto, tinham um forte recorte de classe, pois envolviam um alto custo para a sua produção que refletia na sua aquisição¹³⁶. Essa era uma forma de direcionamento dos assuntos tratados pela revista, claramente destinados à burguesia, branca, produtiva, consumidora do país. Ao mesmo tempo em que a revista foi o principal meio de debate sobre o cinema brasileiro, ela também foi introdutora de hábitos de consumo e comportamento no país, seja por intermédio das estrelas cinematográficas, seja através dos anúncios publicitários, divulgando tendências à elite consumidora, ajudando a criar uma atmosfera de aceitação dessas novas ideias, apoiando o projeto de nação moderna e civilizada.

O cinema e a imprensa tornam-se imprescindíveis ao ensinar comportamentos para essa nova mulher, alimentando o consumo através de uma onda publicitária fascinada com o modelo de nação norte-americano. A abertura do comércio brasileiro e a expansão dos EUA para o mundo, durante a destruição europeia na Primeira Guerra Mundial¹³⁷, moldaram por aqui um modo de vida estrangeiro, o *American way of life*, disseminando um conjunto de informações respaldadas pelo sucesso civilizatório e de modernização representado pelos norte-americanos. Nesse sentido, é muitíssimo forte a

¹³⁴ Cabe considerar que a mudança que ocorre nesse contexto pouco afeta a condição da mulher negra, descendente de escravos, que continua vivendo à margem da sociedade, quase sem condições de acessar ou consumir qualquer benefício oriundo dessas transformações.

¹³⁵ CABRERA, op. cit., 2009, pp., 14, 17

¹³⁶ LUCAS, op. cit., 2005, p. 68.

¹³⁷ Aos poucos a influência europeia se desloca para a influência norte-americana.

influência de Hollywood e seus estúdios de cinema avançando cada vez mais no mercado brasileiro, divulgando produtos de beleza e moda, disseminando práticas esportivas, hábitos de lazer e comportamentos¹³⁸. Para os jovens, especialmente as mulheres, tornar-se atriz é um desejo, um fascínio, uma “busca obstinada pelo ideal de fazer filmes¹³⁹”. Tornar-se atriz era um desejo, uma aventura, uma maneira de mudar e romper com uma certa condição de vida, mas não sem, por outro lado, enfrentar as consequências e contradições disso.



Figura 6 - Carmen Santos praticando esporte. Acervo MIS/RJ

O surgimento de uma imprensa especializada em cinema no Brasil e a articulação de alguns pioneiros em torno de uma campanha em defesa do Cinema Nacional, num movimento que pudesse alavancar uma indústria de filmes local, respaldada no modelo norte-americano, com a finalidade de elevar a qualidade dos filmes, criaram as bases para uma política de estrelismo local.

Só a partir dos anos 20 – em parte devido ao novo alento experimentado pelo cinema nacional, em parte devido à influência das revistas na divulgação de notas cada vez mais sistemáticas sobre nossas estrelas – se constituiu um campo fértil à edificação de todo um sistema voltado para o culto do estrelismo. Tal fenômeno acha-se intimamente ligado a um processo, cada vez mais presente nos comentários das revistas, da profissionalização dos artistas de cinema e de constituição de novos canais de seleção de aspirantes a esse meio, como concursos cinematográficos, concursos de beleza em geral, escolas de atores, testes promovidos pelas produtoras de filmes específicos e a organização de arquivos de fotos de candidatas pela própria *Cinearte*¹⁴⁰.

¹³⁸ FONTES, op. cit., 2016, p. 41.

¹³⁹ PESSOA, 2002, op. cit., p. 15.

¹⁴⁰ BICALHO, M. Fernanda. “As atrizes”. *Cinearte*. Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, 1991, p. 66.

Para Paulo Emílio¹⁴¹, a complexificação disso possibilitou uma política local do estrelismo, que objetivava construir os grandes nomes da nossa cinematografia, ou seja, os galãs e as heroínas que iriam estreiar as produções locais mas, acima de tudo, povoar o imaginário do público, transformando-os também em fãs dos intérpretes brasileiros e, conseqüentemente, do Cinema Brasileiro. Assim, orientados no padrão de beleza em vigência, as revistas ajudaram a revelar alguns nomes, como os da estrela de Cataguases, Eva Nill¹⁴², e da estrela do ciclo de Pernambuco, Almerly Steves¹⁴³, atrizes conhecidas do público em geral, mas de filmes pouco vistos, inclusive no Rio de Janeiro.

Acompanhando a trajetória de consolidação e crescimento de Hollywood, os pioneiros do cinema brasileiro logo perceberam um dos pilares de sustentação do sucesso dos filmes norte-americanos: a publicidade. Notou-se a provocação de um desejo no espectador que o levava a consumir informações sobre as produções e, particularmente, sobre os atores que transpunham as personagens para a tela. Logo, a imprensa brasileira, especialmente *Cinearte*, a publicação mais representativa da relação entre o Cinema Brasileiro e Hollywood¹⁴⁴, oferecia aos seus leitores essas informações, acrescentando um pensamento desenvolvimentista em favor do cinema brasileiro.

Juntamente com a publicidade, a indústria norte-americana fez uso de um outro instrumento para assegurar o sucesso de seus filmes, o estrelismo. Tratava-se de construir uma relação entre o ator ou atriz e seu público, uma linha invisível que os conectava de forma que o público transformava-se em fã, ou seja, despertando neles o desejo de consumir ideias, informações, fotografias, filmes, produtos em geral que diziam respeito à determinada estrela de cinema. Hollywood alimentava o seu mercado de fãs com publicações impressas que, como já vimos, foram reproduzidas e imitadas no Brasil sob a mesma lógica. “A proposta de um cinema brasileiro com padrão internacional de qualidade significava a adoção irrestrita do modelo de produção glorificado por Hollywood¹⁴⁵”.

¹⁴¹ GOMES, op. cit., 1974 p. 336.

¹⁴² Eva Nill, nome artístico de Eva Comello era filha de Pedro Comello e atriz da maioria das produções da *Phebo Sul America Film*. Foi atriz de *Barro Humano* (1929), de Ademar Gonzaga, realizado no rio de Janeiro.

¹⁴³ Almerly Steves, nome artístico de Maria Esteves Torreão, foi atriz da maioria das produções do ciclo de Pernambuco.

¹⁴⁴ VIEIRA, op. cit., 1987, p. 132.

¹⁴⁵ Idem, p. 133.

Segundo Maria Fernanda Bicalho¹⁴⁶, *Cinearte* se baseava no modelo da política de estrelismo das revistas americanas, utilizando-se dos mesmos recursos para impor um padrão de beleza e comportamento e, também, para construir um modelo de atração do público, intermediando as relações. Ainda segundo Bicalho, não dá para estudar a política do estrelismo e como ela foi inserida na campanha em defesa do Cinema Brasileiro sem recorrer à *Cinearte*. Assim, a importância dessa revista está na forma como construiu um “sistema de divulgação do estrelato junto ao público¹⁴⁷”, utilizando com recorrência nos textos da revista o uso de conceitos em torno da lei dos tipos, da fotogenia e do aspecto característico para fazer qualquer comentário em torno dos intérpretes, seja para divulgar algum filme ou qualquer outro produto, aplicando de um modo específico as armas dos estúdios americanos no meio cinematográfico brasileiro. Resumidamente, isso significava que o cinema brasileiro precisava refletir boa aparência, gente bonita, ambientes vistosos, escondendo as características que passavam uma imagem entendida como de atraso. No decorrer desse capítulo, procuraremos apontar as marcas da política do estrelismo no Brasil.

Isabella Goulart¹⁴⁸, em sua dissertação, mostra como funcionava a construção de estrelas nacionais ao analisar o concurso promovido pela *Fox Film* no Brasil, “Concurso de Beleza Fotogênica Feminina e Varonil da *Fox Film*”, ocorridos entre 1926 e 1927. Sendo um dos maiores e mais consolidados estúdios de cinema norte-americano, a *Fox Film* reforçava suas estratégias de dominação para o mercado mundial exportando seus filmes, mas também procurando contratar diretores estrangeiros de sucesso e atores de cinema que pudessem se transformar em estrelas através de seus filmes. Assim, contando com a abertura e o entusiasmo da imprensa brasileira, a *Fox* lança as diretrizes para o concurso com a certeza de sucesso, já que a política do estrelismo também mesclava a admiração do fã com o desejo de também se tornar uma estrela, de alcançar a glória. O que se vendia era que qualquer um pudesse se tornar uma estrela do cinema, desde que, através do talento, fosse capaz de seduzir as plateias. A verdade é que não era exatamente assim que se davam as bases para a construção do *star system*.

Ao se debruçar sobre os estudos de Ismail Xavier¹⁴⁹, Goulart¹⁵⁰ reflete como a noção de fotogenia utilizada pelos estúdios e pelas revistas estava centrada na pequena

¹⁴⁶ BICALHO, op. cit., 1991, p. 67.

¹⁴⁷ Idem, p. 65.

¹⁴⁸ GOULART, op. cit., 2013.

¹⁴⁹ XAVIER, Ismail. **Sétima arte**: um culto moderno. São Paulo, Perspectiva, 1978 *apud* GOULART, op. cit., p. 35.

¹⁵⁰ GOULART, op. cit., 2013, p. 23.

parcela branca e privilegiada da sociedade brasileira, exatamente aquela em que recaíam os esforços de mudanças rumo a uma nação moderna e civilizada. Para Xavier, a fotogenia traduzia-se em uma “noção indicadora do específico cinematográfico e depósito de suas verdades mais profundas¹⁵¹” e isso era traduzido pela imprensa e pelas diretrizes do concurso como boa aparência, simpatia, *sex-appeal*, palavras-chaves recorrentes nos textos estelares. Logo, para se tornar uma estrela de cinema, o candidato precisava possuir algumas características capturáveis pela câmera, envolvendo desde atributos físicos até características que “escapam ao olho humano¹⁵²”. Fica muito claro que os atributos necessários para se obter sucesso no concurso tinham um claro recorte de classe e étnico racial, bastando observar a descrição:

- I- A Fox Film, desejando associar a raça latina aos seus empreendimentos artísticos, abre no Brasil, o Grande Concurso de Beleza Fotogênica Feminina e Veronil [...]
- II- [...]
2) São requisitos essenciais:
Para a moça – Branca, de sangue latino; de 16 a 23 anos de idade, altura de 1,50 a 1,70m.; peso de 40 a 55 kg; pupilas de tonalidade escura, quando fotografadas.
Para o rapaz - Branco, de sangue latino; idade máxima 28 anos, altura acima de 1,75m., compleição robusta e fisionomia alegre; pupilas de tonalidade escura, quando fotografadas”.

Por sua vez, a revista *Cinearte* define as características em um “conceito de beleza, associado ao luxo, higiene, boa aparência e brancura¹⁵³”. O pensamento cinematográfico corrobora com a teoria do branqueamento em voga no país, acreditando que a mistura das raças e um saudável entrosamento entre as américas, ao final, melhorariam o Brasil. Nota-se que os atributos que moldavam a escolha dos atores e atrizes vinham ao encontro de outras características já defendidas pelo grupo de *Cinearte* para o desenvolvimento do Cinema Brasileiro. Nossos filmes, especialmente os de enredo, não podiam perder a noção de instrumento propagador da imagem do país, tendo o dever, em benefício da nação, de mostrar belas paisagens, o urbano, o civilizado, o moderno, ambientes vistosos, cenários e figurinos luxuosos, mulheres atraentes, homens viris, evitando imagens consideradas indesejáveis. Ao importarem o modelo de sucesso de outro país, notou-se a necessidade de construir as próprias estrelas cinematográficas, fossem elas atuar no Brasil ou fora dele, estimulando a cultura cinematográfica entre os nossos. O concurso da *Fox* se transformou numa incrível oportunidade para descobrir talentos, para promover nossa cinematografia e

¹⁵¹ XAVIER, op. cit, p. 179, *apud* GOULART, op. cit., 2013, p. 35.

¹⁵² GOULART, op. cit., 2013, p. 35.

¹⁵³ *Idem*.

para exportar uma boa imagem mundo afora. Já para a *Fox*, promover um concurso nesses moldes no Brasil¹⁵⁴ significava, antes de tudo, expandir sua influência e conquistar o mercado latino-americano.

Os anos 20 representaram uma “era de ouro¹⁵⁵” dos latinos em Hollywood, num tempo em que predominava nos estúdios uma maioria de trabalhadores imigrantes. Acontece que esses latinos tinham funções bastante específicas na narrativa, pois suas imagens conflitavam com as que representavam o típico cidadão norte-americano: branco, anglo-saxão, protestante (WASP). O fenômeno do *latin lover*, personagem de sucesso do cinema silencioso, cujo grande representante era o mexicano Ramón Novarro¹⁵⁶, transmitia uma mensagem de vadiagem, de luxúria, de sedução, com potencial dramático para uma narrativa com insinuações sexuais, ou ainda, situações de conflito do bem contra o mal. De modo parecido, a personagem latina feminina transmitia a sedução, o descontrole, o perigo, opondo-se à jovem virgem, inocente, protestante e branca.

Isabella Goulart explica que a “lei dos typos” inicialmente era pautada por uma adequação do ator, via interpretação, à personagem, mas foi se transformando em características físicas, reforçando padrões estéticos e estereótipos durante a consolidação da política de estrelismo. Sendo assim, fica claro o lugar da estrela latina na cinematografia de Hollywood e o tipo que estavam buscando no Brasil e outros países da América do Sul. A postura afirmava a superioridade da América branca e o seu cinema, direcionando e enquadrando a representação dos demais. Aqueles que fugiam do padrão, eram taxados com tipos específicos ou excluídos, delimitando de forma muito clara as diferenças.

O concurso movimentou durante meses, via imprensa, o sonho de vários jovens que desejavam se tornar estrelas e ter uma vida glamourosa em Hollywood. As condições para isso envolviam um culto à beleza física e à juventude, influenciando o novo perfil de mulher que surgia nesse período a se cuidar, ter disciplina para se manter sempre bela, magra e jovem, adequando-se a um padrão só possível através do

¹⁵⁴ O concurso também foi realizado na Argentina e no Chile

¹⁵⁵ GOULART, op. cit., 2013, p. 59.

¹⁵⁶ Ramón Gil Samaniego nasceu em Durango, México, em 6 de fevereiro de 1899. Imigrou para os EUA durante o período da Revolução Mexicana e começou a construir uma carreira nos palcos, possuindo habilidades de canto e dança. Posteriormente obteve grande sucesso com os filmes que estrelou em seguida, contracenando com as maiores atrizes de Hollywood. Ver: ALMEIDA, Natasha H. A voz do pagão: Ramon Novarro, masculinidade e cinema sonoro. (Artigo aguardando publicação)

consumismo. “Configurava-se o modelo de apresentação corporal da nova mulher, que transpunha a soleira da porta e se preparava para ser vista em público, exigindo-lhe que dedicasse algum tempo à sua beleza, ao trabalho de preparação do corpo feminino¹⁵⁷”.

Fernanda Fontes¹⁵⁸, em seu trabalho, explica que a potência do estrelismo reside no diálogo estabelecido com o pensamento dominante. Considerando as novas configurações sociais e culturais que se impunham aos jovens, as estrelas de cinema foram construídas de forma a não ameaçar a estrutura e a ideologia vigente, tornando-se uma espécie de modelo a ser seguido pelos fãs, ou seja, aqueles outros indivíduos sobre os quais também recaíam as fortes cobranças de comportamento. A narrativa mitológica é bem sucedida porque comunica e reforça uma estrutura simbólica existente, transmitindo mensagens facilmente identificáveis pelo público receptor¹⁵⁹. Por outro lado, ela ainda explica que a individualidade, uma das marcas da modernidade, acaba por ressaltar o diferencial da estrela em meio às massas de anônimos, transformando-a num ser que está acima, que se destaca e que, por ser único, passa a ser admirado, mesmo diante de suas fragilidades humanas. O movimento é duplo: ao mesmo tempo que uma estrela não rompe com o pensamento dominante, ela ainda transmite uma mensagem de individualidade, de exclusividade, incorporando qualidades que as projetam como um indivíduo ideal na sociedade. O público receptor dessas mensagens, ao se transformar em fã, se apropria dessas mensagens e faz uma leitura própria, individual, que influenciará o seu modo de vida nessa mesma sociedade.

A relação entre uma estrela e seu público ainda é acrescida de um outro elemento ligado às estratégias do capitalismo¹⁶⁰. O consumo media essa relação de inúmeras maneiras. Acima vimos que o público cinematográfico, ao tornar-se fã, consome ideias, comportamentos, hábitos, etc. Para além disso, logo se percebeu que essa lógica poderia ser transposta para uma relação comercial, de compra e venda. Os estúdios, ao notarem a frequência e o interesse do público, ligaram a imagem de determinados atores e atrizes a produtos, começando pela própria obra cinematográfica. Essa relação coloca à venda uma imagem corporal e comportamental, um corpo performático que repassa uma mensagem de triunfo e que, atrelado a essa condição, pode vender qualquer objeto. Atrelar a imagem do corpo do ator a um produto à venda desperta no espectador a vontade de comprar tal produto e ao mesmo tempo se

¹⁵⁷ GOULART, op. cit., 2013, p.12.

¹⁵⁸ FONTES, op. cit., 2016, pp. 9, 13.

¹⁵⁹ Idem, p. 6.

¹⁶⁰ FONTES, op. cit., 2013, p. 10, 11.

aproximar daquela estrela, experimentar uma parte da vida desse artista que foi construído para ser sinônimo do sucesso e da prosperidade defendida pelos EUA.

A reprodução de reportagens traduzidas em nossas revistas, os filmes exibidos nas salas de cinema, desde os mais centrais aos mais periféricos, a entrada maciça de produtos ligados à higiene e ao cuidado do corpo, a publicidade, tudo corroborou para a consolidação da política do estrelismo norte americana por aqui. Num momento em que o acesso aos filmes pelo público era limitado, especialmente pela população periférica e de fora das capitais, devido à questão econômica e a quase inexistência de condições para distribuição, e em muitos lugares até mesmo para a exibição, a política do estrelismo foi reforçando seu lado extra fílmico, ou seja, os textos e imagens nas páginas de revistas como *Cinearte*. “Esse ineditismo cinematográfico, praticamente global, era um estímulo para o empenho em ‘fazer nomes’ através de fotografias, textos- legendas, entrevistas, caricaturas e retratos de capa¹⁶¹”.

Acompanhando a trajetória do grupo de *Cinearte* e dos realizadores de cinema no Rio de Janeiro, verificou-se que o grande marco da busca por estrelas cinematográficas no Brasil foi o ano de 1929, ano da realização de *Barro Humano* e *Braza Dormida*¹⁶². Ambos os filmes foram bem sucedidos na reprodução do modelo hollywoodiano de cinema, conseguindo obter sucesso de público e crítica e lançar um considerável número de estrelas para a cinematografia brasileira. Paulo Emílio ainda chama atenção para uma questão que ultrapassa o sucesso provocado pela repetição de uma fórmula publicitária consolidada. A imprensa especializada brasileira também notou a necessidade de algo a mais na consolidação das nossas estrelas que permitisse equipará-las às estrelas norte-americanas. Tratava-se de investir na qualidade dos textos em torno desses atores e atrizes de modo que permitisse criar uma “narrativa mítica”, uma atmosfera própria, uma “ficção mitológica¹⁶³”. Paulo Emílio aponta como referência um publicista de sucesso, capaz de criar uma atmosfera de endeusamento, que contribuiu para inúmeras revistas brasileiras: Barros Vidal¹⁶⁴. Seus textos são muito interessantes, pois são recheados de adjetivos e pompa, criando um clima de suspense¹⁶⁵ em cada encontro com uma estrela nacional, uma espécie de nervosismo do colunista a cada vez que o trabalho lhe dá a incrível oportunidade de se aproximar daquelas que

¹⁶¹ GOMES, op. cit., 1974, p. 337.

¹⁶² Idem, pp. 336, 337

¹⁶³ Idem, pp. 336, 337.

¹⁶⁴ Mais a frente analisaremos textos sobre Carmen Santos, inclusive de Barros Vidal.

¹⁶⁵ BICALHO, op. cit., 1991, p. 78.

eram consideradas um ideal e um objeto de desejo. Claro que sempre de maneira respeitosa, de acordo com os princípios da revista. Vejamos um trecho seu sobre a estrela de *Braza Dormida*, Nita Ney:

Tres minutos, talvez nem tanto, já haviam escoados e nos parecia que era um seculo. Já nos distanciava daquele momento em que a creada dessapparecera nas sombras do corredor até aquelle instante em que debalde apuravamos os ouvidos na ânsia de ouvir os passinhos que adivinhavamos leve.

Mas o silencio e a quietude ambientes e as folhagens verdes que do jardim espreitavam a varanda, nos punham na alma uma revoada de emoções que a imaginação agora dissipava abrindo o armário da victróla muda, movendo-lhe o disco e derramando nos nossos ouvidos uma musica deliciosa... E tão embebidos estavamos na musica que a victróla não tocava, o olhar sem rumo na penumbra ambiente, que não nos apercebemos que das sombras do corredor surgia, vagarosa, uma visão. Dir-se-ia um daqueles bibelots da saleta de espera se humanizara e animado por uma força estranha, todo delicadeza, avançava derramando sorrisos e embebedando o ar do mais fino perfume...

Pequenina e leve, um pouco de eu esvoaçante e muito de ternura, no verde encantador dos seus grandes olhos e no oiro de seus cabelos – Nita Ney, pernas trançadas, conversava comnosco¹⁶⁶.

Voltando às reflexões propostas por Bicalho,¹⁶⁷ que vão ao encontro dos textos produzidos pelos publicistas como o citado acima, nota-se algumas palavras-chaves utilizadas pela mídia americana e reproduzidas nos textos de *Cinearte*, tais como *it*, *sex-appeal*, malícia, dentre outras. Tratam-se de características vagas, difíceis de serem definidas, mas eficientes na criação da sedução e da atração, de uma beleza “espiritual” que é entendida mais como uma sensação, um sentimento provocado do que algo relacionado a algum atributo físico, embora já tenhamos visto que isso também é importante na constituição da estrela cinematográfica. Bicalho ainda aponta as ambiguidades dos discursos estelares da revista, pois há uma carga sexual por trás desse poder de atração, mas de forma velada, procurando sempre manter um equilíbrio e um respeito ao patriarcalismo, resguardando o processo de moralização do cinema¹⁶⁸. A sedução e o endeusamento emanam da estrela como algo natural, algo que não é proposital ou passível de ser controlado, mas é inatingível, não há possibilidade de ser corrompido.

A política de estrelismo, ao acabar aproximando os intérpretes e as personagens, diluindo essas fronteiras, precisa encontrar maneiras de amenizar os choques e sutilmente encontrar caminhos para a aceitação. Para Fernanda Bicalho¹⁶⁹, os discursos analisados de *Cinearte* acabam trabalhando com a dubiedade redenção/pecado,

¹⁶⁶ BARROS VIDAL. “Depois do beijo da gloria”. *Cinearte*. Ano IV, nº 163, 17 abr. 1929, p. 8.

¹⁶⁷ BICALHO, op. cit., 1991, p. 68.

¹⁶⁸ Idem, p. 69.

¹⁶⁹ Idem, pp. 68, 69.

néctar/veneno, céu/inferno, num claro esforço de moralizar o cinema no contexto de modernidade e transformações, de defendê-lo perante as críticas conservadoras que acusavam a sétima arte de propagar o escândalo, o vício, as futilidades, os crimes, a miséria da carne. Para a revista, os tempos mudaram e a sociedade precisava reconhecer o poder dessa nova linguagem para a educação e para a nação e domá-lo, trazendo junto à família brasileira: “Os elementos da nossa geração do Cinema Brasileiro são compostos de rapazes e moças de moral sã¹⁷⁰”.

O tipo de texto estelar utilizado nas revistas teve também outros dois grandes aliados na política de estrelismo local. O primeiro foram as fotografias posadas, em que se prezava a construção de uma aura mítica através do olhar da estrela, do efeito luz e sombra, do ângulo sobre a imagem, moldando-a para o consumo. *Cinearte*, por ter investido num projeto gráfico ousado para a imprensa brasileira, investiu também na qualidade das fotografias, pois percebeu a potência comercial delas. Segundo Gomes, a qualidade das fotografias utilizadas revolucionou a política do estrelismo no Brasil ¹⁷¹. O segundo aliado foi a abertura da revista para os leitores e fãs¹⁷², permitindo uma aproximação entre os dois lados e a troca de correspondências intermediada pela revista, construindo, assim, mais um elo. Outro texto, dessa vez do colunista Pedro Lima, publicado em *Cinearte* após o lançamento de *Braza Dormida* é revelador nesse sentido. Embora crítico, o texto mostra a importância dada à fotogenia.

Nita Ney foi uma revelação. É um elemento que deve ficar pertencendo ao nosso cinema. Foi igualmente prejudicada pelos apanhados de câmera. Não cuidaram de seus ângulos. Não a fotografaram senão do lado direito, o seu pior ângulo. Não nos mostraram nenhum *close up* seu, nem nenhum apanhado de frete. Nita tem temperamento de artista. Ela sabe exprimir sentimento com sinceridade. Sem exagero... Depois tem gosto para se vestir. Agradou, e como prova aí está a sua popularidade, que tem cada vez aumentado mais¹⁷³.

A construção dessa aura mítica do estrelismo é também explicada por uma especificidade cinematográfica. Assim, esse fenômeno se explica pela utilização da linguagem oriunda do cinema, ou seja, a imagem em movimento, que permite o efeito de aproximação, de intimidade. A possibilidade de espiar, de trocar olhares (o personagem que olha para a câmera/espectador e o espectador que olha a

¹⁷⁰ *Cinearte*, ano IV, 26 jun. 1929 *apud* BICALHO, op. cit., p. 77.

¹⁷¹ GOMES, op. cit., 1974, pp. 341, 342.

¹⁷² *Idem*, p. 341

¹⁷³ *Cinearte*. Ano IV, nº 161, 27 mar. 1929, p. 35, *apud* BICALHO, op. cit., 1991, p. 68.

tela/personagem), a brincadeira com a sedução, com o perigo¹⁷⁴ envolvia os expectadores na imagem, provocando desejos que seriam transpostos aos intérpretes dos filmes ao serem relacionados aos personagens das tramas. O fascínio do cinema pela modernidade e suas imagens e, especialmente, por essa nova mulher, ajuda a explicar o endeusamento de algumas figuras, transformando-as em estrelas. Essa mesma linguagem utilizada nas imagens em movimento também impactou a construção das imagens publicitárias procurando criar uma linguagem extra fílmica ratificadora do fenômeno do estrelismo.

Ao longo dos anos, com a evolução do cinema narrativo, a questão do olhar, desse olhar *voyeurista*, seguirá sempre presente, de maneiras distintas, na criação de filmes. Um exemplo trabalhado por Arlindo Machado¹⁷⁵ são as imagens construídas de uma forma que coloca o espectador dentro da ação, com a possibilidade dele incorporar o olhar de um outro personagem presente na narrativa. O encantamento pelo privado, pelo “proibido”, a fascinação vai ganhando cada vez mais recursos, de acordo com interesses definidos. O poder das imagens e da sedução que elas provocam logo é percebido e direcionado para os interesses da nação, estabelecendo uma ordem moral para o cinema burguês. Nesse contexto, afloram o interesse pelos corpos, principalmente os femininos, num claro propósito de satisfazer de maneira sadia a curiosidade e os desejos de um público dominante masculino, detentor dos meios de produção, dos discursos, das imagens e que agora pode se relacionar de alguma maneira com aquelas mulheres, cuja imagem personifica a mulher ideal, mas inalcançável.

Quanto ao público feminino, de maneira generalizada, a sedução do olhar recai numa cultuação, numa forma de se aproximar de seus ídolos e moldar suas próprias imagens à semelhança. João Luiz Vieira¹⁷⁶ explica como as revistas ilustradas estabeleciam uma comunicação entre as atrizes e as leitoras, introduzindo a mulher na revista de maneira nova, tanto como assunto ou matéria, isto é, a vida das atrizes, seus gostos, costumes e hábitos, quanto como consumidora, leitora, aprendiz, engajando-as num único universo. As estrelas tornam-se modelos a serem copiados: vendiam ideias, hábitos e produtos num processo de americanização dos gestos e comportamentos¹⁷⁷.

¹⁷⁴ HOLLANDA, Heloísa B., Maria Fernanda Bicalho, and Patricia Moran. “Vamps, ingênuas e flappers”. **Quase catálogo 3**-Estrelas do cinema mudo-Brasil, 1908-1930. Rio de Janeiro, CIEC/Escola de Comunicação/UFRJ/MIS, 1991.

¹⁷⁵ MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997, p. 129.

¹⁷⁶ VIEIRA, João Luiz. “O marketing do desejo”. **Quase catálogo 3**-Estrelas do cinema mudo-Brasil, 1908-1930. *Rio de Janeiro*, CIEC/Escola de Comunicação/UFRJ/MIS, 1991.

¹⁷⁷ BICALHO, op. cit., 1991, p 74.

“Entre a ‘fan’ e a deusa, a revista é um elo, objeto que provoca o curto circuito da identificação entre o glamouroso e o comum, entre a cidadezinha perdida no interior do Brasil e Hollywood¹⁷⁸”. Essa cumplicidade estabelecida entre os dois lados também é fornecida pelo consumo de produtos – moda, cosméticos – que provocam uma equiparação, a sensação de um embelezamento através dessa aproximação. Vieira ilustra bem a força desse elo e da importância das revistas para esse vínculo com as fotos de artistas que posam com a revista em mãos¹⁷⁹. A artista é imagem de consumo, mas assim como a leitora, ela também consome o conteúdo daquela revista, estabelecendo um elo em ambas as direções.



Figura 7 - Carmen Santos lendo *Cinearte* em edição de 10/7/1929

O processo de construção do fenômeno do estrelismo foi se transformando ao longo dos anos. Goulart¹⁸⁰ explica que no primeiro cinema as pessoas posavam para a câmera e não necessariamente entendiam que estavam atuando. A importância estava na imagem em movimento e não em quem aparecia nela - sequer creditavam os elencos. O aperfeiçoamento e a repetição de fórmulas de sucesso, muitas oriundas de uma forte influência teatral¹⁸¹, criaram um vínculo com o público que começou a procurar por alguns intérpretes, já identificando preferências por volta de 1910, registrando o

¹⁷⁸ Idem, p. 34.

¹⁷⁹ Idem, p. 34.

¹⁸⁰ GOULART, op. cit., 2013, pp. 14, 16.

¹⁸¹ Registra-se que inicialmente os enquadramentos eram influenciados pela disposição do espaço teatral e o elenco dos primeiros filmes buscava atores dos palcos teatrais, óperas e revistas.

nascimento do *star system* entre 1913 e 1919¹⁸². Apesar de não ser exclusividade do cinema, aos poucos foi possível estabelecer a popularidade de alguns intérpretes. A profissionalização dos artistas de cinema foi sendo construída paralelamente ao processo de consolidação da indústria cinematográfica, com o forte apoio das revistas.

Fernanda Bicalho¹⁸³, ao comentar um artigo de *Cinearte* que faz uma avaliação dos principais tipos encontrados na cinematografia hollywoodiana, demonstra como essas caracterizações afetaram a constituição das primeiras estrelas nacionais, imitando os perfis antagonísticos das personagens norte-americanas no Brasil, traduzidas para a ingênuo e a *vamp*.

As heroínas, então (nos primórdios da arte cinematográfica), eram puras como um espelho de gente rica, sem o hálito do sofisma, sequer. Embora o vilão a perseguisse sempre e se fechasse com ela num quarto, agarrando-a, sôfrego, enquanto não chegasse o galã, era ela sempre pura, imaculada, singela. Naquele tempo o público só queria ingênuas. Os homens nem sequer bebiam um trago de vermute para ir ao Cinema, com medo de que a imagem pura sentisse aquele hálito alcoolizado... As heroínas tinham que ser tão puras, tão meigas, que nem sequer se apercebiam da malícia do vilão...
(...)

Depois da ingênuo, entrou em voga a vampiro, tipo radicalmente oposto. Era, geralmente, uma cavalheira de certas banhas, cabelos negros, compridos, quase sempre mal penteados, olhos langorosos e que apanhava o herói nas suas 'malhas', seduzia-o com um frenético dilatar de narina e um exaustivo arfar de peito e, depois, quando o tinha nas 'garras', via numa fúria enorme que ele fugia, sempre bom e decente e voltava para as madeixas loiras da heroína pura. Foi aí que tivemos a invasão das 'garotas modernas'. Mocidade vermelha! Sangue novo! Jazz! 'Cocktails'! Luzes! Farra! Collen Moore, Clara Bow e, mais tarde, Alice White, também. Madalenas alegérrimas que começaram a derramar gotas de eletricidade nos nervos um pouco entorpecidos do público¹⁸⁴...

Esses perfis, durante o processo de consolidação da política de estrelismo brasileira, vão se tornando menos evidentes, primeiro pela necessidade de apaziguar o choque provocado pelo cinema e pelos novos costumes perante a elite conservadora brasileira, segundo pela própria influência de Hollywood, que passou a introduzir em seus filmes personagens mais próximos da realidade, procurando interpretações mais naturais, conforme se direcionavam para a consolidação de gêneros mais realistas, atendendo às novas expectativas do espectador moderno. Assim, proliferaram no meio cinematográfico os tipos mais humanos, com atitudes e sentimentos mais verossímeis, opondo-se aos caricaturais, exagerados, superficiais. A nova mulher brasileira passará então a se identificar com um tipo intermediário proposto por Hollywood, entre a *vamp*

¹⁸² BASINGER *apud* GOULART, op. cit., p. 14.

¹⁸³ BICALHO, op. cit., pp. 70, 71.

¹⁸⁴ BICALHO, op. cit., p. 71.

e a ingênua, que não é toda má, vampiresca, nem toda ingênua, virtuosa. O tipo *flapper*, por um tempo, será um bom exemplo de representação do ideal de mulher moderna que será transposta para as telas do cinema.

Ainda durante esse processo de construção da política do estrelismo, a transição do cinema silencioso para o sonoro também modifica a relação tripartite entre a intérprete, a personagem e o público. Para Isabella Goulart¹⁸⁵, essa passagem causa uma espécie de ruptura na aura mítica construída em torno das atrizes e atores do cinema silencioso. Ouvir a voz dos ídolos os aproxima ainda mais de seus fãs quebrando um pouco da ilusão e do imaginário de divindade construído. O uso da voz naturaliza tanto a atuação quanto a relação entre o fã e a estrela, atribuindo outros conjuntos de características identificáveis pelos espectadores. Essa virada, ao provocar uma aproximação, permite que a estrela passe da admiração para o exemplo, tornando-se figura de mais fácil identificação, onde o público pode, no limite, copiar; se espelhar.

Goulart¹⁸⁶ e Fontes¹⁸⁷ utilizam como exemplo a figura mítica de Greta Garbo e da intensa propaganda publicitária em torno da voz da grande lenda de Hollywood que seria ouvida pela primeira vez. O cinema sonoro é uma virada na carreira de Garbo, pois aos poucos sua imagem também se transformou, perdendo as características misteriosas, de seriedade, de enigma para imagens mais descontraídas, alegres, sorridentes. Desse modo, a passagem do cinema silencioso para o sonoro modificou de maneira geral a forma como as estrelas passaram a ser construídas e lidas pelo seu público, mas ainda assim a política de estrelismo continuava ditando ideias, hábitos e comportamentos, criando performances que se aliavam à propaganda, agora de um modo mais envolvente, mais próximo dos espectadores. O cinema brasileiro, receptor ideal da política cinematográfica de Hollywood, irá fazer sua releitura dessas práticas e métodos, procurando criar um vínculo com o público através das estrelas nacionais antes mesmo de conseguir organizar um fluxo de distribuição dos filmes produzidos.

¹⁸⁵ GOULART, op. cit., 2013, pp. 15, 16.

¹⁸⁶ Idem, p. 15.

¹⁸⁷ FONTES, op. cit., 2016, p. 11.

4. CARMEN SANTOS, UMA ESTRELA CONSOLIDADA DO CINEMA BRASILEIRO EM CONSTRUÇÃO.

A proposta deste capítulo será a de analisar a imagem de Carmen Santos nos diversos discursos produzidos em torno da política do estrelismo, sejam eles fílmicos ou extra fílmicos. O objetivo é analisar diferentes materiais: os filmes sobreviventes em que podemos ver Carmen Santos atuando, os cartazes de divulgação das obras, as propagandas, os textos e as fotografias promocionais de Carmen na imprensa, as críticas feitas sobre sua atuação, o modo como ela gerenciava sua carreira e seus negócios e como isso era recebido pelo público e pela própria imprensa. Como pudemos notar no capítulo um, em 1925, enquanto ela produzia seus dois primeiros filmes, *A Carne* e *Mademoiselle Cinema*, Carmen já era uma celebridade do cinema nacional¹⁸⁸, com uma boa quantidade de materiais da imprensa sobre sua carreira. Ao analisarmos essa trajetória, continuaremos, de maneira mais direcionada, a refletir sobre como se deu a incorporação dos valores hollywoodianos e da política de estrelismo no Brasil, já iniciado no capítulo dois. O foco, portanto, é investigar os comportamentos, atitudes e pensamentos de Carmen que a diferenciavam e ao mesmo tempo continuavam reproduzindo os códigos estelares dominantes.

Como vimos, Carmen Santos iniciou a carreira de estrela cinematográfica após sua estreia em 1919, com *Urutau* (1919). A própria estreia, posteriormente narrada pela imprensa, é rodeada de glamourização, chegando a ter três versões diferentes sobre a sua chegada na *Ômega Film*, uma delas envolvendo a imitação de uma cena vista em uma fotografia de Mary Pickford onde essa descia a escada escorregando pelo corrimão¹⁸⁹. Antes disso tudo, Carmen era apenas uma proletária, desconhecida, mas que possuía características físicas que eram atraentes para o cinema, estando de acordo com o novo padrão de beleza. A impressão do redator de *Palcos e Telas* após a única exibição do filme é bastante significativa: “Sra. Carmen Santos, uma encantadora ‘mignonne’ com dezessete anos apenas e que é uma promessa brilhante para a nossa cinematografia¹⁹⁰”. Pessoa¹⁹¹ afirma que, além das características físicas, Carmen também foi elogiada por seu potencial de atriz e de estrela. Deve também ter

¹⁸⁸ PESSOA, op. cit., 2002.

¹⁸⁹ ASSAF, op. cit., 1979, p. 15.

¹⁹⁰ *Palcos e Telas*, ano II, nº67, 3 de jul. 1919 *apud* PESSOA, op. cit., 2002, p. 31.

¹⁹¹ PESSOA, op. cit., 2002 p. 31.

contribuído para sua escolha o fato dela ter aceitado atuar num ambiente e em cenas que poderiam ser moralmente condenáveis para a época. O sucesso provavelmente não se concretizou devido a não exibição pública do filme e o desaparecimento do material fílmico e do diretor. Desejosa de continuar na carreira, Carmen elaborou uma estratégia pessoal e começou a investir primeiro em material extra fílmico enquanto articulava seus projetos, invertendo a ordem lógica da ascensão para a fama. Anunciando futuros projetos à imprensa, ela foi a primeira mulher a dar início a uma política de construção de estrelas nacionais que, como vimos, teve seu auge nos primeiros projetos fílmicos do “grupo de *Cinearte*”, em 1929.

Em seu trabalho mais recente, Ana Pessoa¹⁹² prossegue com sua reflexão demonstrando que Carmen tinha consciência do valor da publicidade para a construção de uma carreira no cinema. Como veremos ao longo deste capítulo, em nenhum momento de sua trajetória ela deixou de chamar a atenção da imprensa anunciando alguma iniciativa, recheando a revista de fotografias e informações dos projetos. Nos primeiros anos de sua carreira, sua estratégia publicitária era concentrada em divulgar fotos irreverentes, utilizando-se bastante do erotismo¹⁹³, em concordância com os enredos escolhidos para seus primeiros projetos. A maioria das fotografias encontradas dessa época revelam uma menina ousada e moderna, corte de cabelo da moda, gestos insinuosos mostrando partes do corpo, prática de esporte, gosto pelo automobilismo. Em contraposição, algumas outras trabalham o lado inocente, ingênuo e puro, misturando assim os tipos mais comuns das personagens do cinema.

Carmen era de uma geração nascida para ser a nova mulher. Seus comportamentos demonstravam uma clara consciência dos novos tempos. Sua primeira oportunidade de fazer cinema veio no momento em que se constituía a política do *star system* e em que as ideias e costumes da América do Norte entravam com força no Brasil. Tudo isso aliada a ascensão social e econômica possibilitada por Antônio Seabra e, posteriormente, o desejo da imprensa especializada em procurar potenciais estrelas para o Cinema Brasileiro, criaram as bases para a sua consolidação. Assim, Carmen se tornou uma atriz especificamente de cinema, moldada para esse fim. Em Pessoa¹⁹⁴, fica claro que o americano Willian Jansen, fundador da *Ômega Film de Urutau* procurava para sua empresa um elenco com o padrão de Hollywood; moças “honestas”, entusiastas

¹⁹² PESSOA, op. cit., 2017.

¹⁹³ Idem, pp. 62, 63

¹⁹⁴ PESSOA, op.cit., 2002, pp. 28, 30.

do cinema sério, que pudessem ser uma revelação na nova carreira que se desenhava, em conformidade com a tentativa de moralização da arte cinematográfica que se buscava no Brasil. A intenção era afastar as trabalhadoras do cinema dos efeitos negativos do “ser atriz” no Brasil daquele período. Uma boa maneira de amenizar a imagem era se respaldar na boa fama do cinema norte-americano. A defesa do cinema também tinha por trás um respaldo pautado na cientificidade e nos benefícios que o cinematógrafo poderia trazer para a educação, desde que fosse trabalhado por pessoas bem intencionadas com acompanhamento do Estado.

Os esforços dos entusiastas do cinema brasileiro estavam em formar elenco e técnicos próprios, que proporcionassem uma independência entendida como essencial para a consolidação da indústria cinematográfica, com nomes dos quais pudesse se orgulhar.

A quase totalidade dos elencos era formada por integrantes de grupos nacionais de teatro ou de companhias estrangeiras em ‘tournée’ pelo Brasil, e a maior parte das atrizes haviam nascido em outros países e chegado ao Brasil fugindo da guerra ou em busca de melhores condições de vida. O próprio quadro técnico do incipiente cinema nacional também era formado por estrangeiros, que já estavam familiarizados com a técnica cinematográfica, da qual tinham grande domínio¹⁹⁵.

O grupo *Cinearte* procurava conhecer os talentos do cinema que apareciam em diversas regiões do país, dos chamados ciclos regionais, reunindo um banco de dados fotográficos de potenciais intérpretes, estimulando o estudo e a formação, patrocinando a ida de alguns nomes para a Europa ou para Hollywood, publicando textos que discutiam técnicas do cinema, acompanhando de perto projetos de escolas de cinema que chegaram a se desenhar¹⁹⁶. Havia uma curiosa contradição nisso, pois apesar de se esforçar para adquirir pessoas comprometidas com o cinema nacional, continuava reforçando o modelo norte-americano de fazer cinema como possibilidade única.

4.1. IMAGENS TEXTUAIS: INCORPORAÇÕES DO DISCURSO ESTELAR EM CARMEN SANTOS.

A boa recepção do cinema de Hollywood no Brasil e a defesa do padrão estrangeiro pela grande maioria dos intelectuais refletiam na formação dos atores e atrizes locais. Particularmente as atrizes de cinema que foram despontando eram lidas

¹⁹⁵ HOLLANDA et. al., 1991, op. cit., p. 21.

¹⁹⁶ Essas escolas eram muito criticadas por eles que quase sempre acusavam de charlatanismo. Para eles a melhor forma de aprendizado seria o fazer, colocar em prática os projetos fílmicos.

de forma semelhante as grandes estrelas do cinema norte-americano, ou seja, um corpo performático, uma beleza física que era revelada pela câmera, quase fazendo desaparecer a capacidade profissional da atriz, cuja carreira era deixada de lado pela imprensa que preferia tecer comentários sobre os atributos físicos, fundindo numa mesma figura a atriz e a personagem¹⁹⁷. Um trecho do famoso publicista, Barros Vidal, o mesmo que Paulo Emílio Salles Gomes identificou como a maior referência brasileira de textos estelares, aquele que tinha qualidade literária e que conseguia construir uma ficção mitológica em torno da figura, ilustra muito bem a ênfase nos atributos físicos de Carmen Santos, vista como um símbolo da sedução feminina, idealizada, uma estrela de cinema:

Os minutos corriam e se eu debruçava os olhos neste recanto do jardim o meu espírito e a minha curiosidade os arrastavam para aquelle, que era por onde a “estrella” devia descer para falar comigo! E me entregava, em êxtase, à illusão de imaginar como é que uma estrella desce do céu para falar com a gente, como é que ella se humanisa e se compõe em fórmãs de mulher para vir encher de gula e de peccado os sentidos da Humanidade, quando um tenue filete de voz se derramou pela concha dos meus ouvidos:

- Por que está olhando o céu?

E eu, vencida a surpresa que me assaltava:

Esperando que a estrella descesse...

E ela, um sorriso brejeiro e uma braçada de maldade nos olhos:

- As “estrelas” não descem amigo, cáem...

Carmen Santos, cuja alma se offerecia, agora ao inquerito da minha curiosidade é bem uma dessas estranhas creaturas cujas claridades interiores empallideceu a fascinação exterior. O brilho dos olhos negros e inquietos, a pureza da physionomia e o arsinho de boneca amuada que ella tem, desaparecem ao clarão do espírito que a aureola e que lhe põe luzes espirituas sobre o rosto, banhando-a de uma suave ternura que só não classifico de divina por que ella é diabolicamente mulher... E foi sob essa impressão que comecei a lêr-lhe o livro da alma, aberto, de par em par, aos meus olhos...¹⁹⁸

Ana Pessoa¹⁹⁹ explica que havia uma forte relação entre as personagens e a vida cotidiana dos intérpretes que, por intermédio das estratégias da publicidade, acabavam expondo algumas características e fatos da sua vida particular de modo que continuassem suscitando interesse nos leitores e fãs. “A estrela é a intérprete que absorve parte desta mágica heróico-divina e mítica das personagens principais do filme²⁰⁰”. Carmen, quando entrevistada para jornais e revistas, expunha opiniões e acontecimentos que revelavam ao seu público a mulher moderna que era, ousada, empreendedora, aventureira, livre e disposta a qualquer sacrifício pelo cinema:

¹⁹⁷ HOLLANDA et. al., 1991, op. cit., p. 27.

¹⁹⁸ BARROS VIDAL. “Lágrimas e sorrisos de Carmen Santos”. *Cinearte*, ano IV, nº 193, 6 nov. 1929.

¹⁹⁹ PESSOA, op.cit., 2002, p. 61.

²⁰⁰ Idem

Fiz-me cavaleira, atirei-me por montes e vales em loucas galopadas, caí em precipícios, quase morri por três ou quatro vezes. Hoje monto a cavalo como qualquer destemida cowgirl. No rio, treinei no remo, “chispo” em motocicleta e dirijo com tamanho arrojo um auto em quarta velocidade que o meu chauffeur anda dizendo que sou maluca... Minha ideia fica agora é o aeroplano. Quer saber? Sem não acabar estrela de cinema faço-me aviadora²⁰¹!

A determinação de Carmen é bastante clara se colocarmos em evidência as personagens que tinha gosto por interpretar. Em vários de seus projetos a protagonista feminina é uma jovem do seu tempo, moderna, urbana, que envolvia com sua beleza e sensualidade, jogando com o bem e o mal, diluindo as fronteiras entre o tipo puro da “virgem”, frágil, delicado e o tipo de sedução maquiavélica da *vamp*. Carmen tinha claras preferências por interpretar personagens que ela considerava menos estereotipadas, mais humanas, mulheres fortes que vivem dramas intensos²⁰², como Lenita, de *A Carne* ou Rosalina de *Mademoiselle Cinema*, para ficarmos em personagens cujas características são facilmente acessadas por se tratarem de adaptações literárias. Claramente influenciada pelos novos tempos, ela preferia as personagens mais alegres, sensuais, mais próximas a sua personalidade. É muito comum em entrevistas Carmen definir o tipo de personagem que deseja interpretar: “Os dramas de almas revoltadas, como os de Norma Shearer, Greta Garbo, Marlene Dietrich. Eu sinto que poderia fazer qualquer uma dessas histórias dentro do meu typo²⁰³”. É evidente a relação feita entre as personagens e a intérprete, exatamente como um dos dispositivos da política do estrelismo: “Pelo meu temperamento cigano e romântico, pelo que tenho sofrido, pela minha maneira de compreender a vida, só os papéis fortes para as grandes emoções é que me satisfazem²⁰⁴”.

O caminho de Carmen Santos rumo à fama é um exemplo que reitera o funcionamento da política do estrelismo. Sua origem humilde nunca é destaque nos textos, pelo contrário, é omitida. O destaque sempre fica em torno de suas histórias de superação e de esforço em torno de projetos pessoais e na defesa e paixão pelo cinema brasileiro demonstrando aquilo que o discurso estelar afirmava: qualquer um, desde que fosse talentoso e esforçado, poderia vir a alcançar o sucesso. Essa característica muito destacada da carreira de Carmen acaba por identificá-la com as fãs²⁰⁵. Sua

²⁰¹ Sem fonte *apud* WERNECK, op. cit., 2009, p. 343.

²⁰² PESSOA, op. cit., 2006.

²⁰³ Entrevista concedida a Rádio Sociedade, em maio de 1932. Transcrita em: *Cinearte*, ano VII, nº 326, 25 mai. 1932, p. 8.

²⁰⁴ “Ouvindo a estrela de Cidade Mulher”. *O Jornal*, 29 jun. 1936 *apud* PESSOA, 2006, op. cit.

²⁰⁵ FONTES, op. cit., 2016, p. 19.

perseverança tornou-se um diferencial em relação a maioria das carreiras, mas ainda assim reforçava o elo com os fãs que viam nela um exemplo.

Interessante notar na construção dos textos sobre Carmen o funcionamento do duplo discurso, da ambiguidade. Ao mesmo tempo em que reforçam o discurso dominante, voltado para as características físicas, a beleza, o talento, também procuram um destaque, um diferencial que individualize a artista. As revistas costumam destacar as qualidades únicas da estrela e seu cotidiano não ordinários, distanciando-a das massas. De outra maneira, por vezes encontramos discursos que reforçam a normalidade da estrela, a vida comum. Uma reportagem de *A Scena Muda* sobre a produção da primeira versão de *Onde a terra acaba* é bastante elucidativa nesse sentido, unindo o ordinário ao extraordinário, fornecendo ao leitor uma Carmen trabalhadora, simples, ao mesmo tempo que divulga uma imagem de aventureira bem intencionada, a destacando como realizadora de grandes feitos em prol do Cinema Brasileiro, incluindo nesses grandes feitos os seus atributos físicos.

E o que mais impressiona nesse movimento de curiosidade incomum é a fé e o interesse com que se desdobram as perguntas e com que se sucedem as interrogações de todos, sendo sempre alvo d'essas vibrações e d'esses anseios a figura iluminada de Carmen Santos, essa mulher deliciosa em cujo corpo a Perfeição plasmou os seus mais lindos sorrisos e em cujo cerebro a Intelligencia deixou os seus beijos mais vivos. De facto, para uma realização d'esse jaez, só mesmo uma figura com os grandes atractivos e as grandes energias que caracterizam a personalidade por todos os títulos excepcional d'essa creatura, 'mignon' que tem nos olhos uma seducção infinda e no corpo uma seducção maior... Arcando com as grandes responsabilidades de principal animadora de toda essa obra magnifica ainda em esboço, que tem o seu mais forte esteio na cerebração privilegiada de Mário Peixoto, que ideou o enredo e que está dirigindo o film. Carmen Santos nos dá, com a dedicação com que se entregou, a esse duro trabalho de sacrificio, um nobre exemplo de renúncia, de desprendimento e de fortaleza de animo, deixado o conforto e o luxo da Civilização que suas posses de Fortuna permittem, pelo desconforto, solidão e abandono de uma ilha deserta do Atlântico, perdida nas immensidades oceanicas para onde partiu²⁰⁶.

O colunista cinematográfico L. S. Marinho²⁰⁷, ao relatar sua convivência com as estrelas norte americanas no tempo em que havia sido representante de *Cinearte* em Hollywood²⁰⁸, afirma que enquanto esteve fora seguia acompanhando, por fotografias, as estrelas brasileiras que surgiam. O texto é exemplar do funcionamento das relações em torno do *star system* no Brasil, do elo entre leitor e artista intermediado pelos

²⁰⁶ *A Scena muda*, 11º ano, nº 539, 22 jul. 1931, p. 21.

²⁰⁷ Lamartine S. Marinho foi integrante do “Clube do Paradão”, grupo de intelectuais que discutiam cinema e que posteriormente deram origem a revista *Cinearte*. Colaborou como colunista em diferentes veículos de comunicação.

²⁰⁸ LUCAS, op. cit., 2005.

materiais publicados e, claro, da imagem estelar construída em torno de Carmen

Santos:

Eu manuseava revistas e jornais brasileiros, no afã de familiarizar-me com os personagens que iam aparecendo, e fulgurando na tela prateada do Cinema Brasileiro, e acabei ficando íntimo d'estes artistas que conhecia somente de fotografia e de nome. Actualmente já os conheço em pessoa; minha fantasia tornou-se realidade, vivendo um outro sonho que é a glória do Cinema Brasileiro. E tão vivo é esse sonho, que chego a esquecer as personalidades atraentes e *sophisticated* quem encontrei em Hollywood e que não deixavam meu espírito viver em paz.

Vivendo em Hollywood, e espiritualmente no Brasil, sentia a personalidade de Carmen Santos com um factor máximo do cinema nacional, e como uma atracção poderosa em meu modo de pensar. Para mim, Carmen Santos era como uma deusa da mythologia grega, de gestos vaporosos e languidos, enternecida e vibratil, diante de um horizonte de arte. Sentia o meu amor desbragado pelo Cinema Brasileiro, e que ficou confirmado quando conheci sua gentil pessoa, desdobrando-se na apparencia de diversas personalidades: Aprofundei-me nessa realidade... Seria verdade? Estaria sonhando? Era, enfim, Carmen Santos que estava á minha frente^{209?}

Após os trechos de exaltação, Marinho constrói o outro lado da imagem de Carmen, aquele mais humano, cotidiano, de trabalhadora:

Carmen Santos não é mais para mim a deusa da mythologia grega que eu sonhava em Hollywood. Já a conheço e não fui decepcionado; porém, agora, ella tornou-se em meu espírito a artista sincera e nervosa que sonha elevar o Cinema Brasileiro aos píncaros da realidade, que ela vem idealizando desde a idade de doze anos.

A própria Carmen Santos reproduz essa lógica dúbia da política do estrelismo. Em um raro texto seu para *A Scena Muda*, em primeira pessoa, Carmen defende seu trabalho e suas ideias e, de certa maneira, critica a atenção dada a sua trajetória estelar, diminuindo-a perante seu ideal maior: o trabalho em prol da indústria cinematográfica brasileira. O destaque para o enxerto também está no fato de ser pouco usual a imprensa abrir tamanho espaço, três páginas, para uma mulher, uma atriz de cinema. Isso demonstra a postura sempre muito opinativa e engajada de Carmen que sabiamente sempre soube manter forte relação com toda a imprensa e usá-la a seu favor, procurando evidenciar a imagem de dedicação ao cinema:

Não ha fan brasileiro que não conheça o que tem sido a minha lucta de treze anos para incrementar a indústria cinematographica no Brazil. Data de 1919. Naquelle tempo era eu uma criança e o Cinema Nacional, tão pobrezinho que ninguém acreditava nas suas possibilidades, nem nos esforços de seus pioneiros. Todos me julgavam uma garôta sonhadora, fanatica, leviana... Todos supunham que meu entusiasmo provinha de minha assiduidade ao Cinema e de uma vontade doentia de me vêr estella, celebre e cortejada como

²⁰⁹ MARINHO, L. S. "Carmen Santos, a estrella de *Onde a terra acaba*". *A Scena Muda*, 12º ano, nº 574, 22 mar. 1932, pp. 29, 30.

as estrangeiras. Puro engano. Fui sempre uma criatura modesta, tímida e simples²¹⁰.

Esse primeiro texto é ironicamente bem ilustrado por fotos posadas de Carmen utilizando de toda a linguagem da fotogenia. Num segundo texto, uma carta de próprio punho enviada ao Presidente Getúlio Vargas, Carmen declara: “Eu ficaria profundamente magoada se me dessem o título de ‘estrela’ – eu sou um cérebro que trabalha desabaladamente das oito às 24 horas, que luta pela organização da indústria cinematográfica em nosso país com a máxima sinceridade²¹¹”.

Esses discursos de Carmen evidenciam o processo de mudança pelo qual gradativamente passava o cinema brasileiro e a forma como as estrelas estavam sendo lidas por seu público, cada vez mais humanas. As transformações na forma de consumir o discurso estelar possibilitavam uma aproximação entre público e intérprete. Destaca-se também o próprio processo de amadurecimento de Carmen, cada vez mais engajada politicamente ao longo de sua carreira, conseguindo equilibrar o perfil de fama e glamour com o de realizadora e batalhadora. Após *Sangue Mineiro*, sua estreia para o público brasileiro, as matérias das revistas tendem a sintetizar “o conflito entre a produtora objetiva e a atriz glamourosa²¹²”. Apesar de muitas vezes procurar afastar o título de estrela, Carmen nunca deixou de ser uma atriz de seu tempo, formada pelo cinema hollywoodiano, que desejava todas as idealizações proporcionadas pela fama, preocupada com a imagem pública, reproduzindo todos os seus dispositivos do estrelismo.

A questão do endeusamento diluído nas questões cotidianas é muito característico do discurso ambíguo do *star system*. O controle sobre os corpos e as imagens perfeitas não podem ser o tempo todo sustentados, uma hora ou outra as barreiras e as dificuldades aparecem nessas trajetórias vigiadas a todo momento. Portanto os dispositivos também se debruçam sobre o outro lado da vida das estrelas, o lado menos glamouroso, cotidiano, das dificuldades, das doenças. Fernanda Fontes²¹³ analisa como o colapso do corpo de Greta Garbo acabou sendo utilizado como estratégia no seu discurso. Sua depressão, isolamento, semblante triste, cansaço é fetichizado e transformado em exótico, que desperta curiosidade, transformando-a num mito, numa atriz com pensamentos inacessíveis.

²¹⁰“Carmen Santos e o Cinema Brasileiro”. *A Scena Muda*, 11º ano, nº 571, 1º mar. 1932, pp. 8, 9.

²¹¹PESSOA, 2006, op. cit.

²¹²PESSOA, op. cit., 2002, p. 98.

²¹³FONTES, op. cit., 2016, pp. 46, 50.

De certa maneira podemos relacionar essa questão com a trajetória de Carmen Santos que é quase sempre descrita como alegre, sorridente e festiva, mas sua imagem se modifica cada vez que algum projeto seu é suspenso. À primeira vista seria completamente normal a decepção quando algo que alguém dedicou um tempo da vida fracassa. Mas na narrativa em torno de Carmen, a imprensa construía um retrato por vezes de rigidez, obstinação e capricho, outras vezes uma imagem de fragilidade, de nervosismo e de incompetência técnica, ambas comumente ligadas à figura feminina. Não raro a imprensa noticiava o afastamento de Carmen por algum motivo de doença não explicada, ligado a estafa, já que em diversos projetos Carmen acumulava funções dentro do *set* e precisava lidar com muitos empecilhos e pressão. Porém, o discurso da imprensa constrói a imagem da fragilidade, teimosia e descontrole, se aproveitando disso para continuar reproduzindo o discurso estelar. Esse tipo de tratamento dado à profissional mulher sempre foi muito comum. Gilda de Abreu, enquanto dirigia *O ébrio* (1946), também enfrentou uma “crise de nervos”, noticiada na imprensa, paralisando a filmagem²¹⁴.

A relação com os fãs, outro importante instrumento de manutenção da política de estrelismo, era possibilitada pela ampla circulação das revistas permitindo o consumo de informações aos leitores mais longínquos. Algumas revistas também intermediavam a troca de fotografias e correspondências entre os fãs construindo um elo ainda maior. Carmen Santos também utilizou dessa abertura enviando às revistas fotos autografadas e recebendo cartas e homenagens de fãs, procurando estreitar as relações com seu público e também estimular novos talentos e entusiastas do cinema nacional.

²¹⁴ PIZOQUERO, Lucilene M. *Cinema e gênero: a trajetória de Gilda de Abreu (1904 – 1979)*. Dissertação (mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.



Figura 8 - Edição de A Scena Muda de 22/7/1931 com foto autografada de Carmen Santos

Num trecho de correspondência trabalhada por Ana Pessoa²¹⁵, revela-se a troca de cartas entre a artista e um fã. Também é claro como se alimentava nos leitores o desejo de ser artista de cinema, a ideia de que era possível, a qualquer um, se tornar uma estrela cinematográfica.

(...) Cada vez me convenço mais que as minhas intenções para o cinema eram sinceras, e isto torno a repetir porque cada vez me convenço mais de que, algum dia, tenho que ser artista de cinema, porque tenho vocação para esta arte. Se eu pudesse iria pessoalmente apresentar-me à senhorita, mas infelizmente não posso. (...)

Sobre o ordenado que a senhorita me perguntou na sua última carta, tenho a dizer-lhe que no princípio da minha carreira cinematográfica nada desejo, somente quero o suficiente que dê para mim viver (sic) modestamente. Algumas vezes já tive vontade de embarcar para a Norte América, mas o meu orgulho de riograndense brasileiro não me permitiu pois desejo ver e ajudar a nossa cinematografia triunfar (...)²¹⁶

No capítulo anterior, ao trabalharmos com os aspectos do funcionamento da política do estrelismo, vimos que um dos seus métodos era o da divulgação de hábitos, costumes e ideias novas, atuais, que criavam laços com o espectador, ditando normas de comportamento, modas a serem seguidas. As revistas procuravam mostrar aos fãs o dia-a-dia de uma estrela, glamourizando cenas cotidianas, estimulando a curiosidade,

²¹⁵ PESSOA, 2002, op. cit., p. 60.

²¹⁶ Carta de Noberto Spalding a Carmen Santos. Porto Alegre, 24 dez. 1925. Arquivo Jurandyr Noronha. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro apud PESSOA, 2002, op. cit., 2002.

alimentando desejos. Os hábitos burgueses adquiridos por Carmen Santos após sua ascensão social demonstravam a sua influência na sociedade e criam uma imagem de artista culta, erudita, bem relacionada, mecenas das artes e, claro, de posses. É recorrente as reportagens destacarem suas predileções literárias, descrevendo a mansão onde vivia na Tijuca, seu bom gosto pela arquitetura, decoração e moda. Alice Gonzaga relata:

Possuía uma discoteca enorme e era assinante das temporadas líricas. Colecionava libretos de óperas, retratos seus feitos por Oswaldo Teixeira²¹⁷ e Ismailovitch²¹⁸, crayons de Bracet²¹⁹, cabeças de gesso de Beethoven, Carlos Gomes e dela mesmo. Aluna do filólogo Mário Barreto, era grande admiradora de Alexandre Herculano²²⁰.



Figura 9 - Carmen Santos com Coimbra, Portugal ao fundo (Ismailovitch, 1933). Fotografia encontrada em um site de leilões.



Figura 10 - Mãos de Carmen Santos (Ismailovitch, s/d). Fotografia encontrada em um site de leilões

²¹⁷ Oswaldo Teixeira do Amaral era pintor, professor, crítico e historiador de arte. Foi diretor do Museu Nacional de Belas Artes de 1937 a 1961. Tinha estreita relação com o governo de Getúlio Vargas e tinha uma postura antimodernista bastante criticada. Mais informações em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa706/oswaldo-teixeira>. Acesso em 04 de jul. 2017.

²¹⁸ Dimitri Ismailovitch nasceu na Ucrânia, tendo vindo para o Brasil em 1927. Era muito bem relacionado com a elite intelectual carioca dos anos 1930 e conhecido retratista. Sofreu influências do barroco mineiro e do modernismo. Mais informações em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22887/dimitri-ismailovitch>. Acesso em 04 de jul. 2017.

²¹⁹ Augusto Bracet foi pintor e professor que viveu no Rio de Janeiro entre 1881 e 1960. Se destacou com os trabalhos como retratista e os nus femininos. Também tinha uma postura antimodernista. Segundo ASSAF, op. cit., 1979, p. 19, Bracet foi um dos sócios de Carmen Santos na *Brasil Vita Film*. Mais informações em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22572/augusto-bracet>. Acesso em 04 de jul. 2017.

²²⁰ ASSAF, op. cit., 1979, p.22.

O busto que Alice Gonzaga relata no enxerto acima verificou ser uma obra da artista alemã Lotte Benter Bogdanoff²²¹, que presenteou Carmen na ocasião de sua festa de aniversário de 28 anos divulgada por *Cinearte* que fez questão de destacar que a festa seria realizada “na sua aprazível casa de campo em Nictheroy²²²”, mas por conta do mal tempo acabou sendo adaptada para “um jantar íntimo” em sua residência na Tijuca. E a emocionante narrativa estelar segue, demonstrando a suposta harmonia vivenciada pelo cinema brasileiro no período e o prestígio de Carmen Santos no meio intelectual carioca:

Foi mais uma festa do Cinema Brasileiro que reuniu os seus elementos, demonstrando como o nosso Cinema já não se limita somente aos trabalhos de Filmagem – já tem a sua vida social e isso é mais uma prova do prestígio que ele já goza, mau grado aos inimigos gratuitos que ainda possui, tentando desprestigiar-lo...

Cinearte lá esteve representado e compartilhado da alegria comunicativa de que se achava possuída Carmen Santos.

Depois do jantar que decorreu num ambiente de expressiva cordialidade e satisfação de quantos nelle tomaram parte, ouviu-se alguns números de musica classica, por um trio musical que muitas palmas conquistou, também compartilhou destes aplausos a gentil Senhora Rosinha Bessa, que executou, ao violino, a *Ave Maria*, de Schubert e *Meditação*, de Massenet.

Muitos telegramas de felicitações, bouquets de flores e corbeilles, chegaram à residência de Carmen.

Ao champagne, o jornalista Mário Nunes saudou a aniversariante, nestas lacônicas, porém muito expressivas palavras:

“Para saudar Carmen Santos, não ha palavras nem gestos...”

Carmen agradeceu, desejando muita saúde, amor e felicidade á todos os presentes.

Em seguida ergueu a sua taça á prosperidade do Cinema Brasileiro, gesto que foi aclamado com estrepitosas palmas. Nessa ocasião, Carmen Santos sentiu-se tão emocionada que partiu o pé de sua taça...! Este detalhe não passou despercebido á um fan presente que pediu imediatamente a taça quebrada á aniversariante para enriquecer o seu arquivo²²³...

²²¹ Segundo Ana Pessoa, op. cit., 2002, Lotte Benter Bogdanoff era uma escultora alemã, naturalizada brasileira, que adquiriu projeção a partir da premiação do Salão Nacional de Belas Artes. As informações levantadas revelam que Lotte produziu uma escultura de Carmen e uma de Antonico Seabra, de aviator.

²²² *Cinearte*, ano VII, nº 330, 23 jun. 1932, p. 8.

²²³ *Idem*



Figura 11 - Cinearte de 27/4/1932

Em 1936, *A Scena Muda* noticia um jantar oferecido por Carmen Santos ao casal de estrelas Raul Roulien²²⁴ e Conchita Montenegro²²⁵, ocasião em que aconteceu mais uma festa do Cinema Brasileiro para homenagear àqueles que contribuíam para os avanços da cinematografia nacional²²⁶. Roulien e Conchita nessa época já haviam feito fama em Hollywood principalmente pelas versões em espanhol de filmes de sucesso feitos pelos grandes estúdios e viajavam para a América do Sul com planos de rodar projetos próprios, sendo recebidos em todos os cantos do Brasil como celebridades.

²²⁴ Ator brasileiro, considerado o primeiro a alcançar fama em Hollywood, tendo realizado filmes pela Fox.

²²⁵ Atriz, dançarina e modelo espanhola famosa pelas versões hispânicas de filmes da MGM e da Fox. Casou-se com Raul Roulien nos EUA e chegou a participar de alguns dos projetos do marido antes da separação.

²²⁶ *A Scena Muda*, 16º ano, nº 800, 21 jul. 1936, pp. 5, 6.

Trata-se de mais um fato que comprova o bom funcionamento da política do estrelismo no Brasil e a notoriedade de Carmen que realmente procurava ter bons relacionamentos no meio cinematográfico usando as imagens e as notícias a seu favor. Nessa mesma ocasião do jantar, Carmen noticia o lançamento da escola de cinema que construiria em seus estúdios, solicitando a colaboração de todos os presentes para formar o corpo docente e oferecendo o lucro que seria obtido com *Cidade Mulher* para a empreitada²²⁷.



Figura 12 - Jantar a para Conchita e Roulien. A *Scena Muda* de 21/7/1936.

A popularidade de Carmen Santos também se devia aos seus esforços filantrópicos constantemente noticiados. Além da Escola de Cinema²²⁸ proposta durante o jantar para Roulien e Conchita, registra-se outras ações beneficentes da atriz utilizadas em suas ações publicitárias. Carmen também proporcionou melhorias de infraestrutura na Ilha de Marambaia por ocasião das filmagens de *Onde a terra acaba*. No mesmo período, durante o Natal, Carmen se vestiu de Papai Noel e proporcionou aos moradores da ilha uma festa, noticiada por *A Scena Muda*: “pela primeira vez, em toda a sua existência milenária, a Ilha da Marambaia teve o seu Natal, graças ao coração bem formado e generoso de Carmen Santos, a ‘estrella’ patricia, que lá está fazendo o seu grande film²²⁹”.

²²⁷ Idem

²²⁸ A ligação entre educação e cinema sempre circundou a trajetória de Carmen em diversos fases.

²²⁹ *A Scena Muda*, 11º ano, nº 563, 5 jan. 1932, p. 21.



Figura 13 - Carmen Santos de Papai Noel. *A Scena Muda* de 5/1/1932.

Também é comum encontrar nas páginas das revistas e jornais algumas opiniões de Carmen Santos, voz sempre ativa quando se tratava de defender a cinematografia brasileira e seus projetos, constantemente opinando sobre questões polêmicas pelas quais o cinema passava, como a transição para o cinema sonoro. Também era ela a quem a imprensa por vezes recorria quando queria obter considerações sobre assuntos diversos, tais como o voto feminino²³⁰ ou o consumo do cigarro por mulheres. Entre as estrelas da cinematografia nacional, Carmen se destacava por ser bastante opinativa e ter espaço na mídia para expor não só sua imagem, mas também suas opiniões. Uma curiosa e controversa revelação política e, pelo momento histórico, também perigosa, Carmen Santos confessava-se “marxista de coração e, de qualquer forma, inimiga do capitalismo²³¹”.

O vício pelo cigarro é um assunto que merece destaque pela forte relação que tem com os códigos estelares, envolvendo uma questão de moda e de consumo. Em uma maravilhosa reportagem de *A Scena Muda*²³², intitulada “O cigarro na boca das mulheres”, escrita por Barros Vidal, o autor defende e exalta o hábito de fumar relacionando-o com a sedução, a malícia, a criatividade das estrelas:

²³⁰ *A Scena Muda*, 12º ano, nº 598, 6 set. 1932, pp., 16, 17.

²³¹ *A Pátria*, 10 out. 1935 *apud* ASSAF, op. cit., 1979, p.22.

²³² BARROS VIDAL. “O cigarro na boca das mulheres”. *A Scena Muda*, 11º ano, nº 565, 19 jan. 1932, pp., 5, 6.

Ah! Como é sugestivo e como se espiritualisa o cigarro na bocca das mulheres! Como a gente olha fascinada e com inveja para esses cigarros que ganham beijos e dentadas que sangram na marca inescandivel do 'rouge' que não sahe mais! O cigarro na bocca das mulheres ganha expressões novas, que o enaltecem e o collocam acima de nós todos que o admiramos e queremos para nós mesmos depois de fumados, porque nos trazem a ilusão de um beijo que não se deu e de uma caricia que não se ganhou. E nesse particular é Hollywood – a Hollywood dos sonhos e das ilusões que de tanta gente!... – que nos oferece as emoções mais fortes e singulares, porque as suas mulheres, as grandes artistas que o mundo todo admira são, innegavelmente, as que mais fumam e que mais espiritualisam os cigarros²³³.

A crônica, segue exaltando o uso do cigarro pelas estrelas americanas e reivindica a imagem e opinião da grande estrela nacional, Carmen Santos:

Mas fixando o cigarro que se dilue na bocca perfumada das 'estrellas' de Hollywood eu não posso deixar de falar nos cigarros da nossa 'estrella' mais querida, a mais elegante das creaturas do nosso celuloide, essa 'exquise' e deliciosa Carmen Santos, cujos sorrisos e cujas 'toilettes' enfeitam os olhos dos 'fans' e da cidade. A 'estrella' iluminada – ah! Como doe a muita gente a 'illuminação' de Carmen Santos! ... – é também amante decidida do cigarro. E por isso não me furtei ao prazer de ouvil-a a respeito e de aqui transcrever (...):

- Eu cultivo a distracção, o passatempo do fumo, porque ele, na sua fumaça azul é um pouco de sonho e illusão. Com o meu Ta-Bú acceso, o pensamento nas azas, sempre ligeiras da imaginação, realiza, constroe, ergue palacios dentro de uma fantasia que se materialisa a cada instante, pois a sugestão da sua fumaça é tão grande que meus olhos chegam a vêr, na subjectividade das palpebras cerradas, tudo que abertos não veriam...²³⁴

²³³ Idem, p. 5.

²³⁴ Idem, pp. 34, 35.



Figura 14 - Carmen com cigarro para a *A Cena Muda* de 12/04/1932.

O hábito do consumo do cigarro por um período esteve atrelado a imagem estelar. Em 1925 a revista descreve a imagem de Carmen e sua ligação com o cigarro, como se fosse parte de suas características: “com o corpo quase abstrato, os vestidos idem, de bengala e Abdulla²³⁵ n° 5, Carmen Santos, cocaína disfarçada em mariposa, tem conseguido, só de passar pelas ruas, a melhor publicidade de suas fitas²³⁶”. O ato de fumar é visto como um comportamento benigno, um “vício transformado em virtude” com respaldo na cientificidade, como explica a *Cinearte* de 1938:

Opinam sábios de valor indiscutível sobre as vantagens do fumo, explicando seu uso, que durante muito tempo foi considerado um vício, aos olhos da sciencia é hoje uma virtude. O mecanismo é por demais complexo para ser resumido. Mas as conclusões a que chegaram esses homens de sciencia são as de que fumar não é apenas um praz physico, mas uma experiencia sub-consciente que permite a manifestação de emoções, levando-as não pelo caminho das tentações sensuaes mas ao reino mental para se expressarem em formas superiores.

João Luiz Vieira²³⁷ mostra que as leitoras que acompanhavam a trajetória das atrizes através das revistas eram instigadas pelas técnicas da publicidade a consumir os mesmos produtos utilizados pelas estrelas como uma forma de construir uma auto

²³⁵ Marca inglesa de cigarros.

²³⁶ *Para todos*, 7 fev. 1925 *apud* ASSAF, op. cit., 1979, p. 20.

²³⁷ VIEIRA, op. cit., 1991, p. 37.

imagem que se aproximava daquele universo descrito como maravilhoso, procurando se encaixar num modelo de mulher explicitado através do visual, do consumo, do hábito. A “virtude” do ato de fumar, assim, é repassada a todas que recebem ele como um código reconhecido, multiplicando-o, fazendo com que o hábito adquira grandes proporções, se tornando um símbolo de modernidade, de luxo, de inteligência, de sedução.

Ainda em relação ao destaque e a força da imagem de Carmen Santos para a imprensa e para o público, sabe-se que ela foi convidada pelo *Jornal das Moças* para ser uma de suas colunistas. Tratava-se de uma revista semanal, cujo anúncio era “*Jornal das Moças – A revista de maior penetração no lar*²³⁸”, reunindo matérias voltadas ao público feminino, receitas, poemas, contos, novidades da moda e da indústria de cosméticos e, claro, notícias sobre o cinema. O raro espaço dado às mulheres na imprensa quase sempre eram destinados aos “assuntos femininos”, voltados para a casa e para as questões do campo sentimental e cuidados do corpo e do espírito. A colaboração foi irregular, mais intensa nos anos 1930 e seus textos²³⁹ expressavam pensamentos, como uma espécie de diário em que escrevia reflexões, sonhos, desejos, angústias. Numa rápida análise, seus textos possuem um tom depressivo, de insatisfação, mas sempre evoluem para a esperança, para um entusiasmo oriundo da ideologia burguesa de que, através do trabalho, dias melhores virão.

²³⁸ *Jornal das Moças*. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jornal_das_Mo%C3%A7as. Acesso em 04 de jul. 2017.

²³⁹ Os textos podem ser acessados através da página da Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Uma Pagina do meu "Diario"

Carmen Santos



ESPECIAL PARA O
"JORNAL DAS MOÇAS"

Chove!... Chove!...
Eu sinto a chuva bater nas lajes dos tumulos e dentro do meu coração que tambem é um tumulo...

Nos cemiterios a chuva lava as lousas e dá seiva ás plantas...

No meu coração a chuva aviventa saudades... Ergue-se diante de meus olhos cheios de lagrimas a sombra branca do passado...

Elle. O unico homem de minha vida! Aquelle que foi meu primeiro e ultimo amor... O unico que foi bom. Que soffreu e morreu por mim... O unico.

Vem para mim como ha doze annos... Silencioso! Triste! Todo ternura! Todo bondade!...

Seus olhos entram pelos meus olhos... Seu coração bate junto ao meu coração... Sua bocca murmura aos meus ouvidos a palavra de amor que redime...

Seu corpo todo ternura me envolve num manto de sonhos... e esquecimento...

E eu sinto viver junto a mim aquelle homem que já não tem corpo... e aquelle corpo que já não tem vida...

Querido! Adorado! Meu unico amor!

Olha o meu coração!... Como está dorido... Como está mudado... Como está diferente...

Tenho vivido todas as amarguras do mundo! Os annos deixaram neve nos meus cabellos e no meu coração... Nunca te pude esquecer... Tua memoria é eterna como a dor que me deixaste e a saudade que me segue pela vida... A eternidade uniu-nos... Nem a morte consegue separar-nos... Quando chove e cõe noite sobre o mundo tu te ergues do tumulo e vens contar-me a verdadeira philosophia da vida... E eu entendo-te... E entendo-a... mas não tenho palavras para a dizer aos que ainda teem vida... e... illusões...

Amor! Agora que estás junto a mim quero

dizer-te todo o meu soffrimento... Toda a amargura de meus labios que não sabem rir porque recordam o teu nome! Toda a tristeza infinita de meus olhos que choram a tua ausencia... Tu tens vivido em todos os meus gestos de piedade. E' a tua saudade que me faz ter pena dos que soffrem e chorar os desgraçados que não teem pão, nem saude, nem amor... E' a tua saudade que illumina a minha alma de uma luz suave de misericordia e de perdão. E' a tua saudade que me leva pela vida...

Tenho os cabellos brancos de tédio... Meu olhos só veem o mundo através das lagrimas... Tudo é dor. Tudo tristeza... Só a tua lembrança branqueia a trêva que me enmoitece o mundo... Saudade!...

— Lagrimas que rolam serenamente pelas faces... Riso torturado de infelizes que provaram todo o amargor da vida... Que não teem esperanças. Que não teem fantasias. Que não teem illusões... Saudade!...

— A tua lembrança erguendo-se ás nuvens da eternidade... e mostrando-me uma nova vida que eu não comprehendia...

Saudade que me traz as palavras de ha tantos annos com a frescura do momento em que saíam da tua bocca hoje pó e que só existe no nevoeiro das minhas recordações...

Tuas palavras estão gravadas em meu coração por toda a eternidade!... Ellas jamais deixarão de existir. Ellas me alentam nas lutas da vida... Tua lembrança preserva a minha alma das maldades do mundo... Sou pura e sou boa.

Os que zombam de minha bondade não teem gloria. Faço tudo por ti e em tua intenção! E' a tua alma que me leva pela vida... e me faz perdoar a todos que me atraçoam e me fazem soffrer...

Não odeio, não quero mal a ninguem. Tu tambem não conhecias o odio. Eras puro, perfeito, uni-



Figura 15 - Coluna de Carmen Santos. Jornal das moças de 7/4/1932

A incorporação dos dispositivos do *star system* nos textos sobre Carmen Santos (e também os de sua autoria) ilustram bem como se deu a construção da sua imagem estelar, reforçando aquilo que se procurou mostrar nesse subcapítulo, ou seja, que um projeto que levasse o nome da grande estrela nacional Carmen Santos garantiria atenção da mídia, embora nem sempre garantisse sucesso de público. O diferencial, já destacado por Ana Pessoa, é que Carmen Santos esteve à frente da sua carreira e dos seus projetos e cedo entendeu a importância da publicidade para alavancar sua carreira e seus projetos. Por outro lado, sempre trabalhou muito, batalhando por aquilo que acreditava. Em entrevista concedida por Pedro Lima a Ana Pessoa e Vera Brandão de Oliveira²⁴⁰, ele conta como ela tinha força e determinação para impor as suas vontades, afirmando “Não, eu nunca vi a Carmen dirigindo. A Carmen não dirigia. Ela dirigia era o diretor²⁴¹”. E continua explicando o tamanho dos seus esforços e a origem de suas estafas: “Diretora de produção, diretora do diretor, diretora do fotógrafo, diretora dos artistas. Ela fazia tudo, tomava conta de tudo²⁴²”. Apesar de muitos afirmarem que ela era todo tempo descreditada, desrespeitada, enganada pelos colegas de trabalho, fica claro que Carmen Santos enfrentava as barreiras impostas a uma mulher, era determinada e encarava suas dificuldades se tornando a maior estrela do seu tempo, um dos principais nomes no debate cinematográfico nacional das décadas de 1920, 30 e 40.

4.2. O CUIDADO COM A IMAGEM: AS APRESENTAÇÕES VISUAIS DE CARMEN SANTOS

Sabe-se que na ocasião em que era realizado o lançamento do filme *Cidade Mulher*, Carmen Santos, já com a carreira consolidada, estúdio quase terminado, declarava já ter sido fotografada 5.300 vezes²⁴³. Esse fato deixava claro a importância que ainda tinham as fotos e a relação com a imprensa em sua carreira, mesmo em um outro momento histórico, anos após sua estreia e ascensão nos anos 1920. A linguagem cinematográfica já ditava outros códigos, o público se interessava por filmes diferentes,

²⁴⁰ O acesso à entrevista foi possível graças a uma transcrição da mesma no Acervo Pedro Lima da Cinemateca Brasileira.

²⁴¹ Entrevista concedida por Pedro Lima a Ana Pessoa e Vera Brandão de Oliveira em 6/8/1984.

²⁴² Idem

²⁴³ SCHMIDT, Bernardo. *As estreias de Bibi*. Disponível em:

<http://bernardoschmidt.blogspot.com.br/search/label/Carmen%20Santos>. Acesso em 4 de jul. 2017.

o cinema sonoro se consolidava, mas a política de estrelismo continuava seduzindo o público, criando o elo entre a intérprete e o fã.

Muitas vezes essa grande exposição de imagem de Carmen Santos era alvo de chacota por parte da mesma imprensa, que descreditava seu trabalho afirmando que ninguém nunca iria ver nenhum filme dela pronto: “Ainda não se viu um film de Carmen Santos, nem tão cedo ou nunca mais se verá. É a estrella de fotografias²⁴⁴”. As piadas em torno da excessiva exposição da atriz, ainda no início dos anos 1920, foi realizada também por Ademar Gonzaga²⁴⁵ que, mais tarde, utilizará os mesmos artifícios para promover seus filmes e se tornará parceiro de Carmen em vários projetos. A verdade é que posteriormente, para Pedro Lima, Carmen “foi a única que soube conduzir uma efetiva e inteligente propaganda²⁴⁶”, que cedo reconheceu que esses códigos estelares eram fundamentais para o tipo de cinema que se propunha constituir no Brasil e que eles continuariam sustentando o cinema por anos.

Alice Gonzaga Assaf²⁴⁷ afirma em seu texto que Humberto Mauro apontava um “defeito fundamental” em Carmen Santos: “é o de não ter aparecido ainda no cinema assim como é na realidade, com essa sua beleza tão simples, tão espontânea, só conhecida dos seus íntimos, sem o auxílio de cosméticos”. E ainda seguia comentando sobre as filmagens: “dá a impressão de que surge ante a câmara enrolada em cinco cobertores, com vestidos e chapéus complicadíssimos, deixando a mostra apenas um olho e a metade do nariz”. Já Pedro Lima afirmava que Carmen “achava que o artista devia ser sempre filmado só em primeiro plano, primeiríssimo plano, superprimeiríssimo plano, que era ela mesma²⁴⁸”. Essas memórias de dois dos grandes nomes da cinematografia brasileira demonstram muito bem sua vaidade e preocupação com a imagem; qual o tipo de cinema que Carmen acreditava ser o correto, aquele que iria alavancar e desenvolver a indústria local. Era esse o tipo de cinema que ela lutava para construir, espelhando nesse modelo a sua imagem. Procuraremos trabalhar nesse subcapítulo como Carmen guiou as imagens dos seus projetos, com destaque para os filmes que sobreviveram ao tempo, além das fotografias e cartazes publicitários.

²⁴⁴ *Para todos*, ano VII, nº 333, 2 de mai. 1925.

²⁴⁵ PESSOA, op. cit., 2017, p. 65.

²⁴⁶ Recorte da revista *Selecta*, datado de 29 set. 1926, assinado por Pedro Lima. O recorte encontra-se no Acervo Pedro Lima da Cinemateca Brasileira.

²⁴⁷ ASSAF, op.cit., 1979, p. 22.

²⁴⁸ Entrevista concedida por Pedro Lima a Ana Pessoa e Vera Brandão de Oliveira em 6/8/1984.

As primeiras fotografias publicitárias de Carmen Santos apareceram nas revistas por ocasião da estreia de *Urutau* (1919). A primeira vez que o público teve contato com a imagem da desconhecida Carmen Santos foi, portanto, através de uma personagem jovem, inocente, cheia de sonhos, sofredora, do tipo “virgem”, interpretada por uma linda adolescente apontada pela crítica como bela e talentosa, uma promessa para a cinematografia brasileira. Apesar do filme não ter sido lançado nos cinemas, essa primeira experiência aproxima Carmen e a imprensa.



Figura 16 - Carmen Santos em Urutau (1919)

Após a estreia, Carmen passa a tratar sua imagem de uma maneira diferente, um salto visível da inexperiente promessa para a estrela sensual com condições financeiras de concretizar seus próprios projetos. Ao observarmos o conjunto enorme de fotografias de Carmen Santos, a primeira coisa que podemos extrair é o cuidado que ela tinha com as imagens de si. A grande maioria das fotografias, já a partir dos primeiros projetos da *F.A.B.*, são de excelente qualidade técnica para a época, bons exemplos do que Paulo Emílio pontua em sua obra: o ineditismo fotográfico²⁴⁹ que caracterizou a política de estrelismo local, aliado aos textos, construiu estrelas de filmes que não eram vistos pelo público. Nota-se que as fotografias também se destacam pelo apreço aos figurinos luxuosos, uma das grandes marcas de Carmen que, segundo Pedro Lima, era

²⁴⁹ GOMES, op. cit., 1974, p. 337.

extremamente exigente com as costureiras que produziam para ela vestidos impecáveis²⁵⁰.



Figura 17 - A Carne (1924), MIS/RJ. Diferente da maioria das fotografias publicitárias que são posadas, essa parece ser uma fotografia de cena.



Figura 18 - Fotografia de divulgação de A Carne (1924) em Selecta (s/d).

²⁵⁰ Entrevista concedida por Pedro Lima a Ana Pessoa e Vera Brandão de Oliveira em 6/8/1984.

Chama atenção também a ousadia, para a época, de algumas fotografias da jovem estreante Carmen Santos. A linguagem de insinuações corporais, que revelavam partes do corpo esguio de Carmen, jogavam com a sedução e a malícia como armas para atrair o público. Curioso que esse tipo de fotografia feita na época da produção de *A Carne* (1924) e *Mademoiselle Cinema* (1924) desaparecem da trajetória de Carmen. Nenhum outro projeto seu terá fotos que revelam tanto o corpo como essas primeiras. Uma hipótese pode ser creditada ao processo de moralização pelo qual o cinema passava, emplacado pelo grupo de *Cinearte*, e que afetava a constituição das estrelas. As campanhas faziam questão de elevar o cinema para uma condição progressista, de cientificidade, de instrução e destacar que os intérpretes eram de família, os melhores representantes da sociedade brasileira, procurando afastar a imagem ruim construída em torno especialmente das atrizes de outros meios artísticos. Outra hipótese pode ser a interferência de Antônio Seabra na carreira de Carmen Santos. Embora Carmen, posteriormente em sua carreira, tenha justificado que não havia aprovado tecnicamente e artisticamente os seus dois primeiros projetos, Paulo Emílio, por ocasião das filmagens de *Sangue Mineiro* (1929), registra o grau de interferência de Seabra nas decisões da atriz e afirma que por imposição dele os rolos de *A Carne* e *Mademoiselle Cinema* foram recolhidos e posteriormente acabaram se incendiando²⁵¹. Por fim, essa mudança no tratamento de sua imagem também pode ter ocorrido em decorrência da maternidade que ocorreu posteriormente a esses primeiros projetos²⁵².

Sobre *Sangue Mineiro*, o que se destaca nas fotografias publicitárias é, sem dúvida, a parceria realizada entre Carmen Santos e o grupo de Cataguases, ou seja, a parceria de uma consolidada estrela da capital Rio de Janeiro com os realizadores da Zona da Mata, que contava com um dos mais experientes diretores de cinema do momento. Ademais, as fotografias das filmagens mostravam uma personagem recatada, moça inocente e tradicional, com figurinos simples, decotes fechados, coerente com o universo de Humberto Mauro, mas distante dos anseios da mulher moderna que era Carmen Santos.

Apesar dessa contradição pessoal, após dez anos de sua estreia no cinema, finalmente Carmen se aliará a gente que a imprensa considerava séria, de bem²⁵³ que

²⁵¹ GOMES, op. cit. 1974, p. 377.

²⁵² A hipótese da maternidade foi levantada durante a defesa do projeto pelo Prof. Rafael de Luna Freire, a quem agradeço a importante observação.

²⁵³ Pedro Lima e Ademar Gonzaga afirmavam que Carmen fora enganada por muitas pessoas em seus dois projetos pela *FAB* e *Sangue Mineiro* seria a sua primeira experiência séria com o cinema. GOMES, op. cit., 1974.

possibilitará ao público assisti-la em cena. Paulo Emílio²⁵⁴ relata que a *Phebo Sul* estava em crise e enfrentando muitas dificuldades para colocar em pé o projeto de *Sangue Mineiro*, porém o anseio de Carmen para sua estreia era tanto que ela não negou esforços e injetou dinheiro na produção, embora não tenha sido creditada como coprodutora, certamente evitando conflitos com a família Seabra. Paulo Emílio chega a insinuar que Humberto Mauro se vendeu para a atriz Carmen Santos, como uma espécie de cavador, cedendo a algumas vontades da estrela²⁵⁵, que chegou a interferir nos enquadramentos e na montagem, se desentendendo com Mauro.



Figura 19 - Frame da primeira aparição de Carmen Santos em *Sangue Mineiro* (1929). Para muitos fãs essa foi a primeira vez que a viram em um filme.



Figura 20 - Fotograma da apresentação de *Sangue Mineiro* (1929). O nome de Carmen aparece sozinho e dos demais intérpretes em um fotograma separado.

Em *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*²⁵⁶, Paulo Emílio faz uma abordagem minuciosa sobre a produção de *Sangue Mineiro*. Mas o que nos interessa aqui é entender a importância dada a participação de Carmen Santos na produção. No enredo havia duas personagens, um tipo ingênua e um tipo *vamp*. O primeiro, embora

²⁵⁴ GOMES, op. cit., 1974, p. 379.

²⁵⁵ Idem, p. 387.

²⁵⁶ Idem

não fosse o tipo ideal de Carmen Santos, era a personagem protagonista do filme e tinha mais aparições nas cenas. Paulo Emílio chega a analisar a quantidade de *close ups* de Carmen, muito superiores em relação aos demais intérpretes, especialmente a atriz Nita Ney, outra estrela da cinematografia brasileira que ficou com o papel da irmã *vamp*. Certamente por influência de Carmen Santos a produção também evolui no investimento qualitativo e quantitativo de cenário e figurino, um salto para os filmes da *Phebo Sul* que proporciona melhoria na linguagem e na técnica dos enquadramentos. Carmen Santos chama a atenção pela interpretação, inclusive sendo elogiada pelo Presidente de Minas Gerais, Antônio Carlos de Andrada, que chegou a acompanhar as filmagens e testemunhar o trabalho de Carmen Santos, divulgando suas impressões e seu apoio a realização mineira²⁵⁷.



Figura 21 -Fotografia publicitária de Carmen Santos em *Sangue Mineiro* (1929)

Sobre a publicidade da estreia, Paulo Emílio afirma que ela não seguiu os padrões recorrentes dos maiores lançamentos nacionais, destacando pouco os grandes nomes do projeto, Humberto Mauro e Carmen Santos. Levanta ainda a hipótese de que a distribuição irregular da Urania, única interessada na obra, enfraqueceu o lançamento e a bilheteria²⁵⁸. Já Ana Pessoa²⁵⁹ afirma que a publicidade em torno do filme promove a participação de Carmen Santos, com destaque para seu nome no cartaz, com uma fotografia do beijo roubado pelo personagem de Maury Bueno. Apesar disso, a *première* no *Rialto* foi fraca e não contou com a participação da grande estrela, já desinteressada pelo projeto²⁶⁰. Ressalta-se também nesse momento a força do cinema

²⁵⁷ Idem

²⁵⁸ Idem, p. 418.

²⁵⁹ PESSOA, op. cit., 2002, p. 90.

²⁶⁰ Idem, pp. 90, 91.

sonoro no circuito exibidor do Rio de Janeiro e de São Paulo, roubando a atenção e o público de *Sangue Mineiro*.



Figura 22 - Publicidade de *Sangue Mineiro* em jornal

Após a fraca recepção de *Sangue Mineiro*, Carmen mergulha em um novo projeto próprio, *Lábios sem beijos*, dessa vez em parceria com Ademar Gonzaga. Diferentemente do projeto anterior, as fotografias mostram Carmen numa personagem mais moderna e ousada, próxima daquilo que acreditava ser o seu tipo ideal. A ação publicitária também revela outra marca característica de Carmen: o cuidado com o figurino e os cenários somados a preocupação técnica de Ademar Gonzaga, pesquisando o que havia de melhor em equipamento técnico²⁶¹. Embora essa produção tenha dado prosseguimento sem Carmen Santos, esse período, especialmente o agitado ano de 1929, grande ano para a cinematografia brasileira, marca o retorno de vez da Carmem produtora, que tinha ânsia por levantar seus próprios projetos. As primeiras notícias do filme revelam os investimentos feitos por ela na produção e na compra de novos equipamentos.

²⁶¹ Idem, pp. 97, 98.



Figura 23 - Fotografia publicitária para *Lábios sem beijos* (1929) na *Cinearte* de 4/10/1929

Na ordem cronológica da trajetória de Carmen Santos, o maior destaque publicitário que se segue é o de *Onde a terra acaba* (1931 – 1º versão), que mereceu muita atenção da imprensa principalmente pela parceria com Mário Peixoto que, após o sucesso de crítica de *Limite* (1931), trabalhava em seu segundo filme, agora com a força do apoio da estrela-produtora. Em *Limite*, com sua pequena participação, uma das raras que podemos assistir nos dias de hoje, Carmen topou fazer uma personagem secundária, vestida de maneira simples, sem nenhum tipo de exuberância que a caracterizava. Já em *Onde a terra acaba*, primeira versão, as fotografias publicitárias mostram Carmen Santos num universo muito parecido com o de *Limite*, na bucólica Ilha da Marambaia. Sua personagem aparece em desalinho, desglamourizada, mas com uma forte sensualidade²⁶². Empolgada com a nova maneira de enxergar o cinema de Mário Peixoto, ela inicia a nova produção anunciando para a imprensa a empreitada que finalmente lhe permitirá explorar sua potencialidade dramática²⁶³, com uma personagem que finalmente iria lhe satisfazer: “*Onde a terra acaba* é construído para ela no papel de uma mulher madura e misteriosa, ao qual ela se dedica com afincó²⁶⁴”.

²⁶² Idem, p. 123.

²⁶³ Idem, p. 116.

²⁶⁴ Idem, p. 121.



Figura 24 - Carmen Santos em fotograma de Limite (1931)



Figura 25 - Carmen Santos e Raul Schnoor em Fotograma de Onde a terra acaba (2002)

A quantidade de publicidade em torno dessa realização é surpreendente, especialmente pelo tamanho da cobertura feita por *A Scena Muda*. A imagem de Carmen mescla claramente seus dois lados, o de estrela e o de produtora, pois ao mesmo tempo em que ela aparece em cenas em que dominam os códigos estelares, fotos posadas, ela também aparece trabalhando junto a equipe, ajudando a conduzir a pesada e difícil produção que se propôs a montar um estúdio e um laboratório numa distante ilha sem nenhum recurso. Por meses as revistas publicam fotos e notícias sobre a grande

empreitada da dupla, enaltecendo a realização que se tornou um filme muito aguardado daquele ano de 1931.



Figura 26 - Matéria de A Cena Muda de 11/6/1931 mostrando Carmen trabalhando na produção de Onde a terra acaba (1931)

Carmen, que pediu a Mário “um cenário de um filme que fizesse dela uma estrela inquestionável²⁶⁵” parece que finalmente está satisfeita com a imagem da sua personagem:

Onde a terra acaba será um film interessantíssimo de enredo surpreendente e que fixará um curioso typo de mulher de psychologia complexa, mulher estranha e diabolica no paradoxo incompreensível da personalidade extravagante. Será um film moderno não só na sua concepção formidável como nos seus recursos technicos. Carmen Santos, que será a figura maxima, estudou, meditou proundamente sobre esse papel de alta emoção que lhe vai revelar o talento artistico admiravel²⁶⁶.

²⁶⁵ *Onde a terra acaba* (Sérgio Machado, 2002).

²⁶⁶ *A Cena Muda*, 11º ano, nº 336, 1. jul. 1931.

Posteriormente, em entrevista acessada no documentário *Onde a terra acaba* (Sérgio Machado, 2002), Mário Peixoto elogia a interpretação de Carmen e se recorda da disciplina dela com a personagem. Juntos conseguiram fazer cenas muito boas que infelizmente se perderam, restando muito pouco do trabalho de oito meses na ilha.



Figura 27 - Matéria de A Cena Muda de 11/1/1932 com fotos posadas de Carmen Santos na ilha de Marambaia

Após desentendimentos entre Carmen Santos e Mário Peixoto, sutilmente a imprensa vai introduzindo notícias da produção da segunda versão de *Onde a terra acaba* (1933). Em parceria com a *Cinédia*, nas mãos de Carmen, a produção sofre mudanças radicais, com roteiro diferente, mais gastos e cenas gravadas em ambientes luxuosos e aristocráticos que contrastavam com as cenas da ilha²⁶⁷. A publicidade fotográfica foca nas condições de produção fornecidas por Carmen e Ademar aos moldes do cinema hollywoodiano. Para a imprensa, “iremos ver uma Carmen diferente,

²⁶⁷ PESSOA, op. cit., 2002.

bonita, cheia de 'it', vestindo toiles deslumbrantes, emprestando a sua arte dentro de ambientes riquíssimos²⁶⁸”, diferentemente da primeira versão da obra. Na reprodução fotográfica do cartaz vemos a ilustração do casal protagonista, numa cena comedida. O nome de Carmen Santos aparece bastante destacado, como a principal estrela.

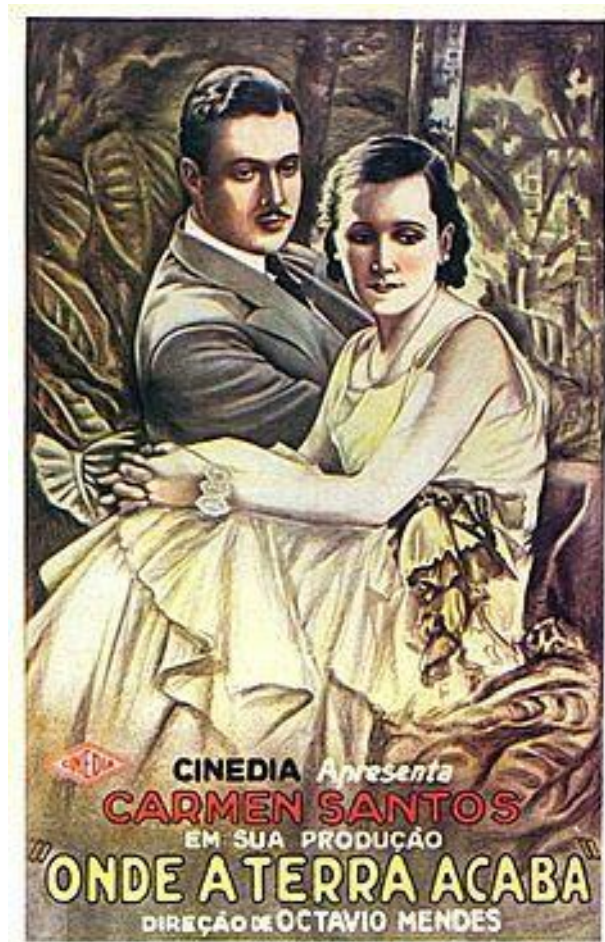


Figura 28 - Cartaz de Onde a terra acaba (1933)

Ao ler os depoimentos publicados na imprensa, tanto de Carmen, quanto do diretor Gabus Mendes, fica clara a empolgação de ambos com o projeto, que pretendia ser o melhor filme lançado naquele ano de 1933, com divulgação e lançamento a altura. Trata-se de uma obra que busca se aproximar de uma produção aos moldes norte-americanos. É exemplar quando a imprensa revela o tratamento de estrela dado à Carmen, que até possui um camarim exclusivo, com nome na porta, no melhor estilo de Hollywood²⁶⁹.

²⁶⁸“O filme de Carmen Santos”. *Correio da manhã*, 10 out. 1933, p. 8 apud PESSOA, op. cit., 2002, p. 143.

²⁶⁹ PESSOA, op. cit., 2002, p. 136

O título do filme, em grandes letras formadas por minúsculas estrelas, toma conta de praticamente toda a marquise do cinema. Distribuídos pela fachada estão cartazes que mostram Carmen e Celso em roupas elegantes e a chamada ‘Cinédia apresenta Carmen Santos em sua produção *Onde a terra acaba*. Direção de Otávio Mendes’. Os nomes da atriz e do filme ganham destaque, dividindo espaço com os anúncios de *Hot saturday*, com Cary Grant e Nancy Carroll²⁷⁰.



Figura 29 - Carmen Santos em frente ao seu camarim na Cinédia lê carta dos fãs. Acervo MIS/RJ.

Na sequência, *Favella dos meus amores* (1935), marca uma nova fase na trajetória de Carmen Santos, envolvida com o início da construção do seu próprio estúdio, a consolidação do cinema sonoro e o sentimento desenvolvimentista do plano político de Getúlio Vargas que contamina os realizadores brasileiros com a expectativa de finalmente terem um apoio governamental consolidado em prol da sétima arte. Os tempos são outros e o cinema brasileiro encontra um bom nicho de mercado com as comédias musicais. Há uma visível mudança na representação das imagens das atrizes do nosso cinema que passam a ser identificadas com as estrelas do cinema e da rádio que conquistaram o público brasileiro, tais como Carmen e Aurora Miranda e as Irmãs

²⁷⁰ Idem, p. 143

Pagãs²⁷¹. As novas estrelas contagiavam com seus tropicais e extravagantes figurinos, sorriso largo, muito diferente do perfil de estrela típico do cinema silencioso, em que predominam os contrastes de luz e sombra, o mistério, o olhar lânguido e a boca semiaberta, uma expressão quase sempre confusa entre desejo e melancolia que sempre esteve presente nas expressões de Carmen Santos. Bastante diferente eram as expressões de Carmem Miranda:

De tempo em tempo ela abre seus olhos amplamente, bem como olha para cima e para baixo, de um lado a outro e direto para a câmera, seu sorriso constante e animadas expressões faciais chamam atenção em cômica adaptação com as insinuações das letras [...] e criando uma conexão e senso de cumplicidade com o espectador. Para sugerir duplos sentidos nas letras ela desempenha técnicas de performances, tais como revirar os olhos, sorrisos atrevidos e outros gestos faciais que eram associados com o teatro de revista e seriam usadas nas populares chanchadas das décadas de 1940 e 50, as quais apostam fortemente no humor físico e insinuações do teatro popular²⁷².



Figura 30 - Carmen Santos e Carmem Miranda

Em *Favela*, Carmen Santos e Humberto Mauro fizeram um filme que marcou a história do cinema brasileiro, utilizando a música popular e a paisagem do morro carioca, se tornando um sucesso de crítica e de público²⁷³. A protagonista, interpretada por Carmen, a professora Rosinha, mistura situações cômicas e dramáticas, ainda bastante presa nas referências do tipo inocente que predominava os roteiros de Mauro e Henrique Pongetti; personagens que ela declarava não se sentir à vontade de interpretar. O filme realmente agradou muito, com bom retorno de lucro, mas a crítica não deixou de apontar as extravagâncias de Carmen Santos que aparecia nas cenas gravadas no

²⁷¹ SCHMIDT, op. cit.

²⁷² SHAW, 2013, p. 32, *apud* BALIEIRO, op. cit., 2014, p. 279.

²⁷³ NAPOLITANO, op. cit., 2009.

morro com figurinos exuberantes, muito bem cortados para uma humilde professora²⁷⁴. Apesar de Carmen apoiar as inovações propostas na obra e defender uma personalidade para o cinema brasileiro, ela ainda se vê e é vista como uma estrela aos moldes norte-americanos. As ações publicitárias quase sempre destacavam a união dos três principais nomes da obra, com destaque para Carmen Santos no elenco, mesmo diante de um elenco com grandes nomes do rádio.



Figura 31 - Carmen e Antônia Marzullo em Favella dos meus amores (1935). Nota-se como o figurino de Carmen destoa da composição da imagem



Figura 32 - Cartaz de Favella dos meus amores (1935)

²⁷⁴ NAPOLITANO, op. cit., 2009; ASSAF, op. cit., 1979, p., 20.

Com o estrondoso sucesso de *Favela dos meus amores*, o trio Carmen Santos, Humberto Mauro e Henrique Pongetti se animam em rodar na sequência *Cidade Mulher* (1936), utilizando de fórmula parecida do *Favela*, ou seja, uma narrativa entremeada de números musicais com grandes nomes do teatro e da rádio, só que dessa vez a história é transposta para a zona sul do Rio de Janeiro, se distanciando do teor crítico e social da apontado na obra anterior. Carmen segue impondo no filme a lógica do cinema dominante, dessa vez misturando a lógica da revista com os ambientes luxuosos de sempre, e afirma:

Cidade-Mulher cuida de um outro lado do Rio; do Rio encantador de Copacabana, do Rio galante que encanta os turistas. Os cenários são moderníssimos, retratando ambientes de luxo. E as *toilettes* que os artistas apresentam serão, decerto, um lindo espetáculo para os olhos femininos... Vestirei, em “Cidade-Mulher”, talvez uns vinte modelos de Paris²⁷⁵.



Figura 33 - Carmen em *Cidade-Mulher* (1936). Nota-se sempre o apreço pelo figurino.

As propagandas nos jornais e os cartazes de cinema seguem destacando sua participação. A mesma imprensa que critica sua postura vaidosa, contribui com espaço e destaque, exaltando a participação da intérprete, há anos uma das principais estrelas do cinema brasileiro.



²⁷⁵ *Jornal das Moças*, 23 jan. 1936, apud SCHMIDT, op. cit.

Figura 34 - Publicidade em jornal de Cidade-Mulher (1936)

A expectativa para o lançamento do filme é enorme e bastante publicidade é feita em torno dele. Ao contrário do que se esperava, o filme não é tão bem recebido pelo público, embora não chegue a dar prejuízo. A crítica elogia algumas apresentações, como a da estreante Bibi Ferreira e da dupla cômica Jayme Costa e Sarah Nobre. O dedo na ferida fica por conta do roteiro fraco com um amontoado de artistas e um filme para se exhibir curvas e pernas de mulheres²⁷⁶. A própria Carmen tem pouca atenção da imprensa, embora sua presença seja sempre muito destacada nas ações publicitárias.



Figura 35 - Cenário de Cidade-Mulher (1936). Uma luxuosa revista. Acervo MIS/RJ.

A verdade é que Carmen não tinha o perfil cômico que se exigia para a obra e, posteriormente, considerou *Favella* e *Cidade Mulher* como duas experiências agradáveis em sua carreira²⁷⁷, mas que não se tratavam de projetos que ela sonhava em realizar²⁷⁸. Carmen era uma artista formada em outros tempos, muito apegada a estética do cinema silencioso e aos códigos dos gêneros dramáticos da Hollywood dos anos 1920. A imagem que construía para si era bastante diferente daquela que passou a dominar e fazer sucesso no cinema brasileiro. O curioso é que, posteriormente, *Favella dos meus amores* se torna um mito para a História do Cinema Brasileiro, considerado o

²⁷⁶ SCHMIDT, op. cit.

²⁷⁷ Idem.

²⁷⁸ Sua expectativa estava em conseguir realizar esses projetos com o término dos estúdios da *Brasil Vita Film*.

melhor filme dos primeiros anos do cinema sonoro feito no Brasil, um dos filmes mais importante da carreira de Carmen, o momento de glória e retorno financeiro da sua carreira de produtora, mas que não teve a sua atenção²⁷⁹.



Figura 36 - Os letreiros da Cinelândia na ocasião do lançamento de *Cidade-Mulher* (1936). Acervo MIS/RJ.

Carmen Santos veste definitivamente o papel de produtora quando inicia seu projeto mais ambicioso, *Inconfidência Mineira* (1948), assumindo também a direção e o papel da protagonista feminina, Barbara Heliodora, mais uma mulher forte do tipo que gostava de interpretar. A quantidade de publicidade em torno da demorada produção é gigantesca, equiparada com a de *Onde a terra acaba*. O foco, além da presença estelar de Carmen, era a grandiosidade da produção que teve imagens gravadas na cidade de São João Del Rey, reproduziu nos estúdios da *Brasil Vita Film* as ruas de Vila Rica, com detalhes riquíssimos de cenário e figurino, influenciado pelos épicos norte-americanos. Um filme que tinha a ambição de ser um marco na cinematografia brasileira por ser o melhor e mais bem feito filme do gênero histórico até então: “Seu filme será um clarão na noite trevosa de nossa cinematografia²⁸⁰”.

²⁷⁹ NAPOLITANO, op. cit., 2009.

²⁸⁰ ALENCAR, Renato. Cinema brasileiro. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 21 jan. 1941. n° 1035, p. 4-6.



Figura 37 - Construção dos cenários de *Inconfidência Mineira* (1948). Acervo MIS/RJ.



Figura 38 - Os detalhes luxuosos do cenário e do figurino de *Inconfidência Mineira* (1948). Acervo MIS/RJ.

Em suas inúmeras divulgações, em diferentes fases da longa produção, o projeto destacava a colaboração de muitos intelectuais e artistas de renome, como Affonso de Taunay, Lucio Costa, Roquette Pinto, Hugo Adami, Edgar Brazil, Rodolfo Mayer, Watson Macedo. As imagens publicitárias divulgam os inúmeros colaboradores da produção quase épica, mas se concentram mais em equilibrar a Carmen estrela e a produtora e incentivadora do cinema nacional, não se eximindo em ostentar os gastos do filme, muito menos a sua contribuição para o projeto político educacional do governo de Getúlio Vargas. *Inconfidência* é a obra definitiva que consolidou a imagem de

Carmen como obstinada, caprichosa, investidora, batalhadora incansável, apaixonada pelo cinema brasileiro e pelo o que ele proporcionava em sua carreira.



Figura 39 - Exposição de objetos de *Inconfidência Mineira* (1948). O filme tinha a intenção de ser um marco histórico. Acervo MIS/RJ.

A crítica ao filme fica dividida. Alguns apontam para problemas na continuidade e na montagem, outros reclamam da péssima qualidade das salas de exibição²⁸¹. O que parece ter sido unânime foram os elogios ao empenho da produtora que prezou pelo realismo dos figurinos e cenários e o destaque às atuações de Carmen Santos e Rodolfo Mayer²⁸², dois veteranos do cinema.

Por último, analisaremos a campanha de *Argila* (1942), realizado em meio a longa e tumultuada produção de *Inconfidência Mineira*. Esse filme traz para a reflexão as mais ricas questões acerca da imagem de Carmen Santos. Para Ana Pessoa, a protagonista de *Argila* interpretada por Carmen foi “a personagem de sua carreira com a maior carga autobiográfica²⁸³”, e ela, em suas inúmeras entrevistas, pouco falou sobre, talvez por sentir que ainda lhe faltava algo. Luciana, a mulher rica interpretada por ela, finalmente parece se aproximar das personagens fortes, dramáticas e ousadas que Carmen, já com 36 anos, sempre buscou ao longo de sua carreira. Tratava-se da representação de uma nova mulher, que rompia com a barreira da sexualidade,

²⁸¹ ASSAF, op. cit., 1979, p. 24.

²⁸² *A Scena Muda*, nº 9, 1 mar. 1949, p. 29.

²⁸³ PESSOA, op. cit., 2006.

determinada e independente, e que se deixava envolver às paixões: a arte marajoara e o artista Gilberto, interpretado pelo galã Celso Guimarães. “Em *Argila*, contudo, ela encontraria o drama romântico e a personagem da mulher madura e determinada há tanto esperados²⁸⁴”.

Carmen aparece em suas cenas de cabelos loiros, como as admiradas estrelas estrangeiras, em luxuosos figurinos e cenários, cuidadosamente fotografada em *close-ups* pelo melhor fotógrafo cinematográfico da época, Edgar Brasil. Importante destacar que Brasil foi parceiro de Carmen e Humberto Mauro em diversos trabalhos, mais um indício da preocupação da estrela com a sua imagem. A cena em que o personagem Barrocas organiza uma espécie de apresentação musical para exaltar a protagonista mais parece uma grande homenagem à estrela Carmen Santos diluída na *mise en scène*. Sob o som do poema musicado de Olavo Bilac, Luciana desce as escadas e todos os convidados da festa param para admirá-la, especialmente os homens, visivelmente apaixonados. Os planos e as luzes se modificam e exaltam sua beleza durante minutos, transformando-a numa deusa.

Em Luciana, a deusa da luz, Carmen recriou, com a cumplicidade de Brasil Gerson e Edgar Brasil, seu próprio conflito entre a mulher desejada e a desejante, entre a mulher inatingível - a estrela ardentemente esperada na serenata bilaquiana e transposta para as telas por intermédio da técnica e do star-system - e a mulher desejante, que conquista um sentido para a vida através da ação e do trabalho, ainda que ao preço de ver desvanecer a idealização romântica da vida²⁸⁵.



Figura 40 - Close up de Carmen na cena de exaltação à Luciana de Argila (1942)

Acompanhando o raciocínio de Ana Pessoa acerca da proximidade entre Luciana e Carmen, ao revermos o filme, podemos acrescentar que as duas figuras tinham outras

²⁸⁴ Idem.

²⁸⁵ Idem.

semelhanças entre si. Luciana é uma mulher bela, que se veste em luxuosos vestidos, tem um especial apreço pelo seu castelo e os detalhes artísticos minuciosamente escolhidos na decoração. Assim era também Carmen Santos que, como vimos, tinha muito apreço em colecionar obras de artes diversas e muito cuidado e orgulho de suas residências que, com recorrência, eram exibidas pela imprensa como sinal de posição social e cultural, integrando-se ao discurso estelar. Com mais atenção ao cenário do filme é possível encontrar as obras adquiridas em vida por Carmen fazendo parte da ficção. Há ainda um personagem, Ferreirinha, cronista que acompanha a vida e os feitos de Dona Luciana, como também ocorria com Carmen e sua relação com a imprensa. Tratam-se de mais elos de ligação entre a intérprete e a personagem, diluindo essas fronteiras como vimos que acontece na política do estrelismo.



Figura 41 - O busto de Carmen Santos feito por Lotte Bogdanoff. O busto e outras obras de arte aparecem em *Argila* (1942)

O filme, como todos os outros, teve uma boa publicidade durante sua produção, mas Carmen pouco se manifestou sobre ele, inteiramente dedicada a seu projeto próprio, *Inconfidência Mineira*²⁸⁶. De qualquer modo, sua presença no projeto foi destaque na imprensa, que enfatizava a nova parceria com Humberto Mauro, o maior dos diretores, juntamente com a maior das estrelas brasileiras, já também consolidada como produtora.

²⁸⁶ Idem.



Figura 42 - Cartaz de Argila

No cartaz de *Argila*, o único original encontrado, destaca-se a ilustração da icônica e polêmica cena em que a protagonista Luciana toma a iniciativa e rouba um beijo do artesão Gilberto. Acima do beijo, em destaque, vemos o nome da grande estrela: Carmen Santos, logo abaixo da apresentação de seu estúdio *Brasil Vita Film*. Em letras menores vemos os demais envolvidos no projeto, inclusive Humberto Mauro, diretor já bastante conhecido do público brasileiro. Emoldurando o cartaz de lançamento da obra, há ainda desenhos gráficos marajoaras destacando a valorização da arte nacional e do cinema educativo, conteúdo trabalhado no enredo, de acordo com o que o grupo envolvido na realização de *Argila* defendia e acreditava.

Cabe aqui dizer que os enquadramentos e montagem da cena do beijo são repletas de códigos estelares: a câmera passeia pelo corpo de Luciana que se aproxima maliciosamente de Gilberto. Parada em um foco de luz, aumentando o mistério de suas expressões, Luciana fuma e observa Gilberto, visivelmente perturbado. Os *closes*

alternam imagens dos olhos, boca, fumaça do cigarro num ritmo realmente perturbador, até que Luciana resolve roubar o beijo de Gilberto.

Desde que estreou em *Urutau* (1919), foram inúmeras as fotos e entrevistas cedidas por Carmen Santos, que nunca saiu da mídia até a sua precoce morte, em 1952. Sua inserção na imprensa era inédita para uma mulher, assim como a forma como conseguia escolher projetos e interferir neles. Seu nome era cultuado em diversos materiais que a tratavam semelhante a uma estrela hollywoodiana. Podemos facilmente perceber isso com uma breve pesquisa sobre a carreira da maior lenda da sétima arte, Greta Garbo, e encontrar materiais de divulgação extremamente similares aos de Carmen. São cartazes de filmes com destaques em seu nome, divulgação em jornais, cartazes de cinema, fotografias. Carmen mesmo, numa entrevista a *Cinearte*, citava Greta como uma referência para sua carreira²⁸⁷.



Figura 43 - A semelhança do material fotográfico de Grata Garbo e Carmen Santos

Fica claro como o conceito de fotogenia, peça fundamental na política do estrelismo, pode ser usado para o entendimento das fotografias, dos cartazes de divulgação, das ações publicitárias em revistas e jornais. A forma como as imagens e ilustrações, a própria grafia do nome são distribuídos no espaço publicitário seguem uma mesma lógica, atrair e seduzir os fãs, criando uma aura mítica em torno da estrela, contribuindo para a construção de mulher desejável. O modo como os elementos estão dispostos, numa fotografia ou mesmo num cartaz, atendem a um propósito claro, nesse caso, o de enaltecer a intérprete e torná-la um ideal, porém um objeto acessível ao

²⁸⁷ PESSOA, op. cit., 2002. p. 160.

público durante uma sessão de exibição de um filme ou através do consumo de algum outro produto cuja imagem remeta àquela artista. A quantidade de estímulos e o direcionamento dos olhares do espectador reforçaram o poder de Hollywood no cinema brasileiro e na carreira de Carmen Santos, utilizando para isso a publicidade, o consumo da imagem estelar, presente em textos, filmes, fotografias, peças publicitárias.



Figura 44 - Fotografia com dedicatória à Cinearte: "À Cinearte meu retrato sem retoque, sem fingimento. Como eu sou. Simples. Lúcida. Brutal. CS".

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante de tantos textos e imagens estelares analisadas, não restam dúvidas de que Carmen Santos foi uma das maiores estrelas do cinema brasileiro do seu tempo e uma pioneira no entendimento da publicidade pessoal. Carmen conseguiu assegurar o interesse da imprensa e manipulou as imagens de si como um meio de promover seus projetos e seu trabalho. A paixão pelo cinema e a exposição pública de sua vida, seus hábitos, costumes, ideias fizeram dela um ícone da mulher moderna no Brasil²⁸⁸.

A construção do espaço singular de liderança feminina no meio cinematográfico nacional, já por si cercado de incredulidade e descrédito, exigirá de Carmen Santos estratégias não só para a viabilização de seus projetos, mas também para a sua legitimação como empresária²⁸⁹.

Numa sociedade patriarcal como a brasileira, onde somente no início do século XX se torna comum ver mulheres ocupando espaços de sociabilidade ou funcionais fora do lar, Carmen conseguiu ver nos dispositivos da política do estrelismo uma maneira de ter voz, de opinar, de exercer um papel, de ser vista. Assim, ela conseguiu transgredir o espaço direcionado a uma atriz de cinema, construindo uma imagem pessoal que representa algo mais amplo. A inquietude que costura toda sua trajetória a fez ir além da representação dos textos estelares. É nítido que ela trabalhou para obter espaço na mídia e entre intelectuais e autoridades para seus projetos e suas ideias em prol da consolidação da cinematografia brasileira. Se por um lado sua exposição beneficiou seus planos e abriu caminhos para parcerias, também não a isentou de ser muito criticada e ridicularizada.

Ao revisitar diversos textos sobre Carmen Santos, nota-se em alguns uma desvalorização dos seus esforços. Muitos tratam sua ascensão como um mero acaso, como se por sorte ela tivesse sido escolhida pela imprensa em determinado momento e curiosamente as revistas a tivesse tornado famosa, durante os mais de trinta anos que permaneceu na mídia. Conhecendo a obstinação de Carmen, me parece muito frágil considerarmos que somente a imprensa foi responsável por alavancar sua carreira. Sem dúvida a imagem construída na época, que reverbera até os dias de hoje, foi oriunda da sua condição econômica, de seus caprichos e seu egocentrismo, mas também do seu trabalho, sua perspicácia com a imprensa e a forma como conseguiu traduzir para o plano pessoal o modelo hollywoodiano de cinema.

²⁸⁸ PESSOA, op. cit., 2017, p. 61.

²⁸⁹ PESSOA, op. cit., 2006.

Desde suas primeiras aparições na imprensa, Carmen era apontada como uma atriz de fotografias, uma esbanjadora de dinheiro com publicidade pessoal. Este trabalho procurou, ao refletir sobre obras importantes da História do Cinema Brasileiro, especialmente os textos de Ana Pessoa sobre Carmen Santos, e o material de imprensa disponível, verificar como ela, ao construir uma imagem de si, interferiu e trabalhou pelo Cinema Brasileiro, estimulando e financiando parcerias, promovendo diretores, técnicos, intérpretes, contribuindo para o desenvolvimento de uma consciência cinematográfica nacional²⁹⁰.

Para Ana Pessoa²⁹¹, Carmen Santos conscientemente soube gerir muito bem sua carreira. A dificuldade estava em gerir as crises e as dificuldades enfrentadas durante a produção de seus filmes, certamente provocadas pelo seu temperamento, pelas condições adversas da precária indústria cinematográfica nacional e a inexperiência de quase todos aqueles que se “metiam a fazer cinema”. A determinação e a imposição das ideias de uma mulher certamente também foram motivos para as desavenças entre a equipe e a dissolução de parcerias. Pedro Lima se recorda de uma Carmen muito ativa, que impunha suas vontades e sua forma de pensar e que sempre esteve envolvida em todos os debates e ações em torno do cinema brasileiro: “tudo o que havia de cinema brasileiro, qualquer coisinha, ela se metia. Ela estava no meio²⁹²”.

Carmen era a representação da busca por autonomia feminina, ainda que seus atos e discursos por vezes fossem contraditórios ou esbarrassem em questões sociais e culturais que rebaixavam a mulher, considerada frágil, nervosa, instável, vaidosa; características facilmente encontradas nos textos sobre ela. A mesma imprensa que a exaltava como exemplo de mulher moderna, justificava seus insucessos na sua condição feminina, desamparada. O contrário, quando iniciavam uma nova campanha de exaltação aos potenciais feitos da grande dama do cinema brasileiro, a imprensa a elogiava utilizando-se de adjetivos ligados ao masculino:

Máscula. Personalidade forte, rígida, imperativa. Movimentos rápidos, incisivos, retangulares. Sem meneios, sem artifícios, sem curvas, sem futilidades.

Espírito de decisão, qualidades de chefe. Energia inquieta. Um espírito de general à procura d’um exército... Vontade indomável, intransigente. Uma mulher que caminha como homem, com saltos a Luís XV.

²⁹⁰ GOMES, op. cit., 1996, p. 30.

²⁹¹ PESSOA, op. cit., 2017, p. 70.

²⁹² Entrevista concedida por Pedro Lima a Ana Pessoa e Vera Brandão de Oliveira em 6/8/1984

Passos largos, firmes, duros, ritmados. Uma linha reta atravessando a multidão, indiferente às calçadas, à chuva e aos homens...²⁹³

A própria Carmen, apesar do desenho dramático da cena, tinha muita consciência de que o fato de ser mulher a prejudicava e tornava tudo mais difícil:

If I were a man!... She told us, teary-eyed – I would not always be duped as I have been, and certainly I would've seen all my efforts realized! Unfortunately, I am a woman, and, even more unfortunately, I've almost only trusted people who don't deserve to be trusted at all²⁹⁴...

Em um texto publicado em *A Scena Muda*, por ocasião do falecimento de Carmen Santos no mesmo dia em que ocorria o *I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro*, encontramos mais uma visão deturpada em relação a sua memória: “A morte da pioneira Carmen Santos fundiu-se com a realização do *I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro*. Terminou o passado e o pioneirismo! Estamos agora diante do futuro inteiro, livre, franco, promissor²⁹⁵”. A infeliz colocação relaciona a imagem de Carmen Santos com o pioneirismo e o amadorismo do cinema brasileiro, ou seja, com um passado fílmico que supostamente não deu certo ou que funcionou mal, que fracassou. Mesmo diante de inúmeras dificuldades, são visíveis os resultados do trabalho de Carmen Santos e dos demais pioneiros da cinematografia brasileira. Somente pela obstinação de pessoas como ela foi possível que o nosso cinema desenvolvesse um pensamento político e estético inicial e que formasse técnicos e intérpretes que continuariam essa empreitada.

O cinema brasileiro, ao longo da trajetória de Carmen Santos, sofreu transformações que foram difíceis de acompanhar por aqueles que as vivenciaram. Hoje, com a distância do tempo e o amadurecimento das reflexões, é possível compreendermos melhor as forças culturais e econômicas que agiam e cercavam o crescimento da cinematografia nacional. Carmen, como muitos outros pioneiros, se constituiu enquanto artista influenciada pela indústria cinematográfica norte-americana e levou isso consigo ao longo dos anos. Enquanto defendia a independência e a personalidade do cinema brasileiro, incoerentemente continuava reproduzindo em seus filmes e na sua imagem os códigos da cinematografia hegemônica. Ainda assim, analisando a transformação da sua imagem ao longo dos anos - de estrela à produtora que batalhava por um espaço para si e para o cinema brasileiro - as mudanças revelam

²⁹³ CARVALHO, Afonso de. “Carmen Santos, a admirável intérprete de *Favela dos Meus Amores*”. *A Manhã*, 10 set. 1935 *apud* PESSOA, op. cit., 2006.

²⁹⁴ LIMA, Pedro. “Ouvindo estrelas... Quem é Carmen Santos?”, *Selecta*, nº 21, 24 mai. 1924 *apud* PESSOA, op. cit., 2017, p. 64.

²⁹⁵ DINES, Alberto. “Coerência, senhores”. *A Scena Muda*, nº 41, 10 de out. 1952.

que, ao seu modo e como uma mulher do seu tempo, Carmen nunca desistiu e acompanhou o crescimento e a constituição do cinema nacional, mas infelizmente teve sua carreira interrompida pela morte precoce.

A inquietude que lhe era característica a movia em busca de novos projetos e de aperfeiçoamento técnico e pessoal que impactavam no desenvolvimento cinematográfico nacional. Carmen parecia estar sempre insatisfeita com os filmes e personagens que cruzavam seu caminho e em busca de algo que parecia ser impossível de definir. A imprensa, em todos os seus projetos, destacou as inovações técnicas proporcionadas por Carmen, mesmo em projetos que não eram pessoais, procurando somar na luta junto a outros produtores. Como vimos, nem sempre ela acertou em suas escolhas e decisões, assim como outros realizadores, que ora emplacavam um sucesso, ora um fracasso, mas o fato de ser uma mulher naquele tempo tornava tudo mais difícil. Suas atitudes eram muito mais alvo de questionamentos quanto a competência.

Apesar da influência da linguagem hollywoodiana e do julgamento da sociedade patriarcal, seu pioneirismo e sua posição de destaque para a historiografia são inquestionáveis. Esta pesquisa procurou mostrar que Carmen construiu uma trajetória imagética de si que extrapola a figura da beleza e endeusamento de uma estrela. A organização do material disponível sobre sua trajetória e de algumas informações dispersas permitiram um esforço reflexivo sobre a amplitude do seu papel no cinema do Brasil.

6. BIBLIOGRAFIA E FILMOGRAFIA

ALENCAR, José de. **Senhora**. São Paulo: Melhoramentos, 1943 (Original publicado em 1875).

ALMEIDA, Natasha H. “A voz do pagão: Ramon Novarro, masculinidade e cinema sonoro”. (Artigo aguardando publicação)

ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro, Ed. Perspectiva, 1976. 418p.

ASSAF, Alice G. “Carmen Santos”. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, Embrafilme, nº 33, p. 14-29, 1979.

BALIEIRO, Fernando de F. **Carmen Miranda entre os desejos de duas nações: cultura de massas, performatividade e cumplicidade subversiva em sua trajetória**. Tese (doutorado), Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2014.

BERNARDET, Jean Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 1995.

BEZERRA, Laura. “Preservação audiovisual no século XXI: avanços e desafios do Brasil”. **Arquivo em Cartaz**, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, ano 1, nº 1, 2015.

BICALHO, M. Fernanda. “As atrizes”. **Seminário Cinearte**. Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, 1991, pp. 63 – 79.

BRITTO, Rafaella. “Carmen Santos e a construção da personagem feminina brasileira”. *Império Retrô. Arte, moda e comportamento*. Disponível em: <http://www.imperioetro.com/2015/08/carmen-santos-e-construcao-da.html>. Acesso em 6 jul. 2017.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CABRERA, Lívia. **Da fragilidade à histeria: corpo e subjetividade femininos em A Carne (1888), de Júlio Ribeiro**. Monografia de conclusão em Ciências Sociais. Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2009.

COSTALLAT, Benjamim. **Mademoiselle Cinema**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999. (Original publicado em 1924).

ECO, Humberto. **Como fazer uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 2000. 174 p.

FERREIRA, Renata S. “Carmen Santos, estrela do Brasil”. **Arquivo em Cartaz**, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, ano 1, nº 1, 2015.

FONTES, Fernanda Cavalieri. **Greta Garbo na Cinearte: a apropriação brasileira de um mito hollywoodiano**. Trabalho de conclusão de curso em Cinema e Audiovisual. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

GOMES, Paulo E. Salles. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

_____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GONÇALVES, Mauricio. “Argila, um filme, uma mulher, uma nação”. **Arquivo em Cartaz**, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, ano 1, nº 1, 2015.

GOULART, Isabella R. O. **A ilusão da imagem: o sonho do estrelismo brasileiro em Hollywood**. Dissertação (Mestrado) USP – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

HOLLANDA, Heloísa B.; BICALHO Maria Fernanda; MORAN, Patricia. “Vamps, ingênuas e flappers”. **Quase catálogo 3-Estrelas do cinema mudo-Brasil, 1908- 1930**. Rio de Janeiro, CIEC/Escola de Comunicação/UFRJ/MIS, 1991.

LAURINDO, Antonio. “Apresentação”. **Arquivo em Cartaz**, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, ano 1, nº 1, 2015.

LUCAS, Taís Campelo. **Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926 - 1942)**. Dissertação de mestrado em História. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

MACIEL, Ana Carolina de Moura Delfim. **Encantamento do rosto. Poses e retratos de cinema**. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**. São Paulo, v. 18, n.1, Jan./June 2010.

MULVEY, Laura. “Prazer Visual e Cinema Narrativo”. In: XAVIER, Ismail. (Org.) **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. Trad. João Luiz Vieira. p. 435- 453.

NAPOLITANO, Marcos. O fantasma de um clássico: recepção e reminiscências de Favela dos meus amores (H. Mauro, 1935). **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**. Universidade de São Paulo, v. 36, nº 32, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/viewFile/68096/70654> . Acesso em: jan. 2017.

NORONHA, Jurandyr. **Dicionário Jurandyr Noronha de cinema brasileiro: de 1896 a 1936 – do nascimento ao sonoro**. São Paulo: EMC, 2009

PESSOA, Ana. **Carmen Santos**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

_____. “Argila, ou falta uma estrela... és tu”! **Fênix: Revista de História e Estudos Culturais**. Universidade Federal de Uberlândia, Vol 3, Ano III, nº 1, jan/fev/mar 2006. Disponível em <http://www.revistafenix.pro.br/PDF6/15%20-%20DOSSIE%20-%20ARTIGO%20-%20ANA%20PESSOA.pdf>. Acesso em: jan. 2017.

_____. “A star in te spotlight. Carmen Santos and Brazilian cinema of the 1920s”. In: BERGFELDER, Tim; SHAW, Lisa; VIEIRA, João Luiz (ORG). **Stars and Stardon in Brazilian Cinema**. New York: Berghahn Books, 2017.

PIZOQUERO, Lucilene M. *Cinema e gênero: a trajetória de Gilda de Abreu (1904 – 1979)*. Dissertação (mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

RAMOS, Fernão et al. **História do Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Art Editora, 1987. 555 p.

RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe. (org.) **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Senac, 2000.

RIBEIRO, Júlio. **A Carne**. São Paulo: Martin Claret, 2004 (Original publicado em 1888).

SCHMIDT, Bernardo. “As estreias de Bibi”. *Blog O patativa*. Disponível em: <http://bernardoschmidt.blogspot.com.br/2016/04/bibi-ferreira-jubileu-de-diamante-24.html> . Acesso em: jan. 2017.

VIEIRA, João Luiz. “A chanchada e o cinema carioca (1930 – 1955)”. In: RAMOS, Fernão et al. **História do Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Art Editora, 1987.

_____. “O marketing do desejo”. *Quase catálogo 3-Estrelas do cinema mudo-Brasil, 1908-1930*. Rio de Janeiro, CIEC/Escola de Comunicação/UFRJ/MIS, 1991.

WERNECK, Ronaldo. **Kiryri rendáua toribóca opé**: Humberto Mauro revisto por Ronaldo Werneck. São Paulo: Arte Paubrasil, 2009.

XAVIER, Ismail. **Sétima arte**: um culto moderno. São Paulo, Perspectiva, 1978.

PERIÓDICOS

Cinearte (1926 – 1942)

Palcos e Telas (1918 – 1921)

Para Todos (1918 – 1926)

Revista Fon Fon (1907 – 1958)

A Scena Muda (1930 – 1934)

Selecta (1920 – 1930)

ARQUIVOS

Arquivo Jurandyr Noronha – Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro

Cinemateca do Museu de Arte Moderna

Cinemateca Brasileira

FILMOGRAFIA

Argila (Humberto Mauro, 1942)

Carmen Santos (Jurandyr Noronha, 1969)

Limite (Mário Peixoto, 1931)

Onde a terra acaba (Sérgio Machado, 2002)

Sangue Mineiro (Humberto Mauro, 1929)

PÁGINAS DE INTERNET

Biblioteca Digital das artes do espetáculo. Disponível em:

http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca_revistas.html. Acesso em 06 de jul. 2017.

Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>.

Acesso em 04 de jul. 2017.

Filmografia Brasileira. Disponível em:

<http://www.cinemateca.gov.br/pagina/filmografia-brasileira>. Acesso em 04 de jul. 2017.

Hemeroteca Digital. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>.

Acesso em 05 de jul. 2017.

Mário Peixoto. Disponível em: www.mariopeixoto.com. Acesso em 06 de jun. 2017.