



***“Senhorinha cinemofila”*: cinema e moda
na cultura brasileira dos anos 1920**

“Senhorinha cinemofila”: cinema and fashion
in the Brazilian culture of the 1920s

Tatiana Castro¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5721-1552>

Everton Vieira Barbosa²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2480-7397>

[resumo] Com o afincio de analisar a representação da feminilidade no cinema, que porta significados múltiplos, esse texto apresenta a importante relação entre cinema e moda nos anos 1920, revelando o poder de influência que esse veículo de comunicação teve nas experiências de vida de homens e mulheres que desfrutaram dos espaços de exibição. Para tal propósito, a metodologia consiste em realizar um breve panorama do impacto do cinema no meio sociocultural brasileiro da época e das modificações nos referenciais culturais de Paris para Hollywood, em termos de linguagem cinematográfica, e, finalmente, observar como a moda estava presente nessas transformações e como ela se destacou nesse contexto.

[palavras-chave] **Cinema. Moda. Cultura.**

[abstract] In order to analyze the representation of femininity in cinema, which carries multiple meanings, the current study presents the important relationship between cinema and fashion in the 1920s, revealing the powerful influence that this vehicle of communication had on the life experiences of men and women who enjoyed these exhibition spaces. For this purpose, the applied methodology consists in conducting a brief overview of the cinema's impact in the Brazilian socio-cultural environment at the time, the modifications in cultural references from Paris to Hollywood, in terms of cinematographic language, and, finally, observing how fashion was present in these transformations and how it stood out considering the scenario.

[keywords] **Cinema. Fashion. Culture.**

Recebido em: 09-12-2021

Aprovado em: 10-01-2022

¹ Doutoranda em História pela Universidade Federal Fluminense. E-mail: tccastro6@gmail.com Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3479187966268273>

² Mestrando em Patrimônio e Museu pela Universidade Paris 8. Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: semusico@hotmail.com Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3719090115264390>

Introdução

Um novo modo de vida crescia no espaço urbano brasileiro dos anos 1920. As principais capitais, Rio de Janeiro e São Paulo, ampliavam cada vez mais o acesso aos filmes e à cultura cinematográfica por meio da leitura de revistas temáticas. Com isso, queremos dizer que o consumo do filme equivale à prática de ir a uma sala de exibição e assistir à obra, enquanto o consumo da cultura cinematográfica refere-se ao uso de tudo o que envolve o cinema, como os impressos que relatavam a vida dos atores, das atrizes, dos estúdios de produção, das salas de exibição, das crônicas, etc.

Ao pensarmos essa experiência moderna, movimentada e marcada pelas figuras ex-cêntricas das melindrosas, propomos analisar a obra literária de Benjamin Costallat *Made-moiselle Cinema* (1923) e sua repercussão em alguns periódicos. Em seguida, abordaremos a obra literária de Victor Marguerite (1922) e a primeira versão fílmica francesa de *La Garçonne* (PLESSY, 1923). Finalmente, trataremos da transição da representação de modernidade feminina francesa para a da mulher moderna norte-americana com a ampliação do processo circulatório do cinema hollywoodiano no Brasil.

Esse período de transição foi importante para construir uma nova percepção da moda no Brasil, nesse caso representada pela mulher moderna que gostava de experimentar e viver os prazeres e os romances publicados nas revistas ilustradas e encenados no cinema. Alguns exemplos, como o cabelo curto de Louise Brooks³ e o novo estilo de vestimenta adotado por atrizes e atores em Hollywood, ajudaram a moldar o comportamento feminino nas décadas seguintes, e ainda hoje são lembrados como símbolo de emancipação e modernidade.

Ao longo do século XIX e no início do século XX, grande parte da burguesia brasileira seguia a tendência de importar hábitos e produtos estrangeiros⁴. Homens e mulheres, que se entendiam como sujeitos inseridos no processo de modernização, assimilavam, em sua maioria, os estilos e modos europeus, com uma inclinação maior aos costumes franceses (NEEDELL, 1993). Com a chegada e o crescimento do cinema hollywoodiano nas salas de exibição do Rio de Janeiro e de São Paulo, algumas mudanças nos comportamentos e nas vestimentas puderam ser percebidas no cotidiano carioca e paulistano, passando a integrar a vida burguesa moderna.

O início do consumo foi uma marca expressiva do contexto brasileiro no século XIX e no XX. Culturalmente, consumia-se roupas, tendências, marcas, literatura e cinema. Até mesmo a noção de consumo foi uma prática social burguesa importada dos costumes europeus (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004).

³ Até hoje os cabelos curtos de Louise Brooks são consumidos pela cultura da moda e da beleza no Brasil. Como é o caso do breve artigo *O retrato de uma década pelos cabelos curtos de Louise Brooks*, publicado na página da L'Oréal Paris. L'Oréal Paris, 11 fev. 2021. Disponível em: <https://www.loreal-paris.com.br/o-retrato-de-uma-decada-pelos-cabelos-curtos-de-louise-brooks>. Acesso em: 25 abr. 2022.

⁴ O mesmo se passou no espaço do cinema e de seu consumo cultural. Para compreender melhor a relação do cinema com a burguesia brasileira do início do século XX, ver SOUZA, 2004.

Tais práticas denotaram as várias expressões de valores daquilo que a sociedade de consumo prezava: ser moderno. Isso significa dizer que uma pessoa portava determinados hábitos e vestimentas considerados atuais na moda, classificados pelo gosto do momento, pela estética daquilo que atrai a atenção de maneira positiva e que indica adjetivações qualitativas de progresso, civilização e atualidade. Tanto o cinema quanto a moda serviram como suportes definidores de culturas modernas.

No caso das mulheres, as representações de feminilidade reproduzidas no cinema hollywoodiano e seus códigos simbólicos transmitidos nos gestos e no uso de determinadas vestimentas traduziram as práticas, as condutas e as roupas que caracterizaram a modernidade dos anos 1920.

Nesse sentido, consideramos importante compreender que tipo de feminilidade foi representada na imprensa do período e quais significados ela produziu a partir da relação entre cinema e moda. Essa compreensão permite identificar e entender a influência que ela exerceu nas experiências de vida de homens e mulheres que frequentavam os espaços de exibição. Para tal propósito, realizaremos um breve panorama do impacto do cinema no meio sociocultural brasileiro, apresentando as modificações nos referenciais culturais de Paris para Hollywood no que tange a linguagem cinematográfica. Em seguida, observaremos como a moda esteve presente no entorno dessas transformações e como ela se sobressaiu nesse contexto.

O cinema na terra tupiniquim

Quando o cinema hollywoodiano começou a se intensificar no Brasil, a partir dos anos 1920, a moda e o modo parisienses ainda predominavam na prática cultural e de consumo, principalmente entre o público feminino. O fim da Primeira Guerra, em 1918, não apenas retirou de cena muitos produtos europeus como abriu uma intensa disputa por representações no campo cultural.

Nesse período, muitos periódicos franceses deixaram de circular, diminuindo a quantidade de assuntos e informações que chegavam de Paris, a capital da moda. Essas alterações provocaram questões por parte de certos editores que interrogavam a continuidade da moda parisiense e, conseqüentemente, seu poder de influência sobre suas fiéis leitoras, seguidoras dos hábitos de se vestir.

Na revista *Careta*, o artigo *As modas da guerra* informava, em 1915, que as mulheres elegantes de Nova York estavam começando a introduzir “botas semelhantes às usadas pelos cossacos russos” (CARETA, 1915, p. 35), que poderiam ser utilizadas com um *tailleur*, o traje do momento. Ao perguntar se “*Chegará aqui esta moda?*” (CARIOCA, 1915, p. 35), a redação do jornal *Carioca* deu a conhecer os estilos vestimentares adotados pelas nova-iorquinas e que poderiam ser seguidos pelas cariocas.

Já no artigo *A moda exagerada e de mau gosto*, publicado em 1917 na revista *Eu sei tudo* (1917-1957), o redator explicitou às suas leitoras a presença da moda hollywoodiana em solo carioca, uma vez que a moda parisiense estava estagnada por causa das modistas dos ateliês de Paris que destinavam suas atividades de corte e costura às fábricas, dada a escassez da mão de obra masculina, que se encontrava na guerra. O autor anônimo, no entanto, não deixou de fazer suas críticas ao estilo hollywoodiano:

Os horrendos modelos que reproduzimos nestas duas páginas são extraídos das mais acreditadas e respeitáveis das grandes revistas norte-americanas, que atualmente ditam a moda ao mundo. Paris dominado pela crise do papel e a falta de pessoal – porque a maioria de sua população feminina está hoje entregue a serviço mais patriótico e mais rendoso nas fábricas de material bélico – já não dedica à moda a atenção que lhe dava soberania incontestável no assunto; já não publica figurinos. New York assumiu esse encargo e... que querem? Não é possível ser tudo. As *yankees* têm numerosos e apreciáveis dotes; mas não são parisienses: falta-lhe a inspiração de que Paris nos deu durante quase um século exuberantes demonstrações. (EU SEI TUDO, n. 3, ago. 1917, p. 99-100, grifo do original)

Era nítido o desgosto com a moda hollywoodiana emitido pelo autor do artigo da revista. Porém, frente ao aumento da procura por novidades no campo das vestimentas e à falta de novidades sobre a moda parisiense, os redatores se viam obrigados a suprirem a demanda feminina com informações vindas de qualquer outro país, como os Estados Unidos, tendo o cinema como seu principal suporte.

O cinema que chegou ao Brasil por meio das trocas com a Europa e ocupou uma cena importante na cultura brasileira. Nos anos 1920, esse suporte cultural teve um significado muito interessante: o de conduzir, reproduzir, construir e vender imagens femininas em rótulos que instigava o espectador e a espectadora ao desejo romântico, ao sonho e à identificação⁵.

Consideravelmente marcado no início do século XX, o cinema silencioso expressou uma linguagem pelos corpos. Na ausência da fala, esse tipo de linguagem – que de silêncio não tinha nada – reproduziu narrativas e construiu uma linguagem específica de comunicação: a visualidade. O ato fisiológico de enxergar foi mais intrigado do que o ato humano de ouvir. Enquanto o cinema dos anos 1930 consolidou⁶ sua indústria com base no realismo, proporcionado pela fala humana na sonorização, o cinema dos anos 1920 e os antecessores a ele ligaram as práticas silenciosas de reprodução à prática comum de leitura e de espetáculo (GOMES, 1980).

Nesse processo, era necessária uma atenção acentuada aos gestos, aos olhares e a todo e qualquer movimento cênico, cuja finalidade era compreender o que se queria dizer. A construção de sentidos desses filmes foi concebida sem a necessidade de palavras, frases ou textos. Era o corpo e as roupas que falavam, compondo as representações de feminilidade e masculinidade de seus espectadores.

Não podemos negar o avanço do processo psicológico de identificação do espectador com o filme quando chegou a sonorização, mas o cinema mudo construiu representações tão importantes quanto. Um comportamento que chegou ao Brasil, ainda no início dos anos

⁵ A experiência de se identificar com um filme está relacionada com a do cinema. Hoje entendemos essa fascinação como um desejo ou uma intensa admiração. Esse fascínio é capaz de modificar a vivência e os gostos de alguém, fazendo com que o sujeito inclua cada vez mais o que consome no filme na sua vida diária. Para entender essa discussão, ver MORIN, 1983, p. 143-172.

⁶ Para entender como o cinema se consolidou entre os anos de 1920 e 1930, ver MORIN, 1989.

1920, foi a corporalidade da mulher modernizada, consumista, transgressora e autorresponsável. Do francês, *la garçonne*⁷, e da cena hollywoodiana, a *vamp* ou a mulher moderna no pós-Primeira Guerra⁸. Duas versões de uma mesma alegoria: o corpo da mulher na moda e no cinema. Figuras que simbolicamente disputaram o campo cultural e o interesse pessoal da burguesa brasileira, uma intensa consumidora de produtos importados. Vejamos como essa representação de feminilidade apareceu na imprensa e no cinema dos anos 1920.

Entre *La Garçonne* e *Mlle. Cinema*

La Garçonne pode ser caracterizada pelo uso de cabelos curtos, “com vestidos retos, a cintura cai sobre as ancas, criando um aspecto esguio” (BARD, 2010, p. 319). Na época da publicação homônima de Victor Margueritte na França, em 1922, ela causou grande repercussão, principalmente por escandalizar muitos grupos religiosos e políticos, que iam do espectro conservador ao liberal, assim como certos grupos feministas, que associaram a romance à pornografia. Contudo, a obra chegou rapidamente ao Rio de Janeiro, tendo sido divulgada em *O Malho* (n. 1103, 3 nov. 1923, p. 12), *Careta* (n. 780, 2 jun. 1923, p. 20), *Revista da Semana* (n. 39, 22 set. 1923, p. 3), *Fon* (n. 10, 10 mar. 1923, p. 62), *Correio da Manhã* (n. 8733, 3 fev. 1923, p. 2), *Voz do Chauffeur* (n. 47, 3 ago. 1925, p. 17), *Gazeta de Notícias* (n. 14, 17 jan. 1923) e *Para Todos* (n. 222, 1923, p. 11), o que demonstrou sua repercussão nesse lado do Atlântico e a apresentação da nova moda à *la garçonne* para parte do público feminino.

A versão brasileira mais expressiva da obra foi devidamente construída no texto escrito por Benjamim Costallat, em 1923, com o título de *Mlle. Cinema*. Essa *senhorinha cinematografila*⁹, caracterizada como uma dama de comportamentos modernos dentro do estereótipo de cabelos e saias curtas, reproduziu uma conduta imoral e transgressora, responsável por renovar os hábitos de jovens que se identificaram com a vida urbana, louca e hodierna (SEVCENKO, 1992). Entendia-se por comportamentos modernos as intensas vida e atividade urbanas. Ao contrário da vida provinciana, a vida moderna na cidade abarcava uma parcela de garotas e mulheres da classe média que buscavam entrar no mercado de trabalho como alternativa para ampliar a renda familiar. A prática cultural também norteou a vida moderna com o aceleração do tempo e o contato direto com produtos que vinham de fora.

A própria noção de mulheres da classe média dentro do setor profissional foi uma exportação. Com o fim da Primeira Guerra, o mercado europeu apresentava uma defasagem

⁷ *La garçonne* foi um termo que fez referência ao estilo de ser, agir e se vestir de mulheres que buscaram se emancipar da vigilância patriarcal e moral. Alegórica e pejorativamente, *la garçonne* foi uma versão feminina de *le garçon*, do francês “o menino”. Seria como uma mulher que adota comportamentos masculinos. Na moda, *la garçonne* ganhou espaço com a obra de Victor Margueritte (1922), que colocou essa jovem emancipada como uma expoente do consumo moderno e como referência de penteados e vestimentas.

⁸ A atriz estadunidense Theda Bara foi uma forte representação da *vamp* na cultura cinematográfica da época, ou seja, sedutora, ousada, atrevida e independente. Theda Bara figurou uma representação de *mulher moderna* em filmes como *Escravo de uma paixão* (1915), *Carmen* (1915) e *Salomé* (1918).

⁹ O termo se refere às jovens consumidoras da vida moderna, do cinema e da moda. Termo mencionado por Alfredo C. Lopes em *Para Todos*. LÓPES, Alfredo C. *Mlle Cinema: gente nova*. *Para Todos*. Rio de Janeiro, ano VI, n. 302, 27 set. 1924, p. 47.

de mão de obra masculina e a reposição dos postos de trabalho aconteceu com a entrada das mulheres (THÉBAUD, 1991). Nos Estados Unidos, como a prática de consumo cresceu cada dia mais, as mulheres se modernizaram rapidamente com o objetivo de acessar o mercado de trabalho, as universidades e a produção de bens simbólicos (COTT, 1991).

Essas ideias, contidas no texto de Costallat, não foram bem acolhidas por grupos conservadores, que tentaram proibir a circulação da novela *Mlle. Cinema*, exigindo sua completa censura, tal como os conservadores franceses fizeram com a obra *La garçonne*, em 1922. Para esses indivíduos, a trajetória de luxo e amores mal resolvidos deveria ficar no esquecimento. Contudo, *Mlle. Cinema* estava na moda e em cena, como relata o colunista Lópes na revista ilustrada *Para Todos*:

Mlle. Cinema será adquirido por todos, sem exceção alguma. E nos saráus elegantes, nos cinemas, nos theatros, nos hotéis, nos botequins, enfim, em toda a parte, será a 'senhorinha cinemofila' analyzada e commentada. Pois não é isso mesmo que acontece com tudo que é moda? (LÓPES, 1924, p. 47)

Enquanto os grupos conservadores tentavam impedir a circulação do romance de Benjamim Costallat, condenando-o como um propagador da vulgaridade e subversivo à moral e aos bons costumes, em alguns periódicos o autor era citado como um escritor moderno, autêntico e bastante alinhado com o seu tempo.

Dos nossos escriptores jovens, Benjamim Costallat é, evidentemente, o mais característico. E isso porque, sendo um romancista moderno, pelo seus processos, e um chronista original, é um homem do seu seculo, e um homem que sabe ver as coisas e os typos deste momento da nossa civilização - com uma visão que não é a visão dos seus colegas. (FON FON, ano XXIII, n. 36, 7 set. 1929, p. 36)

O perfil criado por Costallat vai ao encontro da representação feminina descrita por Margueritte, em *La garçonne*. Assim, compreendendo que ambas as obras são narrativas ficcionais, elas permitem identificar comportamentos e vestimentas apropriadas por certas leitoras na década de 1920.

Na obra de Costallat, publicada em 1923, o autor afirma no subtítulo que "*Mademoiselle Cinema é uma Novela de costumes do momento que passa...*" (COSTALLAT, 1923 p.1), revelando sua atenção com a moda e os modos. O texto narra a trajetória de Rosalina, uma jovem garota que aproveita a vida intensamente, longe de qualquer restrição, tutela ou moralização. No início da obra, a personagem viaja para Paris, capital francesa associada ao luxo vivido pela garota e à vida urbana moderna sem restrições.

A história adota uma série de palavras e termos na língua francesa e atribui à personagem uma personalidade consumista e completamente despreocupada e desapegada da família. Rosalina encara o amor como um esporte, não estabelecendo laços, e, nitidamente, possui autonomia sob seu corpo e suas relações.

Ao longo da narrativa, Rosalina apresenta uma personalidade romantizada, ousada e deslocada.

Rosalina vestiu-se para jantar. O verde estava na moda. E Mlle. Cinema, toda de verde, rapidamente se transformou. O vestido era o seu próprio corpo, tão bem lhe desenhava as formas. E o cabelo curto, de *gigolette*, raspado a navalha, na nuca, dava à sua cabecinha loira um ar atrevido e provocante. (COSTALLAT, 1923, p. 119, grifo do original)

A descrição permite às leitoras a construção imagética e mental de um modelo de feminilidade que aos poucos passa a ser reproduzido no cotidiano das mulheres. Algumas produções cinematográficas aderiram ao estilo, ampliando ainda mais a prática de se vestir e agir conforme *la garçonne* por parte das senhorinhas de cinema.

Entretanto, esse novo estilo não foi hegemonicamente aceito. Os indivíduos contrários ao perfil feminino moderno expuseram suas desaprovações nas páginas dos jornais e revistas publicados no Rio de Janeiro, como foi possível verificar na revista *Vida Doméstica*:

“Vida Doméstica”, conquanto não prive os seus colaboradores de apoiar, combate tal moda “à la garçonne”, tida, há meses atrás, como horrível e deprimente por muitas daquelas que hoje a adotam... Para “Vida Doméstica” os cabelos curtos foram, são e serão, afinal, a maior extravagância, o mais infeliz dos caprichos femininos. O tempo encarregar-se-á de confirmar o nosso acerto. (VIDA DOMÉSTICA, n. 81, out. 1924, p. 67)

Como podemos constatar, o tempo provou que o autor anônimo do artigo estava enganado, pois a repercussão da moda à *la garçonne* se propagou, levando o romance de Victor Margueritte a ser adaptado às telas de cinema. O romance correspondeu a uma visão do modo de vida moderno parisiense, recebendo alterações da cinematografia francesa. No entanto, a figura *La garçonne*, como um expoente da moda da garota moderna, passou da literatura ao cinema de modo conflituoso entre grupos conservadores que buscaram proibir sua reprodução.

A primeira versão cinematográfica francesa de *La Garçonne*, adaptada da obra de Victor Margueritte, surgiu em 1923. Ela foi dirigida por Armand du Plessy e estrelada por France Dhélia. Por causa da censura ao romance e ao filme na época, o diretor teve que alterar o nome da produção para *Anne Corlac*. Uma segunda versão da película foi refeita em 1936, dirigida por Jean de Limur, com Marie Bell como *La garçonne*.

No Brasil, a versão brasileira de *La garçonne*, Rosalina, foi vivida por Carmen Santos no filme *Mlle. Cinema* de 1924, dirigido por Leo Merten. Carmen Santos foi uma das expoentes da cultura cinematográfica da mulher moderna e reconstruiu a vida de Rosalina no cinema com o seu próprio financiamento. O filme não obteve uma circulação comercial e se perdeu ainda em meados dos anos 1920 por causa de um incêndio na empresa pessoal de Carmen Santos, a F.A.B. Films Artístico Brasileiro.

Na mesma época, a senhorinha de cinema passou por uma metamorfose cultural, deixando de lado a identidade parisiense de *La Garçonne* para adotar o estilo *vamp*, melindrosa da cena hollywoodiana.

A mudança aconteceu nas salas de cinema do Rio de Janeiro e de São Paulo, com o aumento da exibição das produções de Hollywood e a diminuição da dos filmes de origem francesa. O mercado de exportação hollywoodiano ultrapassou o mercado cinematográfico francês pela primeira vez em 1916, no auge da Primeira Guerra. Naquele ano, os Estados Unidos exportaram em maior quantidade: 492 títulos contra 386 franceses (SOUZA, 2004, p. 176).

Com a chegada e o aumento das exibições hollywoodianas, a cinematografia francesa deixava de ser atrativa para grande parte do público espectador brasileiro, que se identificava com a linguagem adotada pelos ianques. E o mesmo podemos dizer do cinema nacional que carecia de financiamento e apresentava pouca técnica nos dispositivos, abrindo cada vez mais espaço para a crescente indústria cultural dos Estados Unidos. Assim, para obter o sucesso desejado, a produtora e atriz de filmes Carmen Santos se rendeu à linguagem e ao modo hollywoodiano de fazer e encenar filmes.

Enquanto a França se recuperava da Primeira Guerra Mundial e o Brasil dificilmente investia em cinema¹⁰, especialmente no início dos anos 1920, a indústria hollywoodiana rodava nas principais telas do Rio de Janeiro e de São Paulo com filmes que receberam um alto investimento, conquistando cada vez mais o gosto e a vida do espectador e da espectadora brasileira.

A relação do produto fílmico francês com a cultura letrada e intelectual afastou a massa que começava a consumir cinema. Nesse quesito, a indústria hollywoodiana produzia histórias comuns, dramas e comédias da vida moderna. A industrialização do cinema trouxe narrativas que eram acessíveis aos espectadores que não interagiram diretamente com a intelectualidade, a arte erudita e as letras clássicas. O cinema massificou a moda e as representações.

Nos Estados Unidos, o consumo e a circulação de filmes dobraram em relação ao consumo francês ou até mesmo ao brasileiro. No início dos anos 1920, a população estadunidense foi a que mais consumiu filmes no Ocidente (A SCENA MUDA, ano 1, n. 1, 31 mar. 1921). No mesmo período, o cotidiano e o divertimento se interligaram ao cinema, especialmente à indústria cultural, e a moda acompanhou essa transição (ADORNO, 2002).

A comparação entre a receptividade dos cinematógrafos hollywoodianos e a dos parisienses no início dos anos 1920 é injusta. Na disputa pela visualidade dos costumes, a França perdeu quando o cinema hollywoodiano chegou. A revista ilustrada e especializada em cinema, *A Scena Muda*, entrou em circulação nesse momento e trouxe nas primeiras edições curiosas notícias sobre a dura crise do pensamento francês e seu inevitável desmantelamento perante o crescimento da cinematografia. O periódico tratou do assunto como um ponto importante para entender a cisão cultural do Brasil e de outros países com o pensamento francês:

¹⁰ Na coletânea organizada por Fernão Ramos e Sheila Schvarzman (2018), podemos entender como essa falta de investimento afetou o início do cinema brasileiro e como o cinema estrangeiro se aproveitou desse entrave para se consolidar no país.

Sessenta deputados francezes acabam de apresentar á Camara um projecto de lei, tendente a estabelecer um estatuto de cinematographia em França. Apoz uma reunião com a Confederação dos Intellectuaes, estes parlamentares propuzeram-se remediar, como disseram, **“a situação critica da cinematographia franceza que peiora cada vez mais, e terminaria por eliminar de todos os paizes estrangeiros o pensamento francez e a arte franceza”**.

Eis um pensamento de principio, que merece a máxima atenção. Elle surpreenderá talvez muitos de nossos concidadãos, que duvidam da analogia que pode existir entre o **pensamento, a arte e a cinematographia!** (A SCENA MUDA, ano 1, n. 9, 26 maio 1921, p. 5, grifos do original)

Fazer circular projeções de imagens em movimento se enquadra em um novo momento, cujo ritmo era mais acelerado que o da leitura compassada e atenta, ritualizada nos livros. Esse novo tempo, o da linguagem cinematográfica, foi ao encontro da experiência do cotidiano de homens e mulheres que foram cadenciados aos sinos das indústrias, apitos das fábricas e demais enquadramentos sociais que a vida urbana e o espaço do trabalho lhes impuseram. A leitura já não acompanhava mais a mesma dinâmica de vida de operários e operárias, obreiros e obreiras que apenas buscavam diversão passageira para esquecer o dissabor da vida assalariada.

Por diversos motivos, na corrida do cinema ou na predominância da circulação dos costumes franceses e da moda parisiense por meio da sétima arte, *la garçonne*, simbolicamente, perdeu seu espaço para a *vamp* e para diversas outras figuras femininas que começaram a incorporar a nova vestimenta à fatalidade e ao erotismo e, posteriormente, ao modo de vida dos filmes hollywoodianos.

A redação de *A Scena Muda* salientou a nova realidade que nasceu no início dos anos 1920 com a influência do cinema em diversos campos de produção simbólica.

O **film** é um incomparavel instrumento de propaganda. Sua força persuassiva é mil vezes superior a do vocabulo ou da graphia. O livro, o jornal, o teatro, conquistadores dos cerebros e dos corações, são armas de curto alcance diante desta formidavel artilharia, que pode cobrir o planeta inteiro de uma chuva intensiva e ininterrupta de imagens e ideais. (A SCENA MUDA, a. 1, n. 9, 26 maio 1921, p. 5, grifo do original)

Podemos considerar que, de 1921 a 1929, a cultura cinematográfica da senhorinha de cinema cresceu e se consolidou. Nesse período, apesar de o modelo francês permanecer no imaginário dos espectadores do cinema, ele perdeu seu poder de influenciar novos códigos, cedendo espaço ao sonho americano. Assim, *la garçonne* abriu um campo amplo para se pensar a emancipação feminina dentro da moda e do cinema, mas ela foi absorvida pela cultura americana, que deu nova roupagem à representação de feminilidade nos trajes e nos filmes.

De la *garçonne* para a figura da *mulher moderna hollywoodiana*

A chegada do século XX trouxe consigo uma nova representatividade feminina. Simbolicamente representada por Salomé, de Oscar Wilde¹¹, a figura da mulher emancipada e perigosa cresceu à medida que o século seguiu seu curso. Na década de 1910, surgiu uma fatalidade explícita da mulher que conseguiu emancipar-se, dominar e manipular por meio do seu poder sedutor.

O perfil feminino destacado já havia sido percebido em outras temporalidades e espacialidades, como em Cleópatra e Salomé. Tais representações da *femme fatale* estiveram ligadas a estilos como *art nouveau* e o orientalismo popular (MORAES, 2017, p. 91).

Na passagem do século XIX para o XX, então, o caráter desse estilo de mulher perpassou o imaginário coletivo.

Esta preocupação com mulheres demoníacas e destrutivas é um dos traços culturais mais impressionantes do fim do século XIX. O tema era altamente difundido, atraindo homens de credos artísticos opostos, simbolistas e realistas, rebeldes e reacionários, e penetrando profundamente na consciência popular. (BADE citado por HUTCHEON, 2003, p. 29)

A fatalidade foi primeiro destinada ao público europeu por meio da literatura, das peças teatrais e de óperas que trouxeram na sua essência uma mulher que se emancipou da normatividade opressora e conservadora. A sensação de liberdade exprimiou-se em dois fatores: a misoginia, que representou o ódio por corpos femininos que se transformavam por meio das roupas, e por um desejo incontrolável – de caráter erótico ou não – de paixão e admiração.

Dentro de uma visão puritana, as Salomé eram as filhas da Babilônia, entregues à luxúria e ao narcisismo jovem. Distanciaram-se das obrigações impostas e libertaram seus corpos. Salomé e Carmens decolaram no campo cultural com a chegada do cinema, ao introduzir a fatalidade no consumo e na moda¹².

Na moda, podemos perceber um estilo mais ousado de se vestir, no qual o pudor ce-deu lugar à sedução. Tais mudanças fizeram-se sentir especialmente com a Primeira Guerra Mundial, produzindo um divisor de águas nos códigos vestimentares. Se até a *belle époque* ainda se via mulheres amplamente trajadas, o pós-guerra encurtou os tecidos e os cabelos e diminuiu o medo das novidades no vestir feminino.

¹¹ *Salomé*, de Oscar Wilde, é uma peça teatral do século XIX criada para representar a fatalidade feminina do período vitoriano e a nova mulher de acordo com os meios de consumo, tomado como ambiente a narrativa bíblica de Salomé, sobrinha de Herodes, Antipas que exigia a cabeça de João Batista, após dançar para o tio e para toda corte (SILVA, 2001).

¹² Rita Moraes (2017) considera a mulher fatal como um instrumento capitalista, sem muitos fundamentos, e não apenas um conceito de mercado. Essas marcas de fatalidade, modernidade e feminilidade construíram uma nova mulher dentro da moda. A fatalidade incluía, no campo da moda, a vestimenta como o tipo de corpo, de comportamento e os meios de se portar socialmente.

O encurtamento dos vestidos deveu-se principalmente pelas demandas da guerra com o fornecimento de toda matéria-prima possível. Somado a isso, o acesso feminino às fábricas para suprir a mão de obra masculina, que estava nas trincheiras, culminou com a produção de vestimentas mais soltas ao corpo, com a finalidade de facilitar o movimento feminino no espaço fabril.

Essas alterações permitiram novas brechas na estrutura social patriarcal que limitava as mulheres ao espaço doméstico e lhe prendia em longos e apertados vestidos, tais como o antigo espartilho que deixou de ser moda. Simbolicamente, o alargamento das vestimentas representou os novos acessos que a mulher alcançou no espaço público.

As referências à guerra também estiveram presentes na moda, seja no formato dos trajes, como o caso do *tailleur*, que permaneceu no guarda-roupa feminino por longo período, seja pelo tom azul que compôs a maioria dos uniformes de guerra dos aliados.

Para além da cultura de guerra nas vestimentas, nessa mesma época, alguns costureiros instalados em Paris produziram roupas inspirados em artistas com os quais mantinham relações de amizade. Paul Poiret (1879-1944), por exemplo, convidou Paul Iribe (1883-1935), em 1908, para realizar o catálogo intitulado *Les robes de Paul Poiret*, e, em 1911, o ilustrador Georges Lepape (1887-1971) para ilustrar o catálogo *Les choses de Paul Poiret*. Para além desses artistas, o costureiro francês também trabalhou com George Barbier (1882-1932), em 1912; Pablo Picasso (1881-1973); Charles-Edouard Jeanneret-Gris, conhecido como Le Corbusier (1887-1965); Leon Bakst (1866-1924); Romain Tirtoff, conhecido como Erté (1892-1990); Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949); Maurice de Vlaminck (1876-1958); Henri Matisse (1869-1954); André Derain (1880-1954); e Raoul Dufy (1877-1953), confirmando a importância que o costureiro atribuiu à arte.

A pintora Tarsila do Amaral (1886-1973) vestiu os modelos de Poiret. A projeção de sua imagem modernista vinha a partir de um guarda-roupa francês. Sua figura à *la garçonne* contribuiu para normalizar o estilo no meio cultural paulistano e carioca.

Durante o dia, o estilo *la garçonne* portava calças-pijama com sapatos de salto alto, blazers com echarpes de seda e, quando se usava terno, era acompanhado de paletó e saia. Durante a noite, vestia tecidos brilhantes com linhas retas e cores sóbrias (PIMENTA, 2013). As vestimentas, somadas ao corte de cabelo curto e ao hábito de fumar cigarro, aproximavam a figura de *la garçonne* aos códigos adotados pelos homens. Era, então, o uso de joias e de maquiagem que mantinham o estilo francês vinculado à ideia de feminilidade da época.

Enquanto isso, a *vamp* portava roupas e cabelos escuros, relacionados ao ar de perversidade e crueldade encenado pelas personagens nos filmes. O uso da maquiagem realçava a palidez no rosto, destacando os olhos e os lábios, criando um aspecto sombrio e sensual (GERBASE, 2008).

Apesar de ambas as representações figurarem as subversões de gênero, contestando os padrões da época, *la garçonne* apresentava uma postura mais próxima da intelectualidade da burguesia francesa, enquanto a *vamp* estava ligada aos desafios do cotidiano urbano, parecidos com a realidade das senhorinhas de cinema que se identificam com esse perfil hollywoodiano.

O modelo parisiense, então, foi aos poucos sendo adaptado ao cinema hollywoodiano, ganhando contornos às demandas cênicas. Essa foi a maneira encontrada para não poder abruptamente o laço que a cultura parisiense mantinha no Brasil, ao mesmo tempo que a produção hollywoodiana se consolidava no país.

Na contramão do melodrama familiar, da comédia e dos filmes que aglutinaram contos bíblicos com a literatura casta, outro grupo de filmes, que podemos destacar por seu naturalismo, cresceu e ganhou cada vez mais respaldo social. Foi dentro desse contexto que *la garçonne* ganhou sua visibilidade. Uma característica dos filmes *naturais* dos anos 1920, que não existiu no clássico hollywoodiano dos anos 1930, foi a nudez feminina, a sua fatalidade sensual, reproduzidas e duramente criticadas e repreendidas por setores mais conservadores (figura 1).

FIGURA 1 - NUDEZ FEMININA EM *HÁXAN - A FEITIÇARIA ATRAVÉS DOS TEMPOS*



FONTE: Viata si moartea lui Aron Biro. Disponível em: <https://aronbiro.blogspot.com/2016/07/filme-musai-de-la-tiff-2016-remember.html/>. Acesso em: 15 out. 2021.

A nudez feminina e a fatalidade constituíram o sentido da linguagem cinematográfica dos anos 1920, que buscou usar o cinema como um aparato para a difusão da arte e da visibilidade dos corpos dentro dos mais diversos aspectos, sendo os mais vigentes para o consumo do olhar e para a propagação de novos signos e comportamentos.

Nos anos 1920, a atriz Luise Brooks (1906-1985), figura da fatalidade e expoente da moda do cabelo curto, ganhou a cena do cinema silencioso alemão e reproduziu comportamentos que transgrediam as regras conservadoras. Equiparada à versão de *la garçonne*, Louise Brooks (figura 2) aprofundou a noção de *senhorinha de cinema* parisiense com a fatalidade nos filmes *Die büchse der Pandora* (*A caixa de pandora*, 1929) e *Diary of a lost girl* (*O diário de uma garota Perdida*, 1929), ambos de Georg Wilhelm Pabst.

No Brasil, a representação da fatalidade e da nudez, do corpo desviante e desejável, esteve nos trabalhos e na vida pessoal de Lelita Rosa. Conhecida na cena como uma mulher de costumes modernos, Lelita Rosa participou do censurado filme de Antonio Tibiriça, *Vício e beleza* (1926)¹³, que combinou nudez feminina, uso de drogas, exposição de comportamentos na época julgados como depravados e menção a doenças venéreas, como a sífilis¹⁴.

FIGURA 2 – LOUISE BROOKS, ÍCONE DA MODA FEMININA FATAL DOS ANOS 1920



FONTE: Mondo Moda. Disponível em: <https://mondomoda.com.br/2011/11/29/louise-brooks-imagem/>. Acesso em: 23 de ago. 2021.

¹³ O crítico de cinema Pedro Lima escreveu em *Cinearte* – Revista brasileira especializada em cinema – que Lelita Rosa havia sido a melhor coisa do filme. Segundo Lécio Augusto Ramos, “ela tinha a seu favor (para os padrões da época, pelo menos) uma privilegiada fotogenia. Seu tipo tendia ligeiramente ao exótico: os olhos meio rasgados davam-lhe uma feição oriental e os cabelos pretos muito lisos e compridos [...] um ar de mulher fatal verdadeiramente convincente” (CINEARTE, 1991, p. 81).

¹⁴ Na base da cinemateca brasileira, *Vício e beleza* aparece com os termos descritores tóxico, sexo e esporte. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/>. Acesso em: 23 ago. 2021.

Tal representação, ligada à figura de *la garçonne*, foi ao encontro de uma nova representação de mulher no espaço público. Ao considerarmos que a maioria das produções foi constituída por homens, podemos compreender que a criação dessa imagem também esboçou um olhar masculino sobre o corpo feminino, bem como evidenciou o contexto em que as obras foram realizadas¹⁵. Em um misto de liberdade com libertinagem, as representações de mulheres de cinema se intercalaram em cenas de ousadia e pudor, sensualidade e feminilidade, resultando no constructo imaginário de uma mulher que driblou a norma.

A licença poética permitiu que as histórias de ficção reproduzidas nos filmes criassem personagens como *la garçonne*, subvertendo a ordem. No entanto, essas representações não deveriam alcançar o mundo real. Esse era o limite que certos grupos conservadores tentaram impor. Sem êxito, o estilo à *la garçonne* ultrapassou as telas do cinema, ganhando espaço na imprensa, no teatro e nas ruas, com vestidos, maquiagens e uma norma forma de ser mulher e agir socialmente.

FIGURA 3 – LELITA ROSA, ESTRELA DA CINEMATOGRAFIA NACIONAL



FONTE: Biblioteca Jenny Klabin Segall. Disponível em: <http://bjks-opac.museus.gov.br/>. Acesso em: 23 ago. 2021.

¹⁵ Na obra *A mulher e o cinema* (KAPLAN, 2014), podemos entender como essa construção da visão masculina conduziu os corpos femininos na obra cinematográfica e ajudou a aprisionar as mulheres por séculos.

A cena silenciosa da mulher moderna foi uma expressão da história cinematográfica dos anos 1920 alegoricamente marcada pela moda que a acompanhou, com destaque especial para os cabelos curtos, expressão genuína de modernidade feminina na moda da época. A naturalização do corpo e da identidade feminina no cinema do período libertou a senhorinha de cinema de costumes estéreis herdados do século XIX, que a prenderam, limitaram e silenciaram. Ao ganhar espaço no mundo real, essas mulheres deram mais um passo em busca de equiparação de direitos entre os sexos.

Considerações finais

Concluimos este texto com uma reflexão sobre a linguagem cinematográfica e o sentido do cinema, considerando a moda como um elemento de grande importância no construído de representações femininas. Entender a estruturação da subversão feminina no campo da moda e do cinema nos permite deduzir algumas situações que vivenciamos hoje, como a intensa objetificação do corpo feminino e a permanência da violência física e simbólica dentro dos grandes estúdios de cinema.

Quando discutimos violação de liberdade, precisamos ter em mente que essa violação é dobrada às mulheres. O domínio masculino, ou o olhar masculino, construiu a personagem *vamp* e lhe condicionou duas interpretações de consumo: a do desejo romântico e a da repulsa. A mulher fatal, por natureza, colocou/coloca em risco o pilar precioso da tradição conservadora, a família, a moralidade e os costumes. A figura da mulher perigosa é explorada e hiper-sexualizada no cinema de massa até hoje. Filmes do atual ciclo hollywoodiano, como os de super-heróis e as narrativas que se enquadram no gênero de ação e terror – consumidos, na sua grande maioria, por homens –, direcionam à figura feminina uma exposição anormal do seu corpo; além de explorarem uma representação de fragilidade, de mulheres que necessitam de tutela ou proteção à violência física, explícita e implícita, seja emocional ou física, atrelada a comportamentos sexuais.

Mas essa transgressão interpretada do outro lado do domínio masculino, sob a visão feminina, principalmente a jovem senhorinha que adorava ir ao cinema, pautava-se em outro sentido, o da liberdade financeira, social e moral. Experimentaram uma vida que não foi vivida por suas mães e avós. A *vamp* representou uma reposição da figura feminina na interpretação pública e cultural. A senhorinha encontrou no sentido e na linguagem do cinema o caminho para consumir a moda dos cabelos curtos e dos vestidos deslocados da tradicional saia longa. Encontrava na figura feminina moderna uma nova forma de encarar o amor romântico, a maternidade, o consumo e até o discurso feminista.

No diálogo que podemos construir com o tempo presente, devemos destacar o avanço das mulheres no campo cinematográfico não apenas como atrizes, mas também como produtoras e diretoras. A epistemologia feminista, em parceria com o campo cultural, permitiu pensar a autoria feminina e a construção de uma linguagem cinematográfica feminina/feminista, ampliando ainda mais o sentido e o diálogo representativo do filme com mulheres na busca por emancipação e equiparação de direitos dentro da estrutura patriarcal.

Referências

- ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz & Terra, 2002.
- BARD, Christine. **Une histoire politique du pantalon**. Paris: Éditions du Seuil, 2010.
- BOOZER, Jack. The lethal femme fatale in the noir tradition. **Journal of Film and Video**, University of Illinois Press. v. 51, n. 3/4, p. 20-35, 1999.
- BORDAT, Francis. Le Code Hays. L'autocensure du cinéma américain. Vingtième siècle. **Revue d'histoire**, [França] p. 3-16, 1987.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- COSTALLAT, Benjamim. **Mademoiselle Cinema**. Rio de Janeiro: Benjamin Costallat & Miccolis Editores, 1923.
- COTT, Nancy F. A mulher moderna: o estilo dos anos vinte. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das mulheres no Ocidente: o século XX**. Porto: Edições Afrontamento, 1991.
- GERBASE, Carlos. O corpo feminino no cinema: entre a fascinação vital e o pecado mortal. **Comunicação & Informação**, Goiânia, v. 11, n. 2, p. 181-191, 2009. DOI: 10.5216/c&i.v11i2.7485. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/ci/article/view/7485>. Acesso em: 23 maio. 2022.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- GOMES, Paulo Emílio S. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1980. p. 87.
- GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. **Conexão - Comunicação e Cultura**, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, p. 65-77, 2009.
- HUTCHEON, Linda; HUTCHEON, Michael. O corpo perigoso. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 11, p. 21-60, 2003.
- KAPLAN, Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rocco: São Paulo, 2014. p. 336.

LOPES, Denise. A mulher no cinema segundo Ann Kaplan. **Revista Contracampo**, n. 7, p. 209-216, Niterói, 2002.

MARGUERITTE, Victor. **La garçonne**. Paris: Flammarion Éditeur, 1922.

MORAES, Rita. Femmes fatales: representation in the movies and the spectrum of modernity. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 19, n. 25, p. 87-97, 2017.

MORIN, Edgar. A alma do cinema. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

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

NEEDELL, Jeffrey. **Belle époque tropical**: sociedade e cultura no Rio de Janeiro na virada do século. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NUNES, Rodrigo Figueiredo. **A Hollywood clássica**: uma breve história (1930-1950). 2018. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Cinema) – Pós-Graduação à Distância em Cinema e Linguagem Audiovisual, Universidade Estácio de Sá, Porto Alegre, 2018.

PIMENTA, Maria Cecília Gonçalves. **La Garçonne**: a nouvelle femme representada pela moda da Paris dos Anos Loucos (1919-1929). 2013. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Estadual de Londrina, 2013.

RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila. **Nova história do cinema brasileiro**. V. 1. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

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

SILVA, Gelson Peres da. Salomé de Oscar Wilde: Questionamentos. **TEXTURA – Revista de Educação e Letras**, Canoas, v. 3, n. 4, p. 53-57, 2001.

SPINI, Ana Paula; BARROS, Carla Miucci Ferraresi. Star system, sexualidade e subjetivações femininas no cinema de Hollywood (1931-1934). **ArtCultura**, Uberlândia, v. 17, n. 30, p. 11-30, 2015.

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

THÉBAUD, Françoise. A grande guerra: o triunfo da divisão sexual. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das mulheres no Ocidente**: o século XX. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

Fontes

A SITUAÇÃO do cinematographo em França. **A Scena Muda**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 9, 26 de maio de 1921, p. 5. Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=084859&pagfis=295>. Acesso em: 24 mai. 2022.

CARETA. Rio de Janeiro, ano VIII, n. 364, 12 jun. 1915, p. 35. Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=083712&pasta=ano%20191&pesq=&pagfis=14101>. Acesso em: 24 mai. 2022.

CARETA. Rio de Janeiro, ano XVI, n. 780, 2 jun. 1923, p. 20. Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=083712&pasta=ano%20191&pesq=&pagfis=30390>. Acesso em: 24 mai. 2022.

EU SEI TUDO: Magazine mensal ilustrado. Rio de Janeiro, n. 3, ago. 1917, p. 99-100. Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=164380&pasta=ano%20191&pesq=&pagfis=390>. Acesso em: 24 mai. 2022.

FON FON. Rio de Janeiro, ano XVII, n. 10, 10 mar. 1923, p. 62. Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=259063&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=42977>. Acesso em: 24 mai. 2022.

FON FON. Rio de Janeiro, ano XXIII, n. 36, 7 set. 1929, p. 36. Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=259063&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=70322>. Acesso em: 24 mai. 2022.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, ano XLVIII, n. 14, 17 jan. 1923, p. 2. Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_05&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=7888. Acesso em: 24 mai. 2022.

Imagem: Nudez feminina em **Häxan - A feitiçaria através dos tempos**. 1922. Direção: Benjamin Christen. Disponível em: <https://aronbiro.blogspot.com/2016/07/filme-musai-de-la-tiff-2016-remember.html> Acesso em: 15 out. 2021.

PLESSY, Armand du (dir.). **La Garçonne**. França / Bélgica, 1923, 1h10m B&P. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0014072/>. Acesso em: 25 abr. 2022.

LÓPES, Alfredo C. “Mlle. Cinema” na coluna: Gente Nova. **Para Todos**, Rio de Janeiro, ano VI, n 302, 27 set. 1924, p. 47. Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=124451&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=12669>. Acesso em: 24 mai. 2022.

O caso de La Garçonne. **Correio da manhã**. Rio de Janeiro, ano XXII, n. 8733, 3 fev. 1923, p. 2. Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_03&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=13555. Acesso em: 24 mai. 2022.

O MALHO. Rio de Janeiro, ano XXIII, n. 1103, 3 nov. 1923, p. 12. Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116300&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=51404>. Acesso em: 24 mai. 2022.

PARA TODOS. Rio de Janeiro, ano V, n. 222, 1923, p. 11. Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=124451&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=8342>. Acesso em: 24 mai. 2022.

REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, ano XXIV, n. 39, 22 set. 1923, p. 3. Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=025909_02&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=5496. Acesso em: 24 mai. 2022.

QUAL O povo mais apreciador de cinematographo? **A Scena Muda**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1. 31 de março de 1921, p. 15. Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=084859&pagfis=17>. Acesso em: 24 mai. 2022.

VIDA DOMÉSTICA. Rio de Janeiro, ano V, n. 81, out. 1924, p. 67. Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=830305&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=3813>. Acesso em: 24 mai. 2022.

VOZ DO CHAUFFEUR. Rio de Janeiro, ano II, n. 47, 3 ago. 1925, p. 17. Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=343390&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=438>. Acesso em: 24 mai. 2022.

Agradecimentos

Revisora do texto: Ana Carolina Carvalho de Moraes. E-mail: carvalho.carol@uol.com.br