

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS DO PONTAL
CURSO DE HISTÓRIA

MARINA MARIA VIEIRA GOMES

**REPRESENTAÇÕES FEMININAS NA MODERNIDADE DO RIO DE JANEIRO
ATRAVÉS DAS PÁGINAS DA REVISTA *A SCENA MUDA* E *MADEMOISELLE*
CINEMA (1923)**

ITUIUTABA

2024

MARINA MARIA VIEIRA GOMES

**REPRESENTAÇÕES FEMININAS NA MODERNIDADE DO RIO DE JANEIRO
ATRAVÉS DAS PÁGINAS DA REVISTA *A SCENA MUDA* E *MADEMOISELLE CINEMA* (1923)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em História, Licenciatura e Bacharelado, do Instituto de Ciências Humanas do Pontal da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para obtenção do título de licenciado e bacharel em História.

Orientadora: Profa. Dra. Natália Batista Peçanha

ITUIUTABA

2024

MARINA MARIA VIEIRA GOMES

**REPRESENTAÇÕES FEMININAS NA MODERNIDADE DO RIO DE JANEIRO
ATRAVÉS DAS PÁGINAS DA REVISTA *A SCENA MUDA* E *MADEMOISELLE CINEMA* (1923)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em História, Licenciatura e Bacharelado, do Instituto de Ciências Humanas do Pontal da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para obtenção do título de licenciado e bacharel em História.

Aprovado em: _____ / _____ / _____.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora

Profa. Dra. Natália Batista Peçanha

Membro da banca

Profa. Dra. Angela Aparecida Teles

Membro da banca

Profa. Dra. Daniela Magalhães da Silveira

AGRADECIMENTOS

São muitos àqueles que merecem um agradecimento pelo desenvolvimento deste trabalho.

À minha mãe, Carla Filomena, que foi sempre para mim um grande pilar de força e trabalhou incansavelmente, muitas vezes negligenciando suas próprias necessidades, para que eu pudesse chegar até aqui. Aos meus avós, Briolange e Luiz, e à minha tia Kelli, que forneceram incontáveis recursos financeiros e que sempre entenderam o valor dos estudos. À minha irmã, Branca, que sempre me proporcionou suporte emocional e dividiu o lar comigo nos meus anos iniciais de faculdade. À Júlia Moita, de quem eu não tenho nem palavras para descrever o apoio e ofereço apenas eterna gratidão. A todos vocês da minha família, o meu muito obrigada. Sem vocês, eu provavelmente não estaria aqui.

Aos meus grandes amigos, Theo, Adriel e Lorryne. Compartilhei com vocês grande parte da minha trajetória acadêmica e vivi meus melhores e piores momentos. Vocês são realmente um presente que a Universidade me proporcionou e agradeço todo o apoio físico e emocional que me dedicaram não somente durante a produção deste trabalho, mas desde o dia em que nos conhecemos.

Aos meus colegas de vida e de turma. Maria Brenda, Maria Eduarda, Mariana, André e Letícia, com quem troquei dúvidas, inquietações e conhecimentos durante toda a graduação e que também me ajudaram de incontáveis maneiras.

À Ardnaxela, Luiza, Joseph e Maurício. Vocês são pessoas maravilhosas que me proporcionaram momentos memoráveis que eu carregarei sempre em meu coração.

À Isabella, que se disponibilizou a ir até a USP em São Paulo, encontrar uma tese de doutorado tão importante para elaboração da minha pesquisa.

Faço menção especial, à Júlia Martins, com quem compartilho não só as experiências da faculdade, mas também a vida. Obrigada por ser minha companheira, por me apoiar nos momentos mais difíceis e por ter sido um verdadeiro alicerce para que eu pudesse vencer este ano. Espero que saiba como sua presença foi, é e sempre será muito importante para mim.

Agradeço, igualmente, à toda estrutura fornecida pela Universidade Federal de Uberlândia, pelo Curso de História do Pontal e à Capes, que permitiu durante vários anos da minha graduação, através das bolsas de pesquisa, que eu permanecesse na Universidade. Em especial, agradeço a minha orientadora, Profa. Dra. Natália Batista Peçanha, com quem

compartilhei a pesquisa desde 2023 e que se mostrou não só uma profissional excepcional como uma pessoa maravilhosa. Espero que possamos compartilhar sempre o nosso ofício.

Por último e talvez mais importante, não só agradeço como dedico este trabalho ao meu pai, Arnaldo Tadeu Cotrim Gomes, que este ano infelizmente passou para o outro lado do caminho e de quem lembro e lembrei eternamente. É a ele que devo minha base intelectual. Foi com ele que troquei os conhecimentos mais genuínos e que aprendi a importância do ensino superior. Levo dentro mim a lição mais preciosa que ele poderia ter me ensinado: a liberdade é a coisa mais importante que temos na vida e por isso jamais devemos deixar alguém cerceá-la. Por isso, não existe ninguém no mundo que entenda, como ele entendia, a importância de eu me tornar historiadora. Espero que, de qualquer lugar que esteja, consiga saber que esteve na minha mente e no meu coração durante toda a produção deste trabalho. A conquista é não só minha, mas também dele.

RESUMO

O presente trabalho procura identificar como a imprensa e a literatura carioca criaram representações femininas durante a Primeira República (1889-1930), mais especificamente o ano de 1923. Para isso, foram selecionadas como fontes de pesquisa o livro *Mademoiselle Cinema* (1923), de Benjamin Constallat, caracterizado dentro do gênero “leituras só para homens” e a revista *A Scena Muda* (1921-1955), especializada no cinema e publicada pela Companhia Editora Americana. Como referencial teórico específico de gênero, utiliza-se a historiadora Joan Scott, que o comprehende como o elemento constitutivo de todas as relações sociais e legitimador das relações de poder. Por último, o trabalho visa articular as representações femininas com o plano político nacional, em que se tinha a família como sustentáculo da nova República e que acabava por traçar padrões ideais de comportamento para as mulheres.

Palavras-chave: Representações femininas; *A Scena Muda*; Literatura; Imprensa; Modernidade.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Retrato de Benjamin Constallat.....	24
FIGURA 2: Dorothy Dalton e Conrad Nagel da “Paramount”	40
FIGURA 3: Coluna “Novidades na Tela” com fotografia de Gladys Walton.....	41
FIGURA 4: Coluna “Os que vivem no écran” com fotografia de Jane Thomas.....	42
FIGURA 5: Atriz Ossi Oswalda.....	43
FIGURA 6: Atriz Glenda Swanson.....	43
FIGURA 7: Publicidade do Pó de Arroz Lady.....	44
FIGURA 8: Publicidade da Loção Meu Coração.....	44

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	9
1. CAPÍTULO 1: A CAPITAL CARIOCA: CONSTRUÇÕES DE UMA CIDADE “MODERNA”.....	11
1.1 Passados e futuros: os sentidos da modernidade.....	11
1.2 Higienização e embelezamento: o Rio de Janeiro nos anos iniciais da República.....	13
1.3 Imprensa, literatura e cinema: crescimento cultural e tecnológico na virada do século.....	15
1.4 O casamento como política de Estado: honra feminina ou honra da nação?.....	18
2. CAPÍTULO 2: MADEMOISELLE CINEMA E A CRÍTICA À MODERNIDADE.....	22
2.1 A defesa pela moral e os bons costumes.....	22
2.2 Benjamin Constallat e sua <i>Melle. Cinema</i>: apologia a pornografia ou grito pela moralidade?.....	23
2.3 Os “Martins Pontes”: prostituição, consumismo e imoralidade na família tradicional brasileira.....	28
3. CAPÍTULO 3: ENTRE A HONRA E A DESONRA: O FEMININO NAS PÁGINAS DE A SCENA MUDA.....	38
3.1 O periódico e sua produção: Hollywood e as agências publicitárias.....	38
3.2 Casamento, maternidade e cosmopolitismo: as mulheres da Scena.....	45
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	51

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente estudo nasceu a partir de uma série de inquietações pessoais que tive ao longo da minha vida e da graduação. Me reconhecendo enquanto mulher, fui percebendo ao longo do tempo como a misoginia e o machismo permeiam as nossas relações interpessoais e como restringem os nossos comportamentos e papéis como sujeitos históricos. As diferenças de gênero sempre foram de muito questionamento para mim e se tornaram ainda maiores ao passo em que fui me desenvolvendo dentro da academia. Para além disso, assistimos, sobretudo nos últimos oito anos, a ascensão constante da extrema direita globalmente. Tal ala política incorpora como uma de suas temáticas principais a defesa da família tradicional e excluem de seus discursos novamente àqueles considerados subversivos à ordem desejada – as mulheres, a comunidade negra, indígena, LGBTQIAP+, entre outros. Dessa forma, procurei realizar um trabalho que analisasse a base desse discurso ideológico no contexto brasileiro sobre a ordem da família tradicional, que recai, inicialmente, sobre o controle do feminino.

A escolha das fontes também teve uma relação direta com a minha trajetória acadêmica. Durante as disciplinas de Brasil Republicano, a professora Angela Teles solicitava como trabalho para obtenção de nota parcial uma análise de fonte. Desde esses períodos comecei a trabalhar com a análise da imprensa. Fui me identificando com a fonte e percebendo a sua riqueza para a pesquisa histórica, sendo um produto cultural capaz de incorporar diversas “vozes” em seu discurso. A novidade para mim foi a escolha da literatura, indicada pela minha orientadora e que se tornou uma fonte bastante importante para esta pesquisa.

Sendo assim, o objetivo que tracei neste Trabalho de Conclusão de Curso foi analisar as representações femininas na literatura, utilizando o livro *Mademoiselle Cinema* (1923) de Benjamin Constallat e na imprensa, utilizando a revista *A Scena Muda* (1921-1955), sob o recorte temporal do ano de 1923 e geográfico no Rio de Janeiro. Sendo este período situado dentro do que chamamos no campo da História de Primeira República (1889-1930), procurei analisar de que forma tais representações estavam alinhadas ao ideal de família do Estado Republicano, que acabou por criar uma sinonímia entre honra das famílias/honra feminina e honra da nação.

Dessa forma, no primeiro capítulo, intitulado “A Capital Carioca: construções de uma cidade ‘moderna’”, procurei apresentar o contexto sócio-político do Rio de Janeiro desde fins do século XIX até a década de 1920. Inicialmente exponho como entendo o conceito de modernidade neste trabalho. Em seguida, trato sobre a reforma realizada por Pereira Passos em

1902, que transformou a cidade social e esteticamente, reduzindo seu papel político a apenas cartão-postal da nação. Também como na virada do século a capital carioca passou por transformações profundas com a chegada de novas tecnologias de produção, transporte, comunicação e entretenimento que impactaram diretamente suas formas de organização cultural e social, e como estes fatores marcaram a chegada da “modernidade”. Por último, expus como a nova República tinha como seu principal pilar a família, criando um modelo ideal para a mesma e traçando papéis rígidos para as mulheres do período, criando uma dicotomia entre mulher honrada – sendo aquelas que viviam sob a proteção do lar e tutela de seu pai ou marido - e mulher desonrada – sendo aquelas que transformaram seus comportamentos com as novas formas de sociabilidade da modernidade, ou seja, que passaram a ocupar os espaços públicos e que tinham uma maior liberdade sexual.

No segundo capítulo, intitulado “Mademoiselle Cinema e a Crítica a Modernidade”, analiso o livro “*Mademoiselle Cinema*” (1923) de Benjamin Constallat, compreendendo a literatura como um produto que tem o poder de ao mesmo tempo representar modelos já existentes na sociedade, como também o poder de criar novas representações. Desse modo, analiso o discurso conservador sobre a mulher desonrada existente na narrativa de Constallat e como ele a associa ao estereótipo de “mulher moderna”.

Para finalizar, analiso no terceiro capítulo, intitulado “Entre a Honra e a Desonra: o feminino nas páginas de *A Scena Muda*” o periódico *A Scena Muda*, que circulou no país entre os anos de 1921 e 1955 com especialização no cinema. Em suas páginas, procurei identificar quais perfis de mulheres seus produtores representaram e se estavam ou não alinhados a dicotomia criada entre honradas e desonradas, buscando ainda, traçar um comparativo entre o seu discurso e o de *Mademoiselle Cinema* (1923).

CAPÍTULO 1: A CAPITAL CARIOPA: CONSTRUÇÕES DE UMA CIDADE “MODERNA”

Para que possamos compreender o período em que ambas as fontes analisadas neste trabalho se situam, é necessário inicialmente pensar que as décadas iniciais da República foram marcadas pela ideia de ruptura com o Estado Monárquico, e que, os objetivos políticos traçados pelos governantes estariam alinhados a um projeto de consolidação do novo regime.

O processo de proclamação da República (1889) foi marcado pela influência dos ideais positivistas de Auguste Comte, os quais negavam tudo aquilo que não fosse baseado na ciência e na razão. Para o filósofo, a história humana era um emaranhado de superações, as quais deixavam para trás a religião e a monarquia, – instituições consideradas dependentes mutuamente – justamente por proporem explicações para a vida e o mundo que não eram alinhadas à ciência, muito menos à racionalidade, e que, a partir dessas superações, a humanidade chegaria ao nível máximo de “civilização”. Essa ideia de que, no curso do tempo humano, a sociedade caminharia para um “lugar” em que o atraso seria superado é o que ele chamava de “progresso” (Mello, 2008).

Incorporando esses ideais ao plano político brasileiro, a população passou a clamar por reformas que levassem ao tão almejado progresso, pois consideravam que o Brasil estaria atrasado em relação às nações europeias. Nesse caso, seria necessário o estabelecimento do processo de modernização e industrialização do país, fatores impossíveis de serem atingidos com a monarquia. Os movimentos que surgiram dessa insatisfação para com a Monarquia – e aqui chamo atenção para a atuação da imprensa e de setores dos grupos militares e intelectuais – levaram ao golpe e proclamação da República.

À República se atribuía, portanto, a democracia, cidadania, civilização, ordem, progresso, futuro. À Monarquia, o atraso, o passado, a tirania e a exclusão (Mello, 2008). Era como se, ao proclamar a República, estariam proclamando o avanço, o futuro, a modernização.

1.1 Passados e futuros: os sentidos da modernidade

Ao se tratar do período da Primeira República (1889-1930), precisamos também ter um olhar atento ao que esse momento significou ao nível das mentalidades e a maneira com que os homens vivenciavam o tempo. Koselleck (2006) afirma que a partir da segunda metade do século XVIII, a própria história adquire qualidade histórica, ou seja, ela não acontece apenas

no tempo, mas através dele. Pensando nessa colocação, é necessário compreender que o conceito de modernidade implica necessariamente um olhar à temporalização.

O conceito de modernidade implica justamente a ideia de ruptura. Um determinado tempo é considerado “moderno”, pelos que vivem nele, na medida em que se apresenta como uma ruptura com um determinado passado, e mais, em que se apresenta de maneira antagônica, sempre vislumbrando um futuro. É como se o tempo em que se vive fosse capaz de internalizar três temporalidades: passado, presente e futuro. Neste tempo, incorporam-se o passado ao qual se quer romper, o presente que se quer mudar e o futuro que se alcançar. Além disso, dentro dessa concepção, a modernidade pode ser entendida como um tempo de transição, pois implica um momento presente que os personagens históricos não pretendem manter, pelo contrário, é um tempo que caminha para um futuro ainda mais novo. Entretanto, é necessário ressaltar que apesar de ser considerado um tempo de transição, principalmente pelos seus próprios personagens históricos, não significa que o próprio não possa adquirir caráter de época, pelo contrário, é um período bem marcado pela própria efervescência de mudança e ideias de movimento.

Koselleck (2006) ainda chama atenção para como a temporalidade não era experimentada de maneira unívoca, como na verdade, havia uma simultaneidade de diferentes tempos históricos pelo mundo, aspecto que ficou ainda mais evidente a partir da conquista ultramar. Por isso que, quando Mello (2008) aborda o período anterior a Proclamação da República, ressalta a sensação de inadequação temporal vivida pelos brasileiros, pois, em comparação às nações ocidentais, o povo brasileiro estaria vivendo outro tempo histórico. E, pensando no Brasil enquanto um país de dimensões continentais, podemos observar esse fator dentro de seu próprio território, basta comparar as vivências da capital carioca com o sertão nordestino nos anos iniciais da República, por exemplo.

Pensando nas considerações de Koselleck (2006) a respeito do conceito de modernidade, podemos compreender o processo de transição da monarquia para a república e o período que a segue como o resultado da criação de um grande horizonte de expectativas pelos atores políticos do período, que vislumbravam nele o progresso. Além disso, percebemos claramente a questão da ruptura com passado, como os atores buscaram deixar para trás o que lá continha, como a monarquia, a Igreja e o despotismo. E ainda, como utilizaram de conceitos como República e Democracia e deram-lhes caráter temporal, ou seja, os relacionaram ao novo tempo, que só acontecem em um novo “lugar”, em um futuro que o atraso é deixado para trás.

Ao passo que também temporalizaram o conceito de Monarquia, associando-o ao passado, como uma forma de ideologizar os seus oponentes.

1.3 Higienização e embelezamento: o Rio de Janeiro nos anos iniciais da República

Compreendendo os processos que levaram a proclamação da República e a busca pela modernização do país e de que maneira seus personagens históricos experimentavam o tempo, podemos pensar como estava a situação política e social do Rio de Janeiro no início do século XX. Durante a Primeira República (1889-1930), o Rio, sendo capital do país, passou por transformações profundas, adquirindo um papel crucial dentro do plano nacional, tornando-se responsável por ser o exemplo mais bem-acabado de modernidade (Carvalho, 1987).

Já durante o Império, devido ao processo imigratório, a abolição da escravidão, o crescente êxodo rural e o aumento da urbanização, a cidade recebeu um grande contingente populacional, causando um enorme problema nos locais de habitação. Para se ter uma ideia do nível de explosão demográfica, nos anos iniciais da República, apenas 45% da população era natural do Rio (Carvalho, 1987). A população negra e pobre se acumulou no centro da cidade em habitações com péssimas condições em termos de infraestrutura e saneamento básico. Para a elite conservadora, o centro havia se tornado um local de promiscuidade, de eclosão de doenças, em que se viviam as “classes perigosas”¹ da sociedade. Ou seja, prostitutas, malandros, ladrões, desertores das Forças Armadas, entre outros² (Carvalho, 1987). A escolha pelo centro, além de ser pelo baixo custo dos valores de aluguel, também residia na proximidade ao trabalho. Pelas dificuldades de locomoção, a população pobre preferia esses locais devido a facilidade do acesso ao trabalho.

Para além da situação estrutural, a capital passava por uma efervescência de ideologias políticas europeias, como o positivismo, o socialismo e o anarquismo, que antes da proclamação permaneciam “enclausuradas”. Algumas já haviam sido incorporadas durante o Império, outras importadas ou apenas impulsionadas (Carvalho, 1987). Pela primeira vez, a população encontrava-se em contato com os problemas da cidade. Diversos grupos passaram a se articular politicamente de diversas maneiras, e com diferentes ideologias, – por exemplo, os jacobinos que escolheram a criação de clubes patrióticos, enquanto os intelectuais de classe média

¹ Para ver mais sobre “classes perigosas” ver “Cidade Febril: cortiços e epidemias na corte imperial” (2018) de Sidney Chalhoub.

² Segundo Carvalho (1987), além das classes citadas, poderiam ser considerados integrantes das classes perigosas: ciganos, ambulantes, trapeiros, criados, serventes de repartições públicas, ratoeiros, recebedores de bondes, engraxates, carroceiros, floristas, bicheiros, jogadores, receptadores, pivetes e capoeiras.

preferiam se utilizar do socialismo e impulsioná-lo através da imprensa – causando revoltas, greves, levantes, principalmente por parte de alguns setores militares. Dessa forma, os governantes perceberam que deveriam suprimir a atuação política da capital, desvinculando sua imagem do governo federal e impulsionando a política dos estados. Ao fazer isso, deixaram a cidade em um limbo político, possibilitando o crescimento da corrupção e dos interesses próprios. Ao Rio de Janeiro, bastava, portanto, o papel de cartão-postal da nação, ou seja, da República (Carvalho, 1987).

Ao atribuírem o papel da cidade como exemplo de civilização brasileira, empenharam uma grande reforma, inspirada na Reforma de Paris (1852-1870), pelo Prefeito Pereira Passos³, de 1902 a 1906. O objetivo era claro, destruir os resquícios do Império decadente, transformando o Rio em uma cidade bela, industrializada, higienizada, moralizada e moderna à altura das capitais europeias. Vale lembrar que no início do século, a maior influência, tanto política quanto cultural no Brasil vinha dos países europeus, e principalmente da França. Esse quadro só muda a partir do fim da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Além disso, sendo a família uma importante instituição para o Estado, o objetivo era delimitar qual seria a população digna de ocupar os espaços públicos e de claro, serem a “cara” do Rio (Caulfield, 2000). A população pobre, negra e mestiça que vivia no centro foi expulsa aos arredores, restando se organizar em moradias ainda mais precárias nos morros ou em bairros mais afastados, criando sua resistência, seus espaços culturais e locais de representação longe dos centros. Grande parte das antigas vielas foram destruídas e substituídas por ruas largas e cheias de lojas e cafés. Também houve a construção de novas avenidas principais, como a Avenida Central, lotada de vitrines com a moda francesa e capazes de comportar o trânsito dos automóveis – símbolos da modernidade. Houve ainda, a substituição da arquitetura, ou seja, a construção de prédios com fachadas ecléticas e modernas (Sevcenko, 1998). As pessoas incentivadas a frequentar os espaços públicos foram exatamente as famílias brancas de elite, que encarnavam o modo de vida europeu, principalmente francês. Elas que deveriam ser o exemplo de população do Rio.

O que a reforma fez foi modernizar e industrializar estruturalmente a cidade, transformando a arquitetura, os passeios, as lojas e os restaurantes de uma maneira que acompanhasse a modernidade internacional. E também, higienizar a sua população, ou seja, a população que não fosse branca e burguesa, não deveria estar “à vista” nos setores nobres da cidade, a ideia era segregar os espaços públicos, reservando para os pobres, negros e mestiços

³ Pereira Passos era engenheiro, político e foi prefeito do Rio de Janeiro e Distrito Federal durante os anos da reforma, de 1902 a 1906.

os espaços mais afastados, precários, sem infraestrutura ou saneamento básico (Caulfield, 2000). O Rio havia, portanto, se tornado em ordem e higiênico em seu centro. À outra parte da população, ficava reservada a sua exclusão da “sociedade” e mesmo da “República”.

1.3 Imprensa, literatura e cinema: crescimento cultural e tecnológico na virada do século

Grande parte da mudança na mentalidade do período teve a ver com a introdução de novas tecnologias no território brasileiro. Para além da transformação estrutural e estética da cidade do Rio de Janeiro feita pela reforma, houve em fins do século XIX e início do XX a chegada de diversas tecnologias que mudariam para sempre a forma com que os homens se organizavam em sociedade (Sevcenko, 1998). Pensando em um marco importante, podemos pontuar a introdução da eletricidade, que causou até mesmo um grande impacto na própria reforma. A luz elétrica trouxe uma grande mudança na percepção temporal, não só por ampliar o convívio social noturno, mas mudando inclusive a organização do trabalho, como foi o caso da construção das novas avenidas durante a noite fazendo com que ficassem prontas em tempo recorde, já trazendo uma sensação de aceleração do tempo à população carioca (Sevcenko, 1998). Além do fato de transformar a lógica noturna, foi através da eletricidade que muitas máquinas poderiam funcionar.

Outro fator importante foi a introdução de novas formas de locomoção. Os bondes são um grande símbolo da modernidade no Rio, aparecem nas obras de diversos escritores da época como uma mudança fundamental para a lógica da cidade. Além disso, os automóveis também foram introduzidos, – mais consumidos pela elite – ampliando a velocidade de locomoção e também o turismo, proporcionando que seus portadores viajassem à outras cidades do país (Sevcenko, 1998). Os automóveis causaram um impacto ainda na vida cultural masculina, tornando-se um acessório indispensável para atrair as mulheres. Houve ainda o surgimento do telefone e telégrafo, transformando as formas de comunicação do período (Eleutério, 2012). O aspecto a se olhar nas tecnologias citadas acima é a sensação de aceleração do tempo, enquanto a décadas atrás uma pessoa demorava determinado tempo para chegar em outro lugar, esse tempo agora diminuía, da mesma forma em que se acelerava o tempo de comunicação, já que antes uma carta poderia demorar semanas ou meses para chegar ao destinatário.

A fotografia, que já havia se introduzido parcialmente no Império, o cinematógrafo e o gramofone também tiveram um enorme impacto (Süsskind, 1987; Eleutério, 2012). A possibilidade de captar a realidade através da fotografia e do cinematógrafo causou um grande

alvoroço. A população inclusive, no primeiro contato, estava mais interessada em ver o funcionamento do aparelho do que o filme ou o retrato (Süsskind, 1987). Porém, após o fim da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), quando a tecnologia já havia se estabelecido no meio social, a Europa enfrentava a quebra de seu parque industrial, o que acabou afetando também sua indústria cinematográfica, e consequentemente também a produção nos países da América Latina, já que ficaram impossibilitados de comprar produtos baratos no mercado europeu (Sevcenko, 1998). Dessa forma, os Estados Unidos da América conseguiram impulsionar sua produção e se firmar como polo irradiador do cinema através de Hollywood, transformando drasticamente os padrões de comportamento do período. Portanto, ao se tratar dos anos 1920, falar de cinema era falar de Hollywood, e consequentemente de seus astros e estrelas, que se tornaram símbolos culturais, ditando os padrões estéticos do período. O Rio de Janeiro sofrera o impacto assim como o resto do mundo, diminuindo inclusive a influência da cultura europeia na cidade. Com isso, houve o aumento do mercado de distribuição e a abertura de novas salas de cinema no estilo *art déco*. Para o “homem moderno”, ir ao cinema pelo menos uma vez na semana, vestindo sua melhor roupa, era obrigatório (Sevcenko, 1998).

Igualmente, o avanço nas técnicas de impressão e reprodução causaram uma enorme aceleração, diversificação e aumento da imprensa e da literatura. Devido à essas técnicas, houve a possibilidade do aumento da produção de impressos a um baixo custo, abrindo um grande campo para o consumo e comunicação em massa. No caso do mercado literário, vale a atenção para as publicações de caráter popular que apresentaram grande crescimento e consumo no início do século XX. Nesse meio, os chamados “romances para homens” ou “leituras só para homens” alcançaram um grande público. Eram obras consideradas de cunho pornográfico, abordavam mulheres adulteras, viúvas, que se envolviam com homens insaciáveis. Estavam disponíveis em todo lugar, bancas de jornais, livrarias e com vendedores autônomos. Também faziam muito uso da imagem, justamente para atingir o público analfabeto, e geralmente de mulheres nuas em posições sensuais. Esse tipo de publicação se firmou de tal modo que inclusive suscitou as autoridades a formularem leis de controle dos veículos culturais, censurando os filmes, livros, peças de teatro e também a imprensa (El Far, 2004).

Para Eleutério (2012), a imprensa sustentava-se sob um tripé: evolução técnica, investimento na alfabetização e incentivo para fabricação do papel. Tratando-se de uma sociedade majoritariamente analfabeta, conseguir novos leitores era imprescindível para sustentar o avanço dos periódicos. Nesse sentido, além do investimento na alfabetização – não muito amplo – a imprensa passou a utilizar das imagens como uma forma de captar essa parte

da população. Fotografias, charges, histórias em quadrinhos e pinturas passaram a ser ilustradas nos periódicos. Devido ao processo de industrialização, trazendo novos produtos ao mercado, o campo publicitário – que também apresentou grande crescimento no período - enxergou a imprensa como palco privilegiado do incentivo ao consumo. Nas páginas dos mais diversos periódicos, encontram-se propaganda de eletrodomésticos, produtos de beleza e higiene pessoal, roupas, calçados, entre outros. A publicidade funcionava como forma de sustentação financeira da imprensa, ao passo que também se beneficiava da mesma (Cohen, 2012).

Além do aumento na produção, houve a diversificação dos periódicos. Existiam os jornais de notícia, que prometiam a imparcialidade, as revistas femininas, apresentando conselhos de economia doméstica, as revistas de humor, que se utilizavam em grande parte das charges como principal linguagem, a imprensa operária, que buscava a propagação de seus ideais e articulação política, as literárias, que uniam as notícias com as crônicas dos intelectuais do período, em grande parte discutindo a questão da nacionalidade e da modernidade. E ainda, aquelas especializadas nas novas tecnologias, como o cinema e mais tarde o rádio, sendo o caso de uma das fontes analisadas neste trabalho, a revista *A Scena Muda* (1921-1955) (Cohen, 2012). Vale ainda fazer uma diferenciação entre os impressos, os jornais eram aqueles circulados diariamente, responsáveis pela notícia do instante, abrangendo os mais diversos assuntos. Já as revistas tinham temas específicos a depender do segmento social que pretendiam abranger (Cohen, 2012).

Devido a esse aumento da produção de impressos, os intelectuais do período, e aqui se tratando daqueles que atuam como criadores e mediadores culturais⁴, (Sirinelli, 2003) que em sua maioria trabalhavam com a literatura e recebendo baixa remuneração, enxergaram uma possibilidade de profissionalização e ganho de um melhor salário nesses veículos. Passaram a trabalhar no interior de jornais e revistas, unindo o gênero literário à imprensa. Os cargos que ocuparam eram diversos, e não há possibilidade de traçar um perfil homogêneo destes intelectuais. Cada um experimentava as mudanças de seu tempo da sua maneira, mas claro, envolvidos em uma mentalidade comum do período (Eleutério, 2012). Sendo a imprensa escrita o veículo de comunicação por excelência das primeiras décadas do século XX, a mesma, e, por conseguinte os intelectuais que nela trabalhavam, exerceram um importante papel político, na

⁴ Empregar um conceito único de intelectual pode ser um tanto problemático, entretanto, traçar um perfil que seja maleável e ao mesmo tempo invariável faz-se necessário nesse caso. Por isso, trabalho com a ideia abordada por Sirinelli em “Os Intelectuais”, capítulo do livro “Por uma história política”, de René Remond, publicado em 2003. Dessa forma, os intelectuais de que falo neste trabalho são àqueles ligados à produção e mediação cultural e não àqueles ligados ao engajamento na luta política.

medida em que ela se constrói como resultado de objetivos e interesses internos, permeada por diversos atores políticos e sociais, mas também influenciada pela ideologia do Estado, mesmo que seja para se apresentar de maneira antagônica (Eleutério, 2012; Sirinelli, 2003). Os periódicos foram, inclusive, alvo de grande atenção do governo, que logo percebeu o seu grande potencial de influência na opinião pública. Um exemplo disso foi a campanha contra Canudos⁵ (Eleutério, 2012). O Rio tornou-se, portanto, um palco de grandes mudanças culturais e tecnológicas no início do século XX.

1.4 O casamento como política de Estado: honra feminina ou honra da nação?

O Rio de Janeiro nas três primeiras décadas do século XX, como explicado acima, foi caracterizado por uma enxurrada de mudanças, principalmente nos espaços de sociabilidade devido a reforma. Os hábitos de lazer foram transformados com as novas tecnologias, os modos tradicionais passaram a ser questionados e reelaborados, trazendo à tona uma grande preocupação nos setores conservadores do que aconteceria com uma instituição muito importante para o Estado, a família. Pensando nesse período como um momento de transição do “passado” para o “futuro”, em que as velhas tradições são incorporadas às novas, não podemos perder de vista que mesmo com a avassaladora chegada da modernidade, que engolia várias tradições, estas não sumiram da mentalidade da população, e principalmente daqueles que idealizavam o Estado brasileiro como ordeiro e civilizado. É como se, e aqui pensando nas concepções de Koselleck (2006), o horizonte de expectativa dos conservadores estivesse muito permeado e sendo formulado pelo espaço de experiência.

Para os republicanos, o novo regime tinha a família como principal instituição, sendo a verdadeira base da nação, capaz de produzir uma força de trabalho honesta e disciplinada (Caulfield, 2000). Seria através da moralização e civilização da família que o Brasil seria capaz de atingir o progresso. Com isso, juristas e profissionais liberais buscaram delimitar qual seria o papel da mulher e do homem na República e consequentemente da família. As mulheres encontravam-se no mesmo lugar que muitas outras classes sociais da Primeira República (1889-1930), não possuíam nenhum direito de cidadania a não ser o permitido pelos homens. Um grande exemplo disso é o fato de não terem direito ao voto, e de serem uma classe muito afetada pelo analfabetismo.

⁵ O Arraial ou Guerra de Canudos, que aconteceu durante os anos de 1896 e 1897, foi alvo de grande cobertura da imprensa e da propaganda governamental com o objetivo de “demonizar” o movimento, transformando-o em uma luta em favor da Monarquia e ataque a República.

A crença geral da época era de que biologicamente os homens e as mulheres vêm ao mundo com atribuições completamente diferentes. As mulheres teriam seu campo de atuação no lar, seu papel era restrito ao trabalho doméstico e à maternidade, ou seja, deveriam casar, gerar filhos para a pátria e plasmar o caráter dos cidadãos de amanhã. Enquanto os homens tinham seu campo de atuação na rua, trabalhando e provendo às necessidades da família (Maluf; Mott, 1998). Além disso, o homem detinha um poder imenso sobre as decisões da vida da família, controlava financeiramente os membros, decidia sobre o estudo dos filhos e se a mulher poderia trabalhar, sobre onde a família iria morar e poderia corrigir, com uso da violência, sua esposa e filhos sempre que achasse necessário. A mulher, além de viver sob o tripé esposa-mãe-dona de casa, também era responsável pela honra familiar, ou seja, de seu marido, deveria sempre prezar pelo resguardo a fim de nunca desmoralizar sua família (Maluf; Mott, 1998). Por isso que, na época, a preocupação com a moralização é tão grande, pois os conservadores e reformistas fizeram uma sinonímia entre honra da família – ou feminina – e honra da nação. Caso alguém atentasse contra à família, estaria automaticamente atentando contra à nação (Caulfield, 2000).

Dessa forma, para o Estado, não existia relação honrada⁶ entre homens e mulheres fora do casamento, era a partir dele que seus papéis sociais eram delimitados. Àqueles que se recusavam a casar se tornaram um verdadeiro empecilho para o projeto civilizatório. Com isso, passaram a fazer realmente uma propaganda do casamento, atribuíram as já mães de família a responsabilidade de ensinarem seus filhos que o casamento era o objetivo a ser almejado. As mães deveriam ensinar suas filhas a se preparem para casar, sendo mulheres honestas e adequadas socialmente, e aos filhos também, mas no caso deles, deveriam ensinar a como tratar bem a mulher, deixar de lado a velha brutalidade, principalmente na noite de núpcias. A base de sucesso do casamento na República, ao contrário do passado, deveria ser o afeto e amizade mútua (Maluf; Mott, 1998). Para ser considerada “honrada”, a mulher não deveria jamais se expor em espaços públicos sem a companhia de um homem, podendo ser seu pai ou marido. Para além da ideia de casamento, o objetivo era a segregação entre espaço público e privado. O papel da mulher era sempre na esfera privada, sendo ela solteira ou casada. As solteiras honradas eram aquelas que viviam sob a proteção da família dentro do lar, longe dos perigos

⁶ Nesse caso, é importante ressaltar que apesar dos papéis sociais ideais para o homem e para a mulher serem traçados a partir do casamento, isso não impedia que os homens mantivessem relações extraconjugalas. Na realidade, o vínculo masculino com a prostituição era bastante naturalizado no período e considerado um mal necessário para a sustentação do casamento.

públicos, e sem a menor chance de corromper sua honra – consequentemente de sua família - muito atrelada a virgindade (Caulfield, 2000).

A campanha pelo casamento veio à tona justamente pela mudança dos padrões morais trazida pelo advento da modernidade. As mulheres cada vez mais contestavam seus papéis tão restritos dentro da sociedade, mesmo que de certa maneira algumas ainda almejassem o casamento, buscavam por uma maior participação nas decisões sobre sua vida pessoal. Como já citado, a mudança nos espaços de lazer foram um agravante fundamental para essa situação. Cada vez mais as moças “honradas” ocupavam os tão restritos espaços públicos, saiam desacompanhadas às lojas, aos cafés, ao cinema e à praia. Para os conservadores, quanto mais expostas ao espaço público, mais estariam suscetíveis a ter a honra corrompida e em decorrência, à prostituição⁷. A ideia da época era de que toda mulher que não era mais virgem, e mantinha relações fora do casamento eram prostitutas. Porém, diferentes das prostitutas formais, consideradas um mal necessário para apaziguar o instinto masculino, mesmo que ainda sofressem muita repressão por parte das autoridades (Caulfield, 2000). A modernidade era, dessa forma, o grande problema do esfarelamento do comportamento feminino tradicional. A influência da cultura francesa e estadunidense, propagada principalmente através do cinema de Hollywood na década de 1920, estaria corrompendo os valores honrados, representando mulheres que se assemelhavam ao comportamento do homem, sendo livres sexualmente e fazendo uso da bebida e do cigarro, artigos essencialmente masculinos (Caulfield, 2000).

É importante salientar que ao dizer sobre o ideal de família e consequentemente de mulher no Estado da Primeira República (1889-1930), estamos falando essencialmente das famílias brancas e de elite. É sobre essa classe que reside a preocupação com a preservação da honra. As moças solteiras que poderiam ter o privilégio de se manter dentro do lar, sob a proteção dos pais, são essas. Por isso que, essa ideia de segregação do espaço público não fazia sentido para as moças pobres. Essas já há muito eram obrigadas a ocuparem o espaço público devido a necessidade de trabalhar, não faria sentido se manter dentro do lar, sendo que, em tese, já estariam “corrompidas”. Além disso, pela ideia do darwinismo social, as elites consideravam as camadas baixas, principalmente negras e mestiças, inferiores racialmente, e, portanto, incapazes de atingir rapidamente um ideal civilizatório e moralizado. Por isso a ideia de simplesmente segregá-las dos espaços nobres da cidade, reprimindo ao máximo, com o uso da

⁷ Para saber mais sobre prostituição na Primeira República (1889-1930), ver “Que tenhas teu corpo: uma história social da prostituição no Rio de Janeiro das primeiras décadas republicanas” (2006), de Cristiane Schettini ou “Rameiras, Ilhoas e Polacas: a prostituição no Rio de Janeiro do século XIX” (1992) de Luiz Carlos Soares.

violência, seus comportamentos considerados “incivilizados” (Caulfield, 2000). Através dessa segregação, estariam também, novamente, protegendo as moças brancas de elite de serem corrompidas pelas tais “classes perigosas” da sociedade, consideradas um mal encarnado. Durante esse período, era como se existisse mais de uma República. A oficial, marcada pelo ideal do progresso da civilização, com base nas famílias brancas de elite e permeada pela cultura europeia requintada nos centros da cidade. E ao redor, várias outras “Repúblicas”, nos morros e bairros afastados, cheias da cultura negra, do samba, das festas da Penha e das mulheres que não se encaixavam no perfil traçado pelo Estado (Carvalho, 1987).

Dessa forma, a partir do que contexto apresentado acima, pretendo, no capítulo seguinte, identificar como o livro *Mademoiselle Cinema* (1923), de Benjamin Constallat, representa as preocupações dos setores conservadores acerca do papel feminino dentro da sociedade carioca. Já no terceiro, e procurando fazer um comparativo entre as duas fontes, pretendo avaliar como a revista *A Scena Muda* (1921-1955), sendo um produto cultural permeado tanto pelos intelectuais da imprensa, como pelo cinema hollywoodiano, traçou perfis femininos nos contos publicados em suas páginas. Considerando ainda, como já citado, a imprensa como o veículo de comunicação por excelência do período. Pretendo, ao analisar estes perfis, compreender até que ponto a revista estaria imersa aos ideais de ser mulher alinhados pelo Estado Brasileiro, e como atuou contribuindo para a propagação ou negação destes ideais.

CAPÍTULO 2: *MADÉMOISELLE CINEMA* (1923) E A CRÍTICA À MODERNIDADE

2.1 A defesa pela moral e os bons costumes

Como já abordado sucintamente no capítulo I, as duas primeiras décadas do século XX foram marcadas pelo crescimento e diversificação do mercado editorial brasileiro, e neste caso, com ênfase para as leituras consideradas de cunho pornográfico. Tal gênero passou a ser incorporado nas mais diversas modalidades de leitura: revistas, jornais, folhetins, panfletos, livros. Este constante crescimento do gênero pornográfico e a utilização de imagens pelos mais diversos veículos, além de sugerir que havia de fato um público leitor bem estabelecido, capaz de abranger também àqueles analfabetos, também acabou por suscitar uma grande reação conservadora no período, que sob o lema da moralidade, buscava defender a família e a nação (El Far, 2004).

Setores da sociedade civil passaram a cobrar das autoridades locais cariocas medidas de controle sobre publicações consideradas imorais e prejudiciais para uma sociedade civilizada. A Liga Anti-Pornografia, fundada em 1912, que se tornaria Liga pela Moralidade em 1917, era vinculada a União Católica Brasileira e tomou-se para si o papel de combater a pornografia. Teve um papel importante ao pressionar o poder local por medidas mais contundentes. As autoridades policiais passaram a fazer uma varredura na cidade a fim de confiscar obras, peças de teatro e filmes considerados perniciosos à moral. Houve inclusive o fechamento de livrarias, salas de cinema e a prisão de editores e autores considerados “culpados” (El Far, 2004). Em 1923, coincidentemente o ano de publicação de *Melle. Cinema*, houve a publicação do decreto-lei de nº4743, que regulamentava a “liberdade de imprensa” e proibia a venda de quaisquer produtos culturais que pudessem conter ofensa à moral e aos bons costumes. Todos os filmes, livros, peças de teatro, jornais e revistas passaram a ser censurados pela polícia, sendo obrigados a se submeter à uma inspeção minuciosa antes de serem publicados.

Apesar de haver uma clara construção de um aparato repressor no Rio de Janeiro, a realidade era que tais ações apenas suscitavam um debate maior entre juristas, médicos e outros setores do que de fato poderia ser considerado imoral no período. Alguns setores da imprensa condenavam as ações arbitrárias da polícia, e mesmo alguns juízes julgavam em favor dos autores ou das editoras, considerando as acusações infundadas. Dessa forma, apesar de haver um esforço conservador pela censura da literatura pornográfica, os responsáveis geralmente conseguiam driblar as acusações, e mais, todo o debate acerca das obras suscitava ainda mais a

curiosidade do público leitor, levando a uma publicidade e consumo ainda maior do gênero. (El Far, 2004).

2.2 Benjamin Constallat e sua *Melle.Cinema*: apologia a pornografia ou grito pela moralidade?

Benjamin Constallat (FIGURA 1) era natural do Rio de Janeiro, nasceu em 26 de maio de 1897 e faleceu, também no Rio, em 27 de fevereiro de 1961. Foi bacharel em Direito, jornalista, crítico musical e escritor – romancista e cronista – de grande sucesso na década de 1920. Escrevia crônicas de costumes para a imprensa carioca e privilegiava em suas temáticas o nacionalismo do pós-guerra, insistia nos aspectos da brasiliade e rejeitava a influência francesa na cultura (El Far, 2004). Junto com José Miccolis, abriu a editora Constallat & Miccolis, e em suas publicações, privilegiaram àquelas de apelo popular, ou seja, as brochuras ilustradas e de capas coloridas. Além disso, privilegiaram as temáticas que narravam a vida alucinante da metrópole e daqueles considerados imorais, – bêbados, drogados, prostitutas – e de autores que atribuíam os males sociais como decorrentes da vida acelerada moderna (El Far, 2004). Tanto a editora como o próprio Constallat foram alvos das ações de censura da polícia carioca durante a década de 1920.

Tratando-se da obra, *Mademoiselle Cinema*, ou simplesmente, *Melle.Cinema*, foi publicada, naquele modelo de brochuras populares, no ano de 1923 pela editora Constallat & Miccolis⁸ e teve grande sucesso por se incluir no gênero “leituras só para homens”, chegando a vender mais de 25 mil exemplares em apenas 10 meses (El Far, 2004). Foi um verdadeiro sucesso editorial na Primeira República (1889-1930). A edição de 1999 da obra contém 145 páginas, sem contar a introdução feita por Beatriz Resende e nem os recortes de jornais e revistas do período ao final. Sendo um livro destinado ao público masculino, conta a história de uma jovem de 17 anos, que imersa aos ideais da modernidade, se desvia de seu destino biológico, ou seja, de ser mãe e esposa, e cai na vida imoral.

⁸ A primeira edição de *Melle. Cinema* foi em 1923, publicada pela Constallat & Miccolis. Entretanto, seria impossível analisa-la no presente trabalho. Nesse sentido, utilizei aqui a edição publicada em 1999, pela Casa da Palavra, que nos apresenta a obra integralmente, inclusive com o prefácio do autor.

FIGURA 1 – Retrato de Benjamin Constallat



Fonte: Fotografia de Buarque, J. Ano não identificado. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/exposicoes/pequena-exposicao-de-livros/benjamim-costallat/>. Acesso em: 11/2024

No prefácio do livro, o autor deixa claro quais são suas intenções ao escrever uma história sobre uma menina que se torna desonrada e já antecipa as críticas que receberia da sociedade conservadora. O autor defende que o seu livro nada tem de pornográfico, e que, na realidade, constitui-se como uma obra pedagógica e educativa, para escancarar a verdade sobre o que a modernidade tem feito com as moças de família. Entretanto, sugere saber que sua obra jamais seria vista dessa forma pelos setores conservadores e já inicia o prefácio com a seguinte frase:

“Vão gritar contra o escândalo! De apito na boca vão apitar para a moral, como se a moral fosse uma espécie de guarda noturno, postado numa esquina, à disposição de qualquer apito! É fatal! Há criaturas cuja única opção é espernear. É um passatempo como outro qualquer” (Constallat, 1999, p. 29).

Por essa frase, já se percebe que Constallat sabia exatamente a recepção que *Melle.Cinema* teria, e que de nada adiantaria justificar a sua intenção, pois “há criaturas cuja única opção é espernear”. Entretanto, as críticas não importam à Constallat. Para ele, não é

porque um assunto não é abordado que ele deixa de existir, e a sua intenção é mostrar que há muitas jovens desonradas andando e vivendo livremente na sociedade carioca sem nenhuma intervenção, e que, se isso é ser pornográfico, que ele, portanto, considera-se assim:

Se pornografia, porém, é ser sincero; se a pornografia é apontar as coisas como são e não como parecem ser; se a pornografia é passar o bisturi nos bonecos humanos e fazer-lhes pular o pus para fora; se a pornografia é ir até as entranhas das criaturas e dissecá-las, impiedosamente, para bem da verdade; se a pornografia é levantar a virtude, digna e altiva, diante do vício em ceroulas e imundo; se a pornografia é engrandecer a dignidade humana, mostrando, em contraposição às pessoas limpas, aquelas de pés sujos, que não tomam banho; se a pornografia é transformar um livro num chicote e chicotear os costumes de uma sociedade inteira; se a pornografia é tudo isso – sejamos pornográficos! Eu quero ser pornográfico e viva a pornografia! (Constallat, 1999, p.30).

Há também uma passagem interessante durante o prefácio, em que o autor sugere o descrédito da Igreja no período. Ao defender que sua obra se constitui também como um apelo à honestidade e à honra da mulher, escreve que não faz moral “assustando os outros com o Inferno e nem com os suplícios de Satanás. Mesmo porque o Diabo tem sofrido ultimamente uma grande desvalorização. Não mete mais medo a ninguém...” (Constallat, 1999, p.31). Ou seja, sugere que a Igreja em nada mais influencia na moral feminina do período e que a ameaçá-las com o pecado e sofrimento eterno – mecanismos geralmente utilizados pelos conservadores religiosos - não tem sido suficiente para o controle e molde dos comportamentos femininos. Por isso afirma que a sua moral é feita a partir da vida real, “em toda sua dolorosa e nua realidade” (Constallat, 1999, p.31). Dessa forma, a ideia de Constallat é mostrar que a desonra feminina leva a uma vida de infelicidades e frustrações, e que uma vez desonrada, jamais poderá voltar atrás, nunca mais conseguindo atingir seu papel de mãe e esposa.

O interessante a se considerar analisando o prefácio do livro e as intenções do autor ao escrevê-lo é compreender que apesar de deixar claro o objetivo pedagógico, a forma com que os leitores irão absorver a história nada tem a ver com esse objetivo inicial, e é provavelmente por isso que os conservadores do período receberam tão mal a sua publicação. Uma obra jamais termina em si mesma, e sim na recepção do público. Sendo assim, a forma com que o livro será recebido depende do recorte temporal em que seus leitores se encontram, suas ideologias e, portanto, sua própria subjetividade, suas práticas de leitura, sua raça e classe, ou seja, depende do contexto histórico-social do leitor (Chartier, 2002). Desta forma, apesar de o objetivo ser mostrar a infelicidade de uma vida imoral, a obra poderia conter aspectos sedutores, os quais

poderiam levar a moças honradas a se deslumbrarem com a vida luxuosa, ousada e cosmopolita da personagem principal.

Seguiremos então para apresentação da história. O enredo tem início com a descrição da personagem principal, Rosalina, ou como é apelidada, Melle. Cinema e a sua família, o Sr. Martins Pontes – o pai – e a Sra. Martins Pontes – a mãe. Os três estão a bordo do Arlanza, navio que saí do Rio de Janeiro em direção à Paris. O enredo se passa dentro do navio até mais ou menos o fim da primeira metade do livro, na segunda parte ele se segue em Paris. Cada um dos três personagens representa um tipo de crítica ao que a modernidade e especificamente a cultura francesa estariam corrompendo nos indivíduos. Cada um deles se alucina com o consumismo, a vida noturna, o álcool e o sexo. Todos possuem uma falta de consciência sobre a vida que vivem. Ao final, cada um dos personagens tem um destino absurdamente trágico, frisando a ideia do autor da impossibilidade de reparação sobre os próprios atos. Aqui ainda é válido fazer uma ressalva, o livro foi escrito no imediato pós-guerra, momento em que a cultura estadunidense, principalmente propagada através do cinema, ultrapassa a influência do francesismo na sociedade carioca. Sendo assim, a obra é totalmente permeada pelo cinema estadunidense. Fato interessante é que Constallat nega a cultura francesa, privilegia os aspectos da brasiliade, mas não faz o mesmo com a cultura estadunidense, incorporando-a em seu trabalho e talvez até mesmo a validando. Ele utiliza a linguagem cinematográfica para trazer “vida” à história. O vestuário e os gestos de Rosalina são absolutamente teatrais, como se estivesse, mesmo sozinha, pousando para uma câmera, como por exemplo na seguinte passagem:

No pequenino espelho do camarote, uma cabecinha loira surgiu.

Rosalina, calças de pijama, o busto nu, os minúsculos seios de dezessete anos, atrevidos e brancos, terminados por duas manchinhas de cor rosa quase imperceptíveis, olhou para a própria imagem, para a sua imagem de garota adorável, e sorriu...

Preguiçosamente, atirou para trás sua cabeça de miniatura, encheu as mãos com os dous seios miúdos, requebrou-se toda e, levantando-se nas pontinhas dos pés, deu um suspiro: - Ah! (Constallat, 1999, p. 35)

É como se a personagem sexualizasse e curtisse a si mesma. Como se a todo tempo estivesse preparada para seduzir. Além disso, as frases em sua grande maioria são curtas, e muitas vezes em língua inglesa, assim como na linguagem utilizada no cinema, por exemplo:

O Arlanza parecia escorregar pelas águas sem o atrito de uma onda.

No passadiço, ouviam-se vozes alegres de passageiros:

- Alô!

- Play?

- Yes!

Percebia-se então a queda de um corpo mole e depois eram as vozes dos mesmos ingleses que anunciam:

- Four! Five! Five! Six!

- Well Done! (Constallat, 1999, p. 35-36)

Além desse empréstimo feito da linguagem cinematográfica, outro aspecto observado é como Constallat sexualiza não somente os humanos, mas os objetos que os rodeiam. A sensação que se tem ao ler o livro é que tudo possuí uma energia sensual, que todo o navio possuí uma tensão sexual latente prestes a explodir a qualquer momento – o que poderia ser interpretado como um reflexo da própria tensão que a personagem principal experimenta. E o interessante é que o navio, ao sair do Rio de Janeiro, ainda está em passos lentos, tranquilos, sem nenhuma “briga” com o mar. Mas ao passo em que se vai adentrando cada vez mais o oceano, ao passo que cada vez mais está perto de Paris do que do Rio, a tensão vai aumentando. Na página quarenta por exemplo, Rosalina acabara de perder de vista o Rio de Janeiro, Constallat interrompe a descrição dos pensamentos da personagem e a transfere para o navio:

Uma ventania sibilante atacava agora pela proa do Arlanza, dificultando-lhe a marcha, obrigando suas caldeiras a uma pressão maior, seu vapor a uma respiração mais curta, suas engrenagens a um ritmo mais acelerado.

As bocas vermelhas dos fornos, como as de um monstro insaciável, sempre abertas e incontentáveis, exalando calor, absorviam, sem repouso, vagonetes e vagonetes de carvão de pedra, que turmas e mais turmas de homens seminus e pretos, de aspecto fantasmagórico no clarão rubro das chaminés crepitantes, iam despejando nas fornalhas em sangue para acalmar-lhes a voracidade. (Constallat, 1999, p. 40).

A descrição feita no segundo parágrafo, sobre a voracidade do navio, um “monstro insaciável (...) exalando calor” que precisa do carvão para se acalmar pode ser lida como uma alusão a voracidade dos homens em que Rosalina encontraria a bordo. Homens insaciáveis e loucos pela “criança de 17 anos”, que poderiam corromper-la rapidamente. Esse tipo de

linguagem sensualizada segue durante todo o enredo do livro, vai diminuindo ao passo que os acontecimentos vão se “afunilando” e o destino trágico já bate na porta.

2.3 Os “Martins Pontes”: prostituição, consumismo e imoralidade na família tradicional brasileira

Seguimos agora para descrição e aprofundamento das personagens. O Sr. Martins Pontes, é um ex-ministro da República e atual deputado, representado como um homem gordo e barrigudo, muito rico e que possuía diversos imóveis nas principais áreas do Rio, sua família, portanto, fazia parte da elite. Enganava seus eleitores utilizando uma estética de “pobretão”, enquanto na verdade, planejava suas férias em Paris. E sua honestidade era atrelada, pelos eleitores, a essa estética. A Sra. Martins Pontes, é descrita como uma mulher na casa dos quarenta e cinco anos que já havia passado seus anos dourados da beleza, mas ainda se utilizava de grandes decotes e de joias caríssimas. Rosalina, uma mocinha de apenas 17 anos, tinha seu cabelo louro curtíssimo cortado à navalha, era a própria representação da jovem moderna. É descrita pelo jornal fictício do enredo como “a adorável *jeune fille*⁹, ornamento imprescindível dos nossos *afternoon teas*¹⁰, dos nossos *dancings à la mode*¹¹, das nossas *fêtes de charité*¹², a flexível e interessantíssima Rosalina dos *fox-trots*¹³ do *Country Club* (...)” (Constallat, 1999, p. 38). É um jovem de sua época, frequenta todos os *dancings*, bailes e jazz. Fuma seu cigarro *Chevalier d'Orsay*, bebe seu champanhe e coleciona uma infinidade de *flirts*¹⁴. Possui uma *toilette*¹⁵ para cada ocasião, e sempre muito chamativas, decotadas e sensuais, parecendo estar até mesmo sem roupa, e a utiliza justamente para conseguir seus *flirts*. Diz Rosalina:

-- Cada *toilette*, bem decotada, traz-me três *flirts* novos. Quando o decote é bem escandaloso, braços inteiramente nus, espáduas nuas e o busto tão visível sob a seda como se estivesse inteiramente despidos, aí chego a conseguir cinco ou seis *flirts* novos e imprevistos, sendo dessa meia dúzia quase sempre um homem casado austero e um nome nacional nas letras, na indústria ou na política. (Constallat, 1999, p. 43)

Rosalina ter consciência que utilizar de seu corpo permite adquirir novos amantes personifica o estereótipo da sedução como arma feminina. Além disso, o fato de adquirir

⁹ Garota em francês.

¹⁰ Chás da tarde em inglês.

¹¹ Danças da moda em inglês e francês.

¹² Festas de caridade em francês.

¹³ Fox-trot é uma dança de salão, geralmente dançada ao som do jazz.

¹⁴ Amantes ou paqueras em inglês.

¹⁵ Roupas/ vestuário em francês.

geralmente homens casados, reforça a ideia do quão prejudicial é a existência de uma mulher desonrada e sedutora – uma prostituta praticamente – na sociedade para a família de bem do Brasil. Além disso, reforça a falta de criticidade para o homem infiel, visto que não há ressalva alguma de seu interesse pela personagem. A infidelidade masculina é tratada como natural e nenhum pouco atrelada a desonra nesse momento, abordagem que vai de encontro com o ideal masculino do período e também feminino, já que a responsável pela honra familiar sempre foi a mulher (Maluf; Mott, 1998; Caulfield, 2000).

Apesar de Rosalina ser essa jovem de sua época, Constallat ressalta que antes dos seus dezessete anos, a personagem acreditava no amor, ansiava por ele, sonhava a partir das leituras de seus romances em encontrar o homem de seus sonhos. Entretanto, ao entrar na vida dos bailes e ser tratada apenas como “mais uma” pelos homens, seus sonhos vão se esvaindo pois: “O amor, hoje, é um sport como outro qualquer (...) um sentimento que, hoje, não vai além da epiderme” (Constallat, 1999, p. 52). E dessa forma, ela se torna a Melle. Cinema: “ (...) tinha embarcado, viciada, corrompida, gasta, tendo apenas de puro e de intacto esta causa secundária em que os homens colocam a honra das meninas – virgindade!” (Constallat, 1999, p. 55). Neste último trecho, percebemos ainda a crítica do autor na concepção de honra atrelada a virgindade no período. Do que adiantaria a virgindade intacta, ou apenas “oculta” pelo fato de não ter filhos fora do casamento, se todos os atos da mulher já teriam sido corrompidos?

Retornando à história, é durante a viagem, no navio, na transição entre Brasil e França, que Rosalina perde essa mais alta concepção de honra. Conhece a bordo, Roberto Fleta, escritor de um livro “coincidentemente” chamado de “A Menina que Pecou”. Era um homem na casa dos quarenta anos, bem nutrido, corado e musculoso e, claro, casado e pai de um menino. Ficaram por dias apenas no “*flirt*”, trocando olhares, até o momento em que de fato se encontraram. Os pais de Rosalina aprovaram rapidamente o homem, o Sr. Martins Pontes sentiu-se honrado em conhecê-lo, assim como a Sra. Martins Pontes, que se excitou com a ideia de conhecer um autor da Academia Brasileira. Por esta excitação percebemos a imagem que se tem do homem de letras carioca do período, sendo uma verdadeira celebridade, ideia que vai de encontro com o processo de profissionalização dos intelectuais através da imprensa, que acabaram ganhando bastante prestígio social no período (Barbosa, 2010). Entretanto, não passou pela cabeça de nenhum dos dois a possibilidade de sua filha ser corrompida. Pelo contrário:

Nesta época é assim. Os pais são sempre cúmplices sorridentes dos costumes escandalosos de suas distintas filhas.

Os pais sempre sorriem. As meninas se despem em plena rua, sob o pretexto de que é moda. Os pais sorriem. As meninas namoram pelo telefone, ou no portão dos jardins. Os pais sorriem. As meninas bolinam e se deixam bolinar nos cinemas. Os pais sorriem. Sempre sorriem, não deixam de sorrir. Sorriem para as pernas de fora das filhas, sorriem para os seus seios de criança à mostra, inteiramente à mostra; sorriem para as suas nádegas, desenhadas sob a seda e bamboleantes, de dançarina oriental; sorriem para o seu cinismo e só depois de lhes descobrirem um ventre mais materno do que virginal, um ventre que só cederá a pressões misteriosas depois de nove meses, então aí, é que os pais não sorriem mais... e vão se queixar ao delegado. Como se o delegado, que visivelmente não pode restituir o pedido, tivesse culpa de que os pais da época não tenham vergonha na cara e queiram que as filhas se conservem virgens com costumes e hábitos de prostitutas! (Constallat, 1999, p. 63).

A crítica à modernidade nesta passagem é especialmente gritante. Primeiro, a crítica a forma de educação que as famílias proporcionam a suas filhas. Seja o que for “os pais sorriem”, ou seja, os pais não estão proporcionando àquela educação que deixa a menina protegida sob a tutela de seu pai, marido ou irmão (Maluf; Mott, 1998). As mães não estão ensinando suas filhas a buscarem o casamento, muito menos a protegerem a sua honra – consequentemente a honra da nação. Pelo contrário, estão deixando-as frequentar todos os espaços públicos, todas essas novas formas culturais e de sociabilidade. A crítica é destinada a moda, ao telefone, ao cinema, todos produtos novos que chegaram ao país com o advento da modernidade. Além disso, o autor mostra como os delegados eram acionados em casos de defloramento, como um meio de reparação da honra de suas filhas, o que de fato acontecia muito durante esse período (Caulfield, 2000). E então, sob os sorrisos dos pais, Rosalina engaja seu *flirt* com Roberto. Para Roberto, Rosalina significava a juventude que havia perdido, estava enlouquecido por ela. E em uma noite, no mais alto convés do navio, a sós, Rosalina se entrega à Fleta, e consuma a perda de sua honra – de sua virgindade.

Finalmente chegam à Paris, descrita como uma cidade sombria, triste e nublada. Entretanto, ao passo em que Rosalina começa a perceber as lojas, bistrôs e cafés, a cidade torna-se novamente interessante. Passa pelo Arco do Triunfo, pelos Campos Elíseos, pela Praça da Concórdia, e se torna mais ainda interessante. A cidade é maravilhosa, é a cidade mais feminina do mundo. E vemos novamente aqui a sensualidade de outro objeto, desta vez a cidade, sendo: “a cidade-beijos, a cidade-gozo, a cidade-delírio” (Constallat, 1999, p. 95).

Neste momento do enredo, temos um trecho muito interessante, no qual o autor descreve a vida da mulher parisiense. É rica, atendida por sua criada, come chocolate com brioches quentes no café da manhã, interessa-se mais pelos jornais, pela vida dos outros, do que pelas suas cartas pessoais. As cartas são sempre de homens loucos, ciumentos, desesperados, e para

ela, são chatos, banais, previsíveis e desinteressantes. A parisiense, na visão de Constallat, prefere inclusive as mulheres, se entregou a “linguagem amorosa de Lesbos” (Constallat, 1999, p. 78). Neste caso, é a única referência feita a uma sexualidade fora dos padrões. Se pressupormos que o autor não aprova a cultura da mulher parisiense, seria lógico pensar que muito menos aceita a homossexualidade¹⁶. Após seu café, a parisiense se maquia, se veste com a melhor *toilette*, fuma seu cigarro e vai curtir as ruas de Paris. Encontra com seu amante no Ritz, vai às compras, encontra com mais alguns amantes, janta, vai ao teatro e aos cabarets. Entretanto, assim como as outras mulheres, a parisiense ainda tem um sonho de amor, e por isso, mesmo com seu dia agitado na vida moderna, é infeliz.

A descrição sobre a mulher parisiense é importante por dois motivos. Primeiro porque ilustra a forma com que Constallat enxerga-as. Seriam mulheres vazias, embebidas pelo consumismo da moda, que vivem todos os dias de forma agitada, se entregando a diversos homens, fazendo uso do álcool e do cigarro, e tudo isso para esquecer que são infelizes. Em segundo lugar, pois seria justamente essa mulher que Rosalina se tornaria na sua estadia em Paris.

O autor após a descrição da parisiense, retorna ao desenvolvimento da história e a estadia da família Martins Pontes na cidade. O Sr. Martins Pontes, é descrito ironicamente nesse momento como o defensor dos ideais republicanos, sugerindo uma crítica a que tipo real de República estava sendo construída no período, ou seja, uma República de representantes imorais, sujos e corruptos. Passava seus dias na farra, ia ver “as francesinhas do boulevard”¹⁷, os palcos sujos onde mulheres nuas dançam e terminava seus dias nas “pensões” – os prostíbulos. No caso deste personagem, a crítica é não somente feita a sua representação na política, mas no fato de ter se corrompido pela vida louca parisiense, nas suas estadias nos bordéis. Já a Sra. Martins Pontes, passava seus dias indo às compras, nos *magazins*¹⁸ mais luxuosos, em busca do linho de melhor qualidade. E a crítica aqui feita é sobre as mães que, ao invés de estarem cuidando rigorosamente de suas filhas, estavam alucinadas na nova moda, no consumismo exacerbado. Inicialmente Rosalina acompanhava sua mãe, entretanto, os objetos buscados eram diferentes entre ambas. A mãe queria a moda mais conservadora.

¹⁶ Para mais informações sobre homossexualidade ver “Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX” (2000) de James Green ou “A construção do lesbianismo na sociedade carioca oitocentista” (2004) de Minisa Napolitano.

¹⁷ Constallat, 1999, p. 99.

¹⁸ Shoppings ou armazéns de compras.

Após alguns dias, as duas já haviam se separado, e Rosalina estava livre para fazer o que bem entendia pela cidade. É nesse contexto que encontra novamente com Fleta. Vivem dias maravilhosos de amor, até que em uma tarde de domingo, em Robinson, – vilarejo em que os casais apaixonados de Paris passam seus domingos – Fleta tem um lapso de consciência ao passear com Rosalina. Sente saudades de sua família, de sua casa em Santa Teresa, do mar que avistava de sua varanda, de seu filho que já deveria estar crescido. Sentia-se sozinho e velho em Paris, e ver Rosalina tão jovem, jovem como uma criança, apenas piorava a sua situação. Tem um verdadeiro surto, comprehende o porquê a chamam de Melle. Cinema, pois ela seria falsa como o cinema. Termina tudo com a menina e ainda a chama de “p...”¹⁹ – puta. Este lapso de consciência mostra como o romance infiel proporcionaria uma felicidade passageira, e que a felicidade real de Fleta estaria no Brasil, com sua esposa e filhos. Rosalina não era mais do que um passatempo, uma mulher falsa, que seduziu um homem bom e de família para ganho pessoal e acabou destruindo a sua vida. Fleta torna-se um viciado em cocaína após o término com Rosalina, enlouquecido pelo vício na jovem, troca-o pelo vício na droga. A mulher desonrada havia verdadeiramente destruído toda a sua sanidade.

Rosalina, com o término, também tem um lapso de consciência, entretanto, condizente com a mentalidade das moças de sua época. No seu quarto, ao fumar seu cigarro, pensa:

-- Não, não me fizeram para ser uma mulher honesta. Fizeram-me para ter muitas *toilettes* e para ter muitos amantes. Aliás, uma mulher com muitas *toilettes* não pode viver para um homem só. A elegância é uma função do amor. E quando uma mãe, como a que possuo, faz tanta questão que antes dos 15 anos a sua filha tenha uma *lingerie* maravilhosa, muito leve e muito bordada; que antes dos 15 anos ela pinte os olhos, a boca e passe depilatório pelo corpo; que antes dos 15 anos ela se vista excitantemente, tenha passos ondulantes, dê a mão a beijar aos homens e agrade esses mesmos homens com recursos de prostitutas – é que, visivelmente, essa digna mãe não pretende que a sua digna filha vá para algum convento. Quando, desde menina, criança, lembro-me ainda, aos 12 anos, ensinaram-me a entrar numa sala e agradar aos amigos do meu pai – até me ensinaram aqueles que eu devia agradar de preferência, os mais influentes e os mais importantes – a agradar com sorrisos falsos e com amabilidades insinceras; a agradar com processos de mundana, é que queriam que eu fosse mundana e que eu me prostituísse. E eu me prostituí e hoje me sinto com uma alma incontentável de prostituta. Quanto mais homens, melhor! E eu só quero que meus amantes passem de moda como os meus chapéus... (Constallat, 1999, p.115-116)

A personagem caí em si e percebe de onde nasce todo seu comportamento, exatamente de sua educação. É como se o autor lavasse a alma de Rosalina e mesmo retirasse a sua culpa. Ela ainda continua:

¹⁹ Constallat, 1999, p. 118.

- Não tenho culpa se sou assim, se me sinto assim. Essa necessidade de ter muitos amantes, como a de ter muitos vestidos novos, essa necessidade de prazer e de luxo, deram-ma, como me podiam ter dado a necessidade de ser honesta, de ter filhos e um marido a quem eu quisesse com a minha alma e com meu coração. (Constallat, 1999, p.117).

A culpa, portanto, é na verdade de seus pais, que desde criança, já a ensinaram a se portar como prostituta, e inclusive a se vender aos próprios amigos de seu pai, um ato de abuso para uma criança. A culpa de Rosalina ser como é reside no uso das roupas e da maquiagem vulgar e de “sempre sorrir” para os homens, desde menina. E tudo isso sendo ensinado pelos pais, por aqueles que, segundo os ideais da República, deveriam proteger a todo custo suas filhas, que deveriam mantê-las sob a proteção do lar, longe dos perigos das ruas, ensinando-as o caminho correto direto ao casamento. Entretanto, como já era de se esperar na narrativa do autor, Rosalina tem gosto por essa persona em que se transformou. É uma mulher sim de muitos amantes e se sente realmente como uma prostituta. E ainda conclui: “Cansei-me de Fleta. Por quê? Porque ele era um homem só e eu preciso de muitos amantes, como, no tempo em que eu dançava, precisava de muitos dançarinos. E há quase sempre uma relação lógica entre os dançarinos e os amantes” (Constallat, 1999, p. 117).

Neste momento da narrativa é que começamos a perceber a tensão no enredo dos personagens, aquele destino inevitável “batendo na porta” após semanas de atos sem consequência. A passagem de Rosalina assumindo sua persona de prostituta é carregada por uma descrição triste e nebulosa do ambiente, de emoções raivas e revoltadas, como se a personagem estivesse cada vez mais atolada na escuridão de seus comportamentos. É o momento em que está verdadeiramente entregue a vida mundana, sem volta. O trecho em que o autor descreve o vício de Fleta em cocaína é igualmente tenso. O escritor estaria em um dos bares mais sujos de Paris, rodeado por outros viciados descritos como verdadeiros animais. O traficante é uma figura malvestida e comprida, que causava uma certa estranheza.

E após isso, chegamos ao ato final de Paris. Rosalina recebe uma ligação no hotel, em que uma mulher solicita a sua presença, informando que seu pai está doente. Ao chegar no local, está em uma daquelas pensões, nas casas de prostituição, em que o Sr. Martins Pontes passou todos os dias em Paris. Chega ao andar de cima e encontra a cena mais grotesca e triste de sua vida, seu pai, morto, inchado e roxo na cama do bordel. O resultado de umas férias desmedidas não poderia ser pior ao Sr. Martins Pontes, recebera como prêmio a morte. Rosalina se entristece não somente pela morte, mas pelo fato de que ele, assim como ela, havia se prostituído por uma vida no poder e no dinheiro. A morte do “homem da casa” é bastante simbólica para a narrativa

construída por Constallat. Além de em vida o Sr. Martins Pontes ter sido tão negligente com sua família, permitindo que sua esposa gastasse rios de dinheiro em roupas e que sua filha se tornasse uma verdadeira prostituta, ainda permitiu corromper a si mesmo, tendo como custo a própria vida e deixando agora, sua mulher e filha realmente abandonadas e sozinhas no mundo. Nesse caso, Constallat faz também uma crítica ao comportamento masculino, pois é o homem que deve manter o controle de sua casa e dos membros de sua família. Se o homem não cumpre seu papel de maneira satisfatória, é também um grande problema para a construção de uma sociedade civilizada (Maluf; Mott, 1998) (Caulfield, 2000).

A viagem em Paris chega ao fim, filha e mãe, destruídas, retornam ao Brasil. Contudo, não tem estômago para enfrentar a sociedade burguesa carioca. Essa sociedade tão duramente criticada por Constallat. Vão se hospedar em uma casa na Ilha de Paquetá, para ficarem longe dos comentários maldosos e fofoca-rios das mulheres burguesas modernas. A Sra. Martins Pontes torna-se uma viúva que não sabe o que fazer da vida, desesperada. Rosalina percebe como suas escolhas destruíram sua vida, como ela se permitiu ser corrompida por todos aqueles homens, pela bebida, pelo cigarro. Mas tem uma felicidade, conhece Mário Rossi, um homem simples, pintor, culto, desejava da vida apenas uma casinha em Paquetá e uma esposa e filha para amar. Era o avesso de todos os outros homens que já havia conhecido. Esta é a proposta que faz a Rosalina após muitos dias de amizade e construção da paixão entre os dois, que se casem e vivam felizes, na simplicidade de Paquetá. É a primeira vez que Rosalina verdadeiramente ama um homem, pela primeira vez:

Ela ouvia falar dessa felicidade nova e estranha – a felicidade das criaturas simples e modestas, das criaturas sem colares e sem automóveis, da vida a dois, sozinhos, sem bailes, sem sociedade, sem chás; a dois, em uma casa pequenina, apenas caiada... (Constallat, 1999, p. 143)

Mas como já era de esperar, não existe redenção para a mulher desonrada. Não existe final feliz. Uma vez desonrada, jamais poderá cumprir seu papel de esposa e mãe. Rosalina sabia disso, e confessou, realmente triste, realmente desolada em sua própria existência, toda a realidade de quem ela realmente era a Mario através de uma carta, já escrita em seus aposentos no Rio, tendo como palavras finais:

“Já sabes de tudo. Já sabes quem sou. Indigna de ti!

Indigna de qualquer homem de vergonha. Sou a triste Melle.Cinema que viste...

Rasguei as tuas ilusões. É o que eu queria. Mas também tive que rasgar a minha alma, a minha alma toda inteira...

Foste o único homem a quem eu verdadeiramente amei!

Precisou-me coragem, ah! uma terrível coragem, para me fazer desprezada de ti!

Mas essa coragem eu a tive, felizmente.

Agora, em tua vida, não mais existo.

Poderia morrer de dor. Suicidar-me!

Mas isso é velho, é trágico e é falso.

Não se morre mais de amor! Vive-se sempre, continua-se a viver, mesmo que se tenha um coração em agonia...

O meu maior castigo será viver. E viverei!

Viverei, eternamente, entre gente indiferente; servirei de instrumento de gozo passageiro dos homens; dançarei, dançarei...

Ficarei sendo, eternamente, a Melle.Cinema; enrugada, com cinquenta anos, tendo sempre os mesmos sorrisos, as mesmas frases, resistindo a várias gerações de dançarinos!

Imagina como serei dolorosamente ridícula, num canto de sala, com meus cabelos mal pintados!

Pobre Rosalina, como eu te vejo, desde já!

E assim passarão anos. E eu sempre serei a Melle. Cinema. Sem um marido, sem um filho, sem ninguém.

Que desolação!

Vê que serei bastante castigada. Perdoa-me, pois...

(...)

Agora, adeus para sempre, meu querido amor. Deixa Rosalina, a pobre Melle.Cinema, seguir a sua fatalidade...

Escrevo-te de meu quarto da Avenida Atlântica. O sol está agonizando, lá fora, nos fundos das montanhas da Gávea. Mais uma tarde que se vai...

Mais uma...

Nunca senti tanta nostalgia na alma. Falta-me tudo. E sou infeliz...

Tirei hoje o luto. Vou ao meu primeiro baile. Aos pés da cama, debaixo do *abat-jour*, uma *toilette* muito despida, muito decotada, muito Melle.Cinema, me espera...

Vou ao meu primeiro baile.

Tem pena, amor, tem pena de mim!..." (Constallat, 1999, p 152-154)

E o livro termina com essa carta, com o último lapso de consciência de Rosalina, mas dessa vez muito diferente do primeiro. A personagem percebe que suas ações jamais serão remedias e por mais que queira muito a vida pacata e honrada, não poderia tê-la. A sua vida será sempre, até a sua velhice, a vida da Melle.Cinema. A ironia da carta é que justamente no

momento em que Rosalina se mostra honrada, em que não mente e nem engana o homem, que assume todos os erros cometidos durante sua história, ainda assim permanece como desonrada. Esta é a mensagem que Constallat procurou passar em sua obra, de que uma jovem, depois de se entregar para a vida mundana, mesmo que perceba seus erros, jamais poderá consertá-los e tornar-se digna de uma vida familiar novamente.

Pode-se concluir, portanto, que *Mademoiselle Cinema* (1923) caracteriza-se como um reflexo do conservadorismo presente sobre o ideário de mulher dos anos 1920. Temos Benjamin Constallat, um homem de letras, branco, consagrado socialmente, escrevendo sobre uma família fictícia, também branca, também rica e burguesa. O recorte social e racial em que chamo atenção no primeiro capítulo fica bem nítido com esta obra. A preocupação com a honra feminina reside sobre estas mulheres da elite branca. Constallat está escancarando em sua obra que as meninas brancas da elite estão sendo corrompidas pela modernidade, não há menção a outro padrão feminino. Existem apenas dois perfis, as honradas e as desonradas, e mesmo nestes dois, se fala apenas de um segmento social, a elite branca. Não se fala em mulheres honradas ou mesmo desonradas de outras camadas sociais, pois elas sequer existem dentro de uma idealização. O retrato do Rio de Janeiro de Constallat é sob esta ótica social/racial.

Sendo assim, este ideário feminino conservador construído pelo autor atribuí um papel social extremamente restrito as mulheres. Seu dever seria no lar, sendo mãe e esposa, cuidando de seus filhos e da honra de sua família. Para ele, esta é a verdadeira felicidade feminina. Os outros caminhos – ou outros padrões por assim dizer – apenas levam à tristeza e à frustração. E tendo a literatura um duplo sentido, ou seja, a habilidade de ao mesmo tempo representar e construir as representações ou identidades coletivas (Chartier, 2002), e ainda considerando que o gênero é o elemento que constitui todas as relações sociais e que legítima o exercício do poder (Scott, 1990), a obra de Constallat é um resultado direto das formas de organização hierarquizadas entre os gêneros nos anos 1920 e ainda contribui para a perpetuação e consolidação deste ideário feminino, fortalecendo os mecanismos de controle masculino sobre o feminino.

Fato engraçado, e talvez até mesmo irônico, é que a obra de Constallat é absolutamente alinhada ao ideal de família do Estado Republicano, entretanto, é completamente mal recebida pelos mesmos conservadores com quem o próprio autor dialoga. O fato de alertar a sociedade sobre como a modernidade corrompe os valores morais da família tradicional brasileira e como isso influencia na educação das jovens não importa, pois, a linguagem que usa, aproximando-

se quase do realismo, não agrada estes conservadores. Este aspecto chama atenção para o fato de que a pornografia na Primeira República (1889-1930) não é exatamente trazer cenas obscenas e demasiado sexuais, mas sim tratar sobre os assuntos que deveriam permanecer escondidos, longe dos “olhos e do coração” (Lapeiz & Moraes, 1985 apud Peçanha, 2010). Além disso, o fato de Constallat ser um autor tão difícil de se caracterizar, por justamente utilizar uma linguagem realista ao se tratar de temas conservadores, ainda explicita como realmente o horizonte de expectativas²⁰ formulado no período ainda estava mal organizado e permeado pelo antigo espaço de experiência²¹, pois, ao mesmo tempo em que se busca a modernização e o progresso no plano material, procura-se a manutenção das tradições no âmbito das mentalidades.

²⁰ Koselleck, 2006.

²¹ Koselleck, 2006.

CAPÍTULO 3: ENTRE A HONRA E A DESONRA: o feminino nas páginas de *A Scena Muda*

Como exposto no primeiro capítulo, a imprensa foi o veículo de comunicação por excelência na Primeira República (1889-1930), tendo grande influência na disseminação e perpetuação de ideologias importantes para as classes dirigentes e também espaço de luta para as classes oprimidas. Pela sua capacidade de comunicação em massa, teve grande influência, também, na opinião pública (Cohen, 2012). Além da imprensa, outro produto cultural da década de 1920, que provavelmente mais transformou os padrões de comportamento no período, foi o cinema (Sevcenko, 1998).

Pensando na amplitude que tanto a imprensa, como o cinema ganharam na década de 1920, o presente capítulo tem como objetivo a análise de alguns exemplares do periódico *A Scena Muda* (1921-1955), que se caracterizava enquanto uma revista especializada em cinema, principalmente o de Hollywood, tendo como foco seus contos. Em suas páginas procurei identificar quais perfis de mulheres aparecem e se estão ou não alinhados ao padrão feminino traçado pelo Estado e pela sociedade civil conservadora. Além disso, procuro traçar um comparativo entre os perfis da revista e do livro *Mademoiselle Cinema* (1923), considerando que a primeira seria mais destinada ao público feminino e o último ao público masculino.

Antes de dar seguimento ao trabalho, é necessário fazer alguns esclarecimentos. *A Scena Muda* circulou no país entre os anos de 1921 e 1955. Entretanto, como meu objetivo é comparar o periódico com a fonte analisada no segundo capítulo, e considerando também a limitação de um Trabalho de Conclusão de Curso, delimitei o recorte temporal no primeiro semestre de 1923, justamente o ano de publicação do livro. Dessa forma, durante a pesquisa, analisei os exemplares que circularam de janeiro a junho de 1923, totalizando 26 exemplares. Além disso, no decorrer da pesquisa, fui traçando algumas categorias de análise que serviram posteriormente para organizar a escrita deste capítulo, como uma forma de fazer fluir melhor a leitura do trabalho.

3.1 O periódico e seu contexto de produção: Hollywood e as agências publicitárias

A Scena Muda, como já citado, circulou de 1921 até 1955, não só no Brasil, mas em alguns países da América Latina, como Argentina e Uruguai. Apesar de ter ganhado amplitude

nacional e internacional, tinha como foco maior o público carioca (Bender, 1979). Pertencia a Companhia Editora Americana, dona também dos seguintes periódicos: Revista da Semana (1900-1959), Almanaque Eu Sei Tudo (1921-1958), revista Eu Sei Tudo (1917-1958) e Esporte Ilustrado (1938-1956). Era publicada semanalmente, às terças-feiras e o valor da tiragem não se sabe ao certo, mas girava em torno de 30 mil exemplares. Por ser um periódico especializado em cinema, era destinado ao grande público, era uma revista de fã (Bender, 1979). Os valores do ano de 1923 encontrados no expediente são os seguintes: 1\$000 a unidade; 1\$500 a unidade atrasada; 60\$000 a unidade no estrangeiro; 25\$000 a assinatura semestral; 48\$000 a assinatura anual. O capital realizado como sociedade anônima era de 500.000\$000 (*A Scena Muda*, 1921-1955).

Sobre os atores envolvidos na sua produção, sabe-se que o dono da Companhia Editora Americana em 1923 era Carlos Malheiros Dias, que seria substituído por sua filha Adelaide apenas em novembro de 1935, e mais tarde por seu marido, Gratuliano de Brito em agosto de 1937. O diretor gerente em 1923 era Aureliano Machado e o redator chefe, que apesar de ser indicado como diretor no expediente, era Renato de Castro, que também trabalhava no periódico infantil “*O Tico-Tico*” (1905-1977) e contava com a ajuda de seu filho Mário Renato de Castro na produção de *A Scena Muda*. Se procurarmos traçar algumas filiações políticas entre os atores, vale citar algumas relações. Mário Renato de Castro era tio de Dulce Figueiredo, esposa de João Figueiredo, que se tornou presidente do Brasil em 1979, durante a vigência do regime militar. Gratuliano de Brito já era político, foi interventor federal na Paraíba em 1930, quando integrou o movimento da Aliança Liberal, tornando-se grande amigo do Tenente Geisel, que seria também presidente do Brasil em 1974 (Bender, 1979). Durante a Ditadura Civil-Militar (1964-1985), Gratuliano integrou o Conselho Administrativo de Defesa da Economia. Apesar de não ser o foco deste trabalho pensar exatamente as filiações políticas dos produtores de *A Scena Muda*, vale considerar que seus atores estavam, de certa forma, permeados por algumas relações com a política, e neste caso, com uma bastante conservadora (Bender, 1979).

Retornando à materialidade da revista, durante seus anos iniciais, era feita de forma artesanal por Renato de Castro e seu filho. Ambos recortavam imagens ou mesmo colunas de revistas especializadas estadunidenses, especialmente da *Screen Stories*, ou dos *press-sheets* disponibilizados pelas companhias cinematográficas. Dada a amplitude do cinema estadunidense no período, estas companhias cinematográficas tinham publicitários específicos no Brasil que eram responsáveis por disponibilizar material às revistas especializadas para que fizessem a publicidade dos filmes. A “vida” de *A Scena Muda* dependeu em grande parte destas

peças publicitárias. Para se ter uma ideia do tamanho de seu foco no cinema de Hollywood, dos 52 exemplares publicados no ano de 1923, 48 possuem em sua capa uma atriz do cinema estadunidense (Bender, 1979).

Por ser feita, portanto, a partir de recortes, não apresentava grande preocupação com a qualidade. O sumário dos exemplares aparece muitas vezes desorganizado. Os títulos dos contos ou das colunas aparecem de uma forma no sumário e de outra no interior da revista. Os nomes dos personagens muitas vezes também mudam de uma página para outra. São todos fatores que poderiam prejudicar muito a leitura. Em entrevista concedida a Flora Bender (1979), os leitores atestam que se lembram em grande parte das fotografias publicadas, que estas sim eram de grande qualidade, como exemplificado na figura 2 abaixo:

FIGURA 2 – Dorothy Dalton e Conrad Nagel da “Paramount”



Fonte: A Scena Muda, nº104, 1923. Disponível em: Hemeroteca Digital Brasileira

Além disso, não há indicação de quem escreve as colunas e aqueles que são indicados como autores dos contos estão “escondidos” através de pseudônimos.

Trazia em suas páginas notícias do mundo cinematográfico, ou seja, novos lançamentos das grandes companhias de cinema, novos talentos, tratava sobre a vida privada de atores e atrizes e ainda sobre seus cuidados de beleza. No caso destes assuntos, eram tratados em colunas fixas que apareciam em todos os exemplares publicados. Eram as seguintes. A “*Novidades na Tela*” aparece sempre na página 3 e, sendo a primeira do periódico, vem acompanhada do expediente. Tratava sobre novas produções e talentos, novos papéis de artistas já renomados e também sua vida privada, ou seja, desquites, novos *affairs*, casamentos, etc. Vinha acompanhada geralmente de uma fotografia de uma das grandes atrizes do cinema, sendo em sua grande maioria de Hollywood (FIGURA 3).

FIGURA 3 – Coluna “Novidades na Tela” com fotografia de Gladys Walton



Fonte: A Scena Muda, n°105, 1923. Disponível em: Hemeroteca Digital Brasileira

Há também a coluna “*Os que vivem no écran*”, publicada sempre na página 12 e é bem parecida com a “*Novidades na Tela*”. Também vem acompanhada de uma fotografia de somente uma atriz ou de um casal e trazia para além dos assuntos supracitados, notícias sobre

companhias de outros países que não os EUA e curiosidades sobre os sets de filmagem e figurinos (FIGURA 4).

FIGURA 4 – Coluna “Os que vivem no écran” com fotografia de Jane Thomas



Fonte: A Scena Muda, n°98, 1923. Disponível em: Hemeroteca Digital Brasileira.

Além destas duas colunas fixas, havia algumas seções que variavam a frequência de publicação, mas que tinham a mesma natureza. Tratava-se de uma fotografia cobrindo duas páginas de atrizes sozinhas, em grupo ou em casal - sendo homem e mulher - podendo ser fotos publicitárias ou recortes de cenas de filmes. São denominadas da seguinte forma: “*Os namorados no cinematographo*”; “*As estrellas da scena muda*”; “*A fantasia no cinematographo*”; “*O apparato no cinematographo*”; “*Os tipos de belleza da scena muda*”; “*A Moda no Cinematographo*” e “*Os predilectos do público*”. Geralmente, publicava-se de quatro a cinco seções desse tipo em cada exemplar, provavelmente como uma forma do público

colecionar as fotografias, visto que era uma prática recorrente, principalmente entre as mulheres (Sevcenko, 1998).

Apesar de ter estas seções fixas, a grande maioria das publicações da revista - sendo seu foco principal - eram os resumos de filmes que eram transformados em contos para serem publicados, que vinham também acompanhados por fotografias das cenas dos filmes. Muitos dos contos, inclusive, tinham o final inventado pelo redator-chefe, pois as vezes não se sabia ainda o final do enredo (Bender, 1979). Eram segmentados também por gênero, ou seja, classificados como: contos, romances ou novelas. No caso destas últimas, eram aquelas publicadas de forma seriada, tendo um capítulo por semana. Os personagens, assim como as atrizes que aparecem nas fotografias, são majoritariamente brancos. Além de ser pouquíssimas as vezes em que se menciona pessoas de outra raça ou etnia, estão sempre em papéis de subserviência ou tratados em um tom de exotismo.

Sob a gestão de Renato de Castro, a revista privilegiou as mulheres de Hollywood (Bender, 1979). Todos os 26 exemplares analisados do ano de 1923 possuem fotografias de atrizes em sua capa, como exemplificados nas figuras 5 e 6 abaixo:

FIGURA 5 – Atriz Ossi Oswalda



Fonte: A Scena Muda, nº93, 1923. Disponível em:
Hemeroteca Digital Brasileira.

FIGURA 6 – Atriz Glenda Swanson



Fonte: A Scena Muda, nº97, 1923. Disponível em:
Hemeroteca Digital Brasileira.

Apesar de ser destinada ao grande público, a revista apresenta uma grande inclinação ao público feminino. Para além do fato de o cinema ser estereotipado como “coisa de mulher” pela sociedade no período (Bender, 1979), a publicidade encontrada em suas páginas indica que o público leitor era feminino. Encontramos, por exemplo, as seguintes propagandas: Rouge Lady, Loção Brilhante para Cabelos Brancos, Pó de Arroz Lady, Creme de Belleza Oriental, Vestidos da Royal-Store, entre outros. As propagandas são, majoritariamente, de produtos de beleza femininos (FIGURAS 7 e 8).

FIGURA 7 – Publicidade do Pó de Arroz Lady



Fonte: A Scena Muda, nº98, 1923. Disponível em: Hemeroteca Digital Brasileira.

FIGURA 8 – Publicidade da Loção Meu Coração



Fonte: A Scena Muda, nº 112, 1923. Disponível em: Hemeroteca Digital Brasileira.

Dessa forma, podemos compreender que a revista idealizava mulheres para serem “consumidas” ou “endeusadas” por outras mulheres. E, sendo assim, torna-se um local privilegiado na reprodução de representações simbólicas (Scott, 1990) dos padrões de gênero do período. E aqui vale ressaltar que é muitas vezes o padrão estadunidense – muito criticado pelos conservadores - sendo incorporado à cultura brasileira, tendo em vista a sua influência no entre guerras.

3.2 Casamento, maternidade e cosmopolitismo: as mulheres da *Scena*

Partindo para a análise dos resumos/contos de filmes encontrados na revista, ressalto inicialmente que os gêneros encontrados são diversos. Temos romances cotidianos, históricos, ficção científica, fantasia, entre outros. Entretanto, o ponto comum é que o casamento é o final frequente na maioria dos enredos, ou em sua consumação ou na falta dele. Praticamente todas as histórias, mesmo que com temáticas e abordagens diferentes têm como pano de fundo o amor de uma mulher por um homem e vice-versa. Neste caso, vale lembrar que a atuação feminina burguesa no período era restrita ao lar. A possibilidade de trabalho nas ruas – mesmo que na década de 1920 já estivessem reivindicando maiores direitos civis – dependia da autorização do homem, sendo seu pai ou marido. Sendo assim, o casamento para além de ser idealizado como o único modelo de relação honrada entre homens e mulheres, se apresentava também como uma forma de ascensão econômica para a mulher. Contudo, alguns dos contos analisados mostram o casamento também como um ganho financeiro para o homem. Apresentam a figura feminina sob o estereótipo de ingenuidade e fraqueza (Maluf; Mott, 1998), suscetíveis a serem corrompidas por homens mal-intencionados. Não somente nesse papel, apresentam a moça jovem como um objeto de negócios para seu próprio pai, que busca casá-la com um homem bem abastado para não somente cumprir seu papel de provedor, mas como uma forma de salvar seus próprios empreendimentos. Vejamos alguns contos que reforçam essa ideia.

“O passado que revive” de Harvey Thew, cinematografado pela *Realart Pictures* e publicado no nº94, trata sobre a vida de Edna, uma jovem ingênuo que vive com fantasias na mente, filha do Sr.Morris, embaixador dos EUA. Convivem com uma outra família bastante abastada, sendo o senador Dart e seu filho Jack. No decorrer da trama, Edna e Jack se apaixonam, entretanto, o Sr.Morris, que já estava falido, é extorquido por um homem sem escrúpulos chamado Jorge Potter, que exige como pagamento o casamento com Edna. O Sr.Morris se enlouquece com a ideia de estragar a vida da própria filha, mas cancela mesmo assim seu casamento com Jack. Ao final, Potter acaba morto e o casal feliz e casados.

Em “A Mulher Enigma”, conto de Carl Jacoby cinematografado pela *Pathé-New York*, publicado no nº95, a história versa sobre Sigurd, um homem falido que busca encontrar um marido ricaço para sua filha Lilla, para que possa restaurar sua fortuna e assegurar a ela uma vida digna. Lilla é também muito ingênuo, e chega a tentar o suicídio ao pensar na pobreza, porém, é salva pelo casamento e permanece na vida burguesa.

No nº98 temos “Uma lição de amor”, conto de Julio Seth cinematografado pela *First National*. Sua história gira em torno de Leilan, jovem que acabou de herdar um palacete após a morte de sua mãe. Entretanto, sua mãe também havia falido e Leilan foi obrigada a hipotecar seu palacete. Os dois homens da trama, amigos da protagonista, a aconselham a casar para conseguir manter sua pequena fortuna. Leilan é retratada como uma jovem que não leva a vida a sério e vive de futilidades, chega inclusive a sair com vários homens e é considerada uma “rapariga”. Entretanto, ao final, Leilan acaba casando.

Os exemplos citados acima são apenas alguns dos diversos contos que reforçam o casamento como único meio de segurança financeira e social para mulher. Nas tramas, a ideia de mulher ingênuo, de espírito fraco, facilmente corrompida fica bastante evidente. Vale lembrar que a ideia de segregação entre o espaço público e privado no período residia justamente na crença de que a mulher possuía biologicamente uma predisposição à ingenuidade, e por isso deveria permanecer longe dos perigos das ruas, preservando sempre a sua honra. Por isso a preocupação dos pais em casar suas filhas o mais rápido possível, para mantê-las sempre sob a proteção do lar (Maluf; Mott, 1998; Caulfield, 2000). Nos contos supracitados, entretanto, o casamento é não só uma forma de proteção, mas uma barganha feita entre os homens. A mulher torna-se um objeto em troca do dinheiro.

Assim como em *Melle.Cinema* (1923), alguns contos também apresentam o casamento e a maternidade como a maior felicidade para a mulher, como o maior objetivo a ser alcançado em sua vida. Por exemplo, em “Amor e vigor”, conto de Julio Seth cinematografado pela *Realart* e publicado no nº99, a história gira em torno de Guy, um homem simples que recebe uma herança e conhece Ruth, uma professora muito bonita que está fugindo de Norton, seu ex-marido que a maltratava. No decorrer da narrativa, Guy salva Ruth de Norton e se casa com ela, não só pelo amor que sentiam um pelo outro, mas para trazer segurança, livrando-a de situações de perigo e completando sua verdadeira felicidade. Nesta história, o homem bom e honrado aparece como salvação para a mulher, e o casamento com cumplicidade e amizade como a verdadeira felicidade. Tal situação vai de encontro com a reformulação do papel do homem no

casamento. Lembrando que a campanha pelo casamento feita no período frisava a importância de o homem tratar a mulher com mais ternura, a fim de trazer menos problemas para dentro da família (Maluf; Mott, 1998).

Em “As três ilusões”, conto de Eugenio Perego cinematografado pela *Rinascimento-Film e Unione Cinematographica Italiana*, publicado no nº101, a história gira em torno de Pina, uma jovem que é obrigada a casar com o barão D’Alevy pelo seu pai, pois era um banqueiro muito rico – e aqui vemos novamente a mulher como objeto de troca entre os homens. O barão era na verdade um homem que vivia nas orgias, tinha um péssimo caráter e a tratava com brutalidade. No decorrer da história, Pina é salva de um afogamento por Robert, por quem fica apaixonada. O barão tenta prejudicá-lo e o faz perder todo seu dinheiro. Pina e Robert decidem suicidar-se, pois não teriam uma vida boa e digna. Entretanto, a jovem descobre que está grávida de Robert e desiste do suicídio, pois a maternidade seria o seu ápice de felicidade e faria tudo por seu filho. Nesta narrativa, opõe-se novamente as figuras masculinas, entre o homem bruto e o caridoso, reforçando que as mulheres preferem àqueles que as tratam bem. Além disso, a maternidade aparece como salvação de uma vida de tristezas, salva a personagem inclusive do suicídio, reforçando também o ideal do papel feminino atrelado ao “ser mãe” (Maluf; Mott; 1998).

A dicotomia entre mulher honrada e desonrada é também bastante trabalhada nas páginas do periódico. Diversos contos apresentam os dois perfis simultaneamente nas narrativas. Por exemplo, em “Delírio de Luxo”, conto de Julio Seth cinematografado pela *First National Circuit* e publicado no nº93, a história gira em torno de duas mulheres que são castigadas pelos seus pais. Anna é filha do Sr. Hedder e trabalha junto com ele em um armazém de roupas. É considerada uma moça honesta, mas é injustamente acusada pelo seu próprio pai de roubo. Madelaine, por sua vez, é filha de Wallace, o dono do armazém, e é o resultado de uma criação livre. Vive nos *cabarets* se entregando à dança com diversos homens. Durante a narrativa, o autor deixa implícito que Madelaine acaba sendo estuprada por um destes homens, entretanto, ela mesma se culpa pelo o que aconteceu. A narrativa opõe as duas figuras femininas, inocentando Anna por ter se mantido pura e honrada e punindo Madelaine por seu comportamento desmedido que levou a perda de sua honra, ou seja, de sua virgindade. Ao final, ambas as personagens são acolhidas pelos pais.

Em “Sem pensar nas consequências”, novela de Rachel Crothers cinematografada pela *Paramount* e publicada no nº103, a personagem principal é Teddy, uma moça criada livremente,

caracterizada como uma verdadeira “melindrosa”. Vive nos bailes, fumando, bebendo e dançando intimamente com os homens. Se recusa obedecer aos desejos de seu pai, que tenta educa-la de maneira correta. Durante o enredo, acaba ficando a sós com um dos homens em uma fazenda longe da cidade, porém ainda tinha valores morais e fica horrorizada quando ele tenta corrompe-la. Seu pai exige que o homem se case com ela, para que sua honra seja restaurada. Porém a própria personagem se recusa, alegando que jamais se casaria com um homem que se mostrou um traidor. Ao não se casar, a história corre pela alta sociedade e Teddy torna-se mal falada e desmoralizada. Decide ficar morando na fazenda de seu pai, desiste da vida urbana e cosmopolita e apaixona-se por Billy, e assim, terminam vivendo felizes.

Em ambos os contos, percebemos como a representação da mulher moderna está vinculada a ocupação dos espaços públicos, principalmente àqueles considerados imorais e ao uso de entorpecentes – o álcool e o tabaco. Também percebemos como a honra está submetida a virgindade, não só na sua integridade, mas a situações que sugiram a sua perda. No primeiro conto, a personagem realmente perde a sua virgindade e por isso já é considerada desmoralizada. Já no segundo, isso não chega a se consumar. Entretanto, as aparências já são o suficiente para definir a honra feminina. A sociedade tem o poder de decidir inocentar ou culpabilizar a mulher. Por isso a insistência do pai de Teddy em que se case com o homem. Tais situações representam fortemente o “júri” social que as mulheres da década de 1920 enfrentavam, que definiam a sua honra ou a sua desonra a partir da sua vivência dentro ou fora da proteção do lar (Maluf; Mott, 1998; Caulfield, 2000).

A desonra é também muitas vezes atrelada à má criação familiar. Em “Marion”, conto de Annie Vivanti cinematografado pela *Unione Cinematografica Italiana*, publicado no nº95, a história gira em torno de Marion, uma cantora linda, órfã, que foi criada brutalmente, inclusive sofrendo castigos corporais. Se apaixona por Mario, um escritor que com os anos a abandona pela fortuna. Mario se casa e Marion, louca de ciúmes, mata sua esposa. O enredo atribui a loucura de Marion ao fato de ser órfã e consequentemente não possuir uma educação apropriada. O abandono paterno resultaria em uma vida cheia de desonras, tristezas e violência.

Também em “Fascinação”, conto de A.Novart cinematografado pela *Metro Pictures Corporation*, distribuído pela Companhia Brasil Cinematographica e publicado no nº107, a narrativa gira em torno de Doris, filha do Marques de Lisa da Espanha e de uma estadunidense, era também noiva de um homem chamado Raphael. Doris vivia com a maior independência, era encantadora e sedutora, frequentava *cabarets*, bebia e fumava. A Marquesa de Lisa, sua tia,

fica escandalizada com sua vida e decide leva-la a Espanha para que tenha uma educação adequada. Durante sua estadia na Espanha, engana sua tia e faz as maiores loucuras, acaba descobrindo que seu próprio pai possui um filho fora do casamento com uma das prostitutas de um *cabaret*. Ao final, este filho – seu irmão – tenta matar o Marques e Doris acaba ferida. Dessa forma, a personagem percebe todos os erros que cometeu e implora para que Raphael se case com ela, para que seja salva da fascinação pela vida mundana.

Este enredo é bastante parecido com os de “Sem pensar nas consequências” e “Delírio de luxo”. Doris é igualmente a representação da mulher moderna, muito encantadora e sedutora, utiliza de artigos masculinos, como o álcool e o cigarro e frequenta locais inóspitos às mulheres honradas, como os *cabarets*. Já a Marquesa de Lisa personifica uma mulher de valores honrados – momento em que se opõe novamente a honra e a desonra - que decide proporcionar uma boa educação para a sobrinha, pois seu pai e sua mãe não estariam cumprindo o seu papel, na verdade, estariam ambos também imersos nos “ideais” da modernidade. Ou seja, o diferencial aqui é que a culpa pelo comportamento vulgar, cosmopolita, desmedido da jovem reside na falta de uma educação familiar rígida, capaz de assegurar os valores conservadores, que as levem direto ao casamento, crítica que vai de encontro com a abordagem de Benjamin Constallat.

De maneira geral, *A Scena Muda* parece que esteve bastante alinhada às críticas conservadoras acerca da influência da modernidade no comportamento feminino. Durante a análise de seus exemplares, percebi que os contos em sua grande maioria, não somente os citados acima, representam estes dois tipos de mulheres: as que se mostram dotadas de valores honrados, antigos e conservadores e as que personificam a modernidade em sua essência, ou seja, que frequentam os novos locais de sociabilidade, que usufruem de substâncias – álcool e tabaco - e que possuem maior liberdade sexual. Vale lembrar que durante o ano de 1923, estava em vigência o decreto-lei de número 4743, que regulava a liberdade de imprensa e censurava os materiais considerados perniciosos à moral. Tal legislação provavelmente deve ter influenciado de alguma forma a produção do periódico.

Entretanto, apesar de encontrar estes aspectos bastante alinhados à dicotomia em que estava inserido o ideal feminino, percebe-se ainda grandes diferenças entre os contos da revista e *Melle.Cinema* (1923). Em primeiro lugar, personagens femininas de mais de um conto trabalham fora de casa sem precisar de uma autorização masculina, e tal fator não parece ser definidor da honra. Também o divórcio não parece ser definidor de moralidade, o que consequentemente dissocia a honra da virgindade. Em “Amor e Vigor”, citado acima, a

personagem Ruth é professora e casada, mas foge do marido por ser maltratada, mesmo assim é considerada uma boa moça. Na realidade, a distância gritante entre o periódico e o livro reside no fato de a mulher “desonrada” ainda assim conseguir ter um final feliz. Os homens de *A Scena Muda* parecem inocentar os “erros” das mulheres com facilidade, os pais perdoam as filhas e os maridos as esposas. Tal desfecho está vinculado ao fato de o cinema transformar o casal em uma unidade exterior à sociedade. Em outras palavras, nada impede que o casal fique junto nos enredos cinematográficos, o amor vence todas as barreiras, inclusive as normas sociais (Sevcenko, 1998). Dessa forma, não importa se a mulher se corrompeu durante parte de sua vida, ela ainda assim consegue um final feliz – sendo ele o casamento e a maternidade.

Grande exemplo deste tipo de narrativa é o conto “Sem pensar nas consequências”, em que Teddy é a pura representação da mulher moderna e, assim como Rosalina, percebe os erros de seu comportamento, mas diferente desta última, consegue se casar com Billy e terá como futuro uma vida pacata na fazenda. Desta forma, as problemáticas levantadas pelos setores conservadores na década de 1920 sobre o consumo do cinema pelas mulheres pode ter residido não somente pela ocupação dos espaços públicos, mas nos desfechos das diversas narrativas que elas estavam consumindo. Pois, lembrando, os contos publicados na revista eram filmes que alguns dias depois seriam exibidos nas salas de cinema cariocas. Sendo assim, havia um duplo consumo destas narrativas, primeiro na revista e depois nas telas, o que contribuí para reforçar ainda mais os padrões representados. Gostaria de ressaltar, também, que há um recorte de raça evidente, não existem mulheres negras no periódico. Não aparecem nas narrativas dos contos, nas cenas dos filmes, nas fotografias das atrizes e nem nas ilustrações das propagandas. Tal fator explicita a segregação entre os espaços – sejam eles físicos ou culturais – de representação entre as populações negra e branca do Rio de Janeiro na Primeira República (1889-1930).

Por último, ressalto que não há nada mais normal do que encontrar mais de um tipo de representação de comportamento feminino no periódico, já que a imprensa é um local permeado pela atuação de diversos atores político-sociais, caracterizando-se como um meio polifônico e polissêmico, capaz de incorporar mais de uma ideologia em suas páginas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das temáticas desenvolvidas nos três capítulos deste trabalho, percebemos como na década de 1920 havia um discurso muito bem embasado e estruturado acerca do papel feminino dentro da sociedade carioca. Mesmo com o constante avanço no plano material, que deveria levar a civilização brasileira ao tão almejado progresso, no que diz respeito aos costumes e comportamentos os valores eram ainda bastante tradicionais, havia inclusive, uma constante negação e combate à modernidade. O que se tinha era a criação de uma sociedade modernizada industrialmente, mas conservadora no âmbito das mentalidades. Na realidade, o progresso viria justamente a partir da moralização e da ordem da população, que quanto mais conservadora nos costumes, mais apta estaria a transformar a nação “positivamente”. Neste caso, as grandes responsáveis pela conservação dos costumes e da honra da nação seriam justamente as mulheres.

A análise de *Melle.Cinema* (1923) nos mostra com excelência esta mentalidade conservadora sobre a feminilidade do período. A mulher moderna/desonrada é aquela que usufrui de arquétipos masculinos – tem cabelo curto, fuma, bebe, frequenta bailes, saí sozinha, etc. A única forma de evitar a “proliferação” destas jovens na sociedade seria a partir de uma educação mais rigorosa no lar, pois, uma vez corrompidas, jamais conseguiriam restaurar sua honra e cumprir seu papel biológico – ser mãe e esposa. Também, como abordado por Maluf e Mott (1998), tais ideais eram amplamente divulgados pela imprensa. Esta afirmação ficou muito bem exemplificada analisando o periódico *A Scena Muda* (1921-1955), que mesmo possuindo diversas vezes desfechos “progressistas” nas narrativas de seus contos, ainda assim reafirmava a dicotomia entre mulher honrada e mulher desonrada, condenando as ações consideradas “modernas” e vulgares. Além disso, percebe-se, comparando os dois produtos, que ambos possuem uma hegemonia racial, não retratando pessoas negras em posição de protagonismo em suas imagens e narrativas, reforçando o retrato de uma sociedade branca em suas páginas.

Considero, portanto, que os objetivos traçados para este trabalho foram realizados de maneira satisfatória. Foi possível, a partir da análise da imprensa e da literatura, – e de certa forma do cinema – atingir a problemática proposta. Ou seja, ter uma ideia das representações femininas que circulavam no plano cultural carioca no ano de 1923 e como elas eram influenciadas pelo contexto social e político do período, considerando que havia a construção de uma República conservadora, higienista e excludente.

Por último, ressalto que principalmente o periódico analisado permite realizar trabalhos mais aprofundados sobre a temática, especialmente no que concerne ao papel do cinema como polo irradiador da cultura. Seria interessante realizar uma análise mais aprofundada do surgimento de Hollywood, sua expansão e influência nos valores morais não só na década de 1920, considerando que a *A Scena Muda* circulou por mais de trinta anos no país. A revista também possui um grande conteúdo imagético muito rico que pede um olhar mais acurado e especializado. Entretanto, são lacunas que não foram possíveis abarcar neste momento, mas que estão abertas a continuidade na pesquisa histórica.

FONTES

A SCENA MUDA. Companhia Editora Americana. Rio de Janeiro: 1921-1955.

CONSTALLAT, Benjamim. Mademoiselle Cinema. Rio de Janeiro, RJ: Casa da Palavra, 1999.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BARBOSA, Marialva. **História Cultural da Imprensa: Brasil – 1900-2000**. Rio de Janeiro, RJ: Mauad X, 2007.
- BENDER, Flora Christina. **A Scena Muda**. 1979. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.
- CARVALHO, José Murilo de. **Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1987.
- CAULFIELD, Sueann. **Em Defesa da Honra: Moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.
- CHARTIER, Roger. **A Beira da Falésia: a história entre incertezas e inquietudes** / Roger Chartier, trad. Patrícia Chittoni Ramos - Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- CHARTIER, Roger. Textos, impressos, leituras. In: CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1988. p. (121-139).
- EL FAR, Alessandra. O novo século e a chegada de Mademoiselle Cinema. In: EL, FAR, Alessandra. **Páginas de Sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)**. São Paulo, SP: Companhias das Letras, 2004. p. (273-306).
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.
- LUCA, Tania Regina de. Histórias dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla. **Fontes Históricas**. São Paulo, SP: Contexto, 2008. p. (111-154).
- MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tânia Regina de. **História da Imprensa no Brasil**. São Paulo, SP: Contexto, 2012
- MELLO, Maria Thereza Chaves. A Modernidade Republicana. *Tempo*, v.13, n.26, p. 15-31, 2009.
- PEÇANHA, Natália Batista. Mademoiselle Cinéma: uma análise do conceito de pornografia. *Caderno Universitário de História*, ano VI, n.15, p. 14-16, 2010.

REMOND, René. **Por uma história política**. - 2. ed. - Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, v. 15, n.2, jul/dez, p. 71-99, 1990.

SEVCENKO, Nicolau. **História da Vida Privada no Brasil: República: da Belle Époque à Era do Rádio**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1998.

SÜSSEKIND, F. **Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.