

As representações femininas no *star system*: o glamour e o erotismo de Tônia Carrero

Female representation on star system: glamour and eroticism of Tônia Carrero

CABRAL, Gabriela Soares; Mestranda; Universidade Federal de Juiz de Fora, gabriela.soarescabral@gmail.com¹

Resumo: O presente artigo tem como objetivo a análise das fotografias que ilustram um perfil jornalístico da atriz Tônia Carrero (1922-) publicado pela revista *Scena Muda* (1921-1955) em 1950 com a proposta de observar se há em sua representação indícios de glamour e erotismo, características notadas no *star system* hollywoodiano, modelo no qual o estrelismo brasileiro se inspirou.

Palavras chave: *star system*; erotismo; feminilidade; glamour.

Abstract: *The objective of this article is to analyse photographs of Tônia Carrero's (1922-) journalistic profile published by the magazine Scena Muda (1921-1955) at 1950 with the purpose of observing if in hers representation there are indications of glamour and eroticism, characteristics noted in the hollywoodian star system, model wich brasilian star system were inspired.*

Key words: *star system*; eroticism; femininity; glamour.

Considerações Iniciais

O cinema, desde seus primórdios, exerceu grande fascínio no imaginário de seus espectadores. O ápice de sua influência ocorreu no final dos anos 1920, quando Hollywood se consolidou como grande indústria através dos mecanismos de produção e divulgação do *studio system* e *star system*. Neste contexto, os estúdios norte-americanos difundiram através de seus filmes, não apenas seu modo de vida pautado no consumo e lazer, mas também definições de papéis masculinos e femininos. A imagem das estrelas era moldada pelo olhar do homem em arquétipos pré-fabricados baseados nos

¹ Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo (UFJF), especialista em Moda, Cultura de Moda e Arte (UFJF) e mestranda do Programa de Pós Graduação em Arte, Cultura e Linguagens (UFJF).

preceitos de glamour e erotismo. Assim, estes eram os principais componentes da construção imagética das *stars*.

Apesar da forte presença hollywoodiana no país, o Brasil também tentou emplacar um cinema industrial que se inspirava no modelo norte-americano. Diante de uma cinematografia já dominada por grandes estrelas norte-americanas, coube a imprensa ajudar na disseminação do *star system* brasileiro, onde a comparação com as estrelas estrangeiras era constante, apontando para a percepção de um modelo de estrelismo nacional mimético a imagem hollywoodiana.

O objetivo deste artigo é analisar a construção imagética de Tônia Carrero, um dos grandes nomes cinema nacional durante esta era de consolidação dos grandes estúdios no Brasil, de forma a observar se há em sua representação elementos de glamour e erotismo, característicos das representações das estrelas norte-americanas (ADAMATTI, 2008). Desta forma, pretende-se analisar, através do método proposto por Ana Maria Mauad (2016), cinco imagens de Tônia Carrero retiradas da revista de fã *A Scena Muda* (1921-1955) em 1950. Entretanto, primeiramente se faz necessário compreender o papel da estrela no contexto no qual a atriz está inserida, bem como entender a imagem de que forma a mulher era trabalhada pela cinematografia hollywoodiana. Para isto, se faz pertinente trabalhar teóricos como Edgar Morin (1980), Cristina Meneguello (1996), Laura Mulvey (1983) e outros.

A era dos grandes estúdios

O domínio do cinema hollywoodiano, a nível global, constituiu-se, de fato, após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Enquanto os países europeus se encontravam devastados pelo conflito, os Estados Unidos estavam fora dos campos de batalha e, portanto, possuíam condições de produzir filmes e exportá-los, o que acabou levando a uma universalização do olhar norte-americano. Além disso, o surgimento, na virada da década de 1920 para a de 1930, dos filmes falados, bem como o estabelecimento de um

modelo de produção industrial serializado – conhecido como *studio system* – que, pautado por preceitos capitalistas contribuíram para o advento da era dos grandes estúdios cinematográficos.

O cinema adquire, então, um processo de setorização da produção fílmica. Os procedimentos, que antes se achavam centralizados nas mãos dos diretores, passaram por uma especialização em departamentos, com características semelhantes às linhas de montagem industriais. Desta forma, os estúdios não eram responsáveis apenas pela produção dos filmes, mas também pela sua distribuição e exibição. De acordo com Cristina Meneguello (1996), a base desta estrutura bem sucedida estava fundamentada na promoção dos longas através da figura das estrelas, um fenômeno conhecido por *star system*.

O *star system* surgiu entre os anos de 1913 e 1919, momento no qual a indústria cinematográfica, ao perceber que o público reagia à presença de determinados astros, inferiu que seus produtos poderiam ser comercializados com a exploração da imagem de atores e principalmente atrizes, que passaram a ser encaradas como mercadorias, passíveis de fabricação. Os investimentos e as técnicas de racionalização do sistema fizeram da estrela um artigo destinado ao consumo das massas, uma vez que a sua difusão, em larga escala, é assegurada por veículos de comunicação em massa, como, por exemplo, imprensa, rádio e cinema. Deste modo, os intérpretes são transformados em produtos a serem consumidos pelos espectadores: as estrelas, ao mesmo tempo em que adquirem um papel de mito², possuem também um lado humanizado, levando os espectadores a projetarem em seus ídolos aquilo que não podem realizar e se identificarem com seus atributos humanos. Portanto, neste processo, o *star system* transforma até a vida privada dos artistas em objeto dotado de valor comercial e publicitário: ‘a estrela é simultaneamente mercadoria de série, objeto de luxo e capital fonte de valor’ (MORIN, 1980, p.81).

² É importante ressaltar que aqui falamos de mito como um conjunto de condutas e situações imaginárias onde os protagonistas são personagens sobre-humanas, heróis ou deuses. Dessa forma a estrela como mito é entendida pelo processo de divinização do cinema que a transforma em um ídolo para seus espectadores (MORIN, 1980).

Neste contexto, as salas de cinema do Brasil eram dominadas pelas obras dos grandes estúdios norte-americanos, uma vez que a produção cinematográfica nacional era pouco expressiva. Logo, através de seus filmes, Hollywood fundamentou na sociedade brasileira, que via o cinema como sinônimo de modernidade, valores de consumo e lazer pautados em seu *american way of life* (MENEGUELLO, 1996).

Este processo teve grande participação da imprensa, uma vez que as revistas de fãs, periódicos especializados em cinema, exerceram um papel mediador entre a influência cinematográfica e seus espectadores (MIRA, 2001). Assim, estas publicações disseminavam o modo de vida norte-americano através do culto às estrelas, trazendo para um público ávido por informações sobre a vida das *stars*, entrevistas, reportagens, fofocas e fotografias sobre os astros e os bastidores fílmicos.

A figura feminina no *star system*: glamour e erotismo

Conforme afirma Berger (1972), a mulher apresenta uma aparência social diferente do homem, uma vez que a presença masculina pertence ao campo da ação, ou seja, sugere o que o homem pode fazer por nós ou para nós, enquanto a presença feminina se manifesta na aparência:

Os homens agem e as mulheres aparecem. Os homens olham para as mulheres. As mulheres veem-se a serem vistas. Isto determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres como também as relações das mulheres consigo próprias. O vigilante da mulher dentro de si própria é masculino: a vigiada, feminina. Assim, a mulher transforma-se a si própria em objeto – e muito especialmente num objeto visual: uma visão (BERGER, 1972, p.51).

Laura Mulvey (1983) observa como a mulher é mostrada como objeto sexual no cinema clássico, em uma combinação de espetáculo e narrativa.

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta a sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir impacto erótico e visual de forma a que se

possa dizer que conota a sua condição de “para-ser-olhada” (MULVEY, 1983, p.444).

A mesma autora ressalta como Hollywood estruturou a sua cinematografia por meio dos códigos de uma linguagem patriarcal dominante, um conceito denominado prazer visual. Segundo ela, este processo se dá de duas formas: a primeira é o prazer em observar outra pessoa como um objeto de estímulo de olhar, enquanto a segunda se constrói no narcisismo que se identifica com a imagem vista. Dentro deste contexto, as mulheres se tornam signos de sexualidade convertidas em imagens ao se tornarem, simultaneamente, objeto erótico para os personagens na tela e para o espectador.

Giselle Gubernikoff (2016) complementa ao pontuar como o papel social da mulher difundido pelo cinema hollywoodiano, principalmente através da figura da estrela, foi alimentado por ideias patriarcalistas, envolvendo a imagem feminina em uma idealização sexualizada e fetichizada, na qual as espectadoras se identificam e assumem padrões expostos pelo enunciado fílmico. Assim, a linguagem cinematográfica ao ser dominada pela visão do homem, dissemina uma imagem feminina construída por valores masculinos. Portanto, ‘a mulher está presente no discurso cinematográfico e fora dele como espectadora, envolvida como sujeito histórico que se enquadra no processo de identificação e assumindo padrões de feminilidade impostos pela sexualidade masculina’ (p.48).

Segundo Lipovetsky (1997), o século XX testemunhou uma promoção excepcional do valor da beleza, inédita até então. Nos séculos antecedentes, a beleza feminina era associada a uma armadilha mortal. A mulher bela, ao mesmo tempo em que era objeto de veneração, causava desconfiança nos homens. Além disso, a beleza feminina era usada para mostrar o poder econômico de seus pais ou maridos em uma contrapartida sexual ou ligação matrimonial. Após o advento da indústria do cinema, a beleza feminina não se concretiza apenas em um mercado sexual, mas também midiático:

De onde há a emergência de um novo poder da beleza feminina: ganhar uma fama planetária, ser admirada pelas massas, levar uma vida boa graças a uma atividade

profissional reconhecida socialmente e independente de troca sexual. Se a estrela é um fenômeno inseparável da era democrática, não é somente porque as pessoas de todas as condições podem em direito fingir acender à glória midiática, mas também porque um valor tradicionalmente feminino, a beleza, permite elevar as mulheres a um nível de consagração social igual ao dos homens (LIPOVETSKY, 1997, p.179).

Pode-se pressupor que é por isso que a beleza é fundamental no estrelato, uma vez que a beleza física é associada à beleza interior. Morin (1980) narra como o corpo ideal da estrela mostra uma alma ideal. Ou seja, a estrela deve ser profundamente boa, não só nas telas, mas também em sua vida pessoal. Esta conjugação entre beleza e espiritualização constitui a sua “sobrepersonalidade”. Esta característica deve ser evidenciada pela aparência: elegância, roupas, propriedades, animais, viagens, amores, luxos, refinamento, extravagância e uma dose de simplicidade requintada.

Assim, Meneguello (1992, p.168) considera a estrela imaterial, porém ao mesmo tempo real, uma vez que ela não apenas divulga a realidade, mas produz a sua própria realidade também. Deste modo, a estrela ‘é o lugar onde se atualizam os signos colocando-os em circulação: ela lança modas, comete ousadias e sedimenta perfis essencialmente femininos’. Portanto, a mídia ao misturar a vida pública e privada dos astros, gera uma ‘cinematografização do cotidiano’, propondo coexistir ‘mãe amantíssima, dona de casa, mulher fria e vamp de cobiça o homem alheio’ (p.170).

Esta cinematografização do cotidiano afeta os espectadores na medida em que estes signos compartilhados pelos filmes e suportes midiáticos que envolvem a estrela são trabalhados em forma de conselhos, dicas e publicidade, o que leva ao mimetismo do público. Desta forma, Hollywood acabou ditando sua própria moda, ajudando o desenvolvimento da indústria de cosméticos, alavancando o consumo no país e difundindo valores baseados no *american way of life* (MENEGUELLO, 1992).

A estrela participa dessa purificação estética que é o cerne de todo o espetáculo. Passa, portanto, a alimentar o sonho ou o imaginário que, por sua vez, passam a modelar a conduta, ou seja, os processos de identificações e imitações são postos em prática. A partir daí, todo o gestual, o modo de expressão, as formas dos relacionamentos com o meio social são guiados

pela conduta das estrelas que se transformam em modelos a serem seguidos (GUBERNIKOFF, 2016, p.73).

Ao analisar a construção imagética das estrelas em duas importantes revistas de fãs brasileiras em sua dissertação *A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: A Cena Muda e Cinelândia (1952-1955)*, Margarida Maria Adamatti (2008) observa que o erotismo e o glamour³ são os principais atributos explorados pelo *star system*.

A respeito da erotização feminina, Craik (1993) declara que as mulheres aprenderam a gerir componentes corporais internos e externos de forma que este se torne feminino. Entwistle (2002) completa ao dizer que a cultura ocidental infunde muito significado sexual ao corpo das mulheres e, portanto, estas são conscientes do poder da indumentária como aliada sexual que pode ressaltar o seu atrativo, porém, isto não é resultado de uma identidade natural da feminilidade, e sim de uma série de associações culturais que tendem enxergar a mulher mais próxima da sexualidade do que os homens.

Já o conceito de glamour, segundo Adamatti (2008), confunde-se com as qualidades baseadas na fotogenia designadas para as estrelas, uma vez que o termo define uma qualidade especial que pode causar fascinação, deslumbramento ou encantamento já que transmite status, prestígio e beleza. Reflexo do cinema de Hollywood durante a primeira metade do século XX, o glamour permitia as mulheres comuns saciar seus sonhos de escapismo das dificuldades cotidianas e a expressar interesse no poder do sexo, do exótico, da presença e da influência (DYHOUSE, 2010).

Logo, as estrelas tem sua imagem moldadas para se enquadrar em arquétipos. Suas faces, corpos, roupas e comportamentos são construídos pelos estúdios de forma a interpretar representações diversas, que contemplam desde a mocinha ingênua à mulher fatal.

O estrelismo no Brasil: construção imagética de Tônia Carrero

³ Segundo Dyhouse (2010), durante o século XIX o termo era relacionado ao ocultismo e à magia, uma vez que designava feitiços de ilusão. Seu significado começou a mudar no início do século XX, se relacionando com a opulência do teatro, o exótico e a sofisticação sexual. Foi a partir deste momento, que a palavra ganhou uma conotação mais ligada à moda e a uma forma de feminilidade. Neste contexto, o cinema exerceu um papel de catalizador da expressão.

Conforme falamos, no início do século XX a produção cinematográfica nacional era pouco expressiva e as principais salas de exibição do país eram dominadas por películas estrangeiras, principalmente hollywoodianas. Porém, a partir dos anos 1930, o Brasil passaria por mudanças políticas e econômicas advindas do primeiro governo Vargas (1930-1945) que impactariam o cenário cultural dos anos seguintes. João Luiz Vieira (1987), narra que Getúlio Vargas passa a assumir um papel mais agressivo na defesa da indústria nacional, começando, então, a surgir as primeiras tentativas de uma industrialização da atividade cinematográfica no país. Assim, surgem experiências cariocas como a Cinédia (1930), a Brasil Vita Filme (1934) e a Sonofilmes (1937). O autor destaca que se propunha um cinema brasileiro com padrão internacional de qualidade, porém, na prática, isto significava a 'adoção irrestrita do modelo de produção glorificado por Hollywood' (p.133).

Maciel (2008) ressalta que o *star system* brasileiro embora fosse nutrido e inspirado pelo modelo hegemônico, conseguia uma relativa autonomia. De acordo com a autora, esta autonomia estava na imprensa:

Não importa que o cinema brasileiro, em escala industrial, tenha enfrentado dificuldades que o impediram de se consolidar. As revistas cinematográficas divulgavam um sistema estrelar nacional, chegando até a nomear como "estrelas", meras aspirantes à fama. A imprensa escrita tinha esta mobilidade e autonomia, pois, enquanto filmes muitas vezes não saíam do projeto, a publicação de fotografias e textos era menos onerosa e possibilitava a divulgação de mulheres (e também alguns homens) disponíveis para um estrelato que não se cristalizou na frágil produção do cinema nacional (MACIEL, 2008, p.152).

Uma vez que o *star system* norte-americano já se encontrava consolidado no imaginário brasileiro quando o estrelismo nacional começou a surgir, este preservou atributos do modelo no qual se inspirou. Uma das principais evidências é a constante comparação de estrelas nacionais com os ícones do cinema hollywoodiano. As revistas ressaltavam as semelhanças na personalidade dos astros e também na aparência. Muitas vezes 'as atrizes eram simbolicamente destrinchadas pois seus traços e/ou formas se

assemelhavam aos de vários ícones estrangeiros: olhos de Garbo, cabelos de Marilyn, etc' (MACIEL, 2008, p.157). Através destas comparações, pode-se inferir que o padrão de representação que permeava as estrelas brasileiras era o mesmo do cinema hollywoodiano.

Dentre as estrelas que lançadas pelo estrelismo nacional Tônia Carrero⁴ (1922) foi um dos grandes destaques. A atriz começou sua carreira no cinema em 1947 com o filme *Querida Suzana* da companhia Cinelândia, após voltar da França – onde havia estudado teatro - com seu marido, o artista plástico e diretor Carlos Thiré. Com sua estreia no cinema, logo ganhou destaque na mídia que já a consagrava estrela. Sua beleza chamou a atenção do diretor Fernando de Barros que a convidou para participar dos filmes *Caminhos do Sul* (1949) e *Perdida pela Paixão* (1950). Neste meio tempo, Tônia se enveredou para os caminhos do teatro e estrelou *Um Deus Dormiu lá em Casa* (1949) de Guilherme Figueiredo, com direção de Silveira Sampaio. Mais tarde, em 1951, Tônia se juntou ao elenco de atrizes da Cia Cinematográfica Vera Cruz (1949-1954), onde estrelou os longas “*Apassionata*” (1952), de Fernando de Barros, “*Tico-tico no Fubá*” (1952) de Adolfo Celi, e “*É Proibido Beijar*” (1954), de Ugo Lombardi. Enquanto isso, a atriz continuou se dedicando ao teatro ao integrar em 1953 o grupo do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC – 1948-1964). Com o fim da Vera Cruz em 1954, a atriz fundou ao lado do ator Paulo Autran (1922-2007 - com quem Tônia viria a se casar após seu divórcio de Thiré) e do diretor Adolfo Celi (1922 – 1986) a Companhia Tônia-Celi-Autran (1956-1962), e posteriormente ingressou na televisão, nos anos 1960. (CARVALHO, 2009).

Maciel (2008, p.171) sugere que nas tipificações das estrelas nacionais, Tônia Carrero se enquadrava na imagem de glamour:

Ela era o que se entendia por uma atriz *glamour*, presença constante em pré-estreias, coquetéis e eventos sociais; destacada pela imprensa por possuir “*plena consciência de sua posição de grande estrela*”. Sua vida pessoal fornecia “bons ingredientes” para a imprensa: a separação do marido Carlos Thiré, o filho Cecil, o romance com o diretor Adolfo Celi e sua beleza “deslumbrante” deliciavam cronistas de plantão.

⁴ Nome artístico de Maria Antonietta Portocarrero Thedim.

Assim, ao estabelecer este breve perfil de Tônia Carrero, é possível partir para o objetivo deste artigo, que visa compreender se as fotografias da atriz, disseminadas pela imprensa especializada refletem a imagem de glamour e erotismo características do modelo do *star system* hegemônico no qual o estrelismo nacional se baseou. Portanto, para a análise imagética de Tônia, nos basearemos no método sugerido por Ana Maria Mauad (2005) que propõe a realização de uma abordagem histórico-semiótica, pois a fotografia, na qualidade de texto, deve ser vista como uma mensagem que se organiza a partir de duas frações: a expressão, que compete os atributos técnicos, e o conteúdo, determinado pelo campo da composição e sua relação com o contexto. Segundo a autora 'ambos os segmentos se correspondem no processo contínuo de produção de sentido na fotografia, sendo possível separá-los para fins de análise, mas compreendê-los somente como um todo integrado' (p.143).

Este método baseia-se em três premissas: a noção de série ou coleção, o princípio da intertextualidade e o trabalho interdisciplinar. A primeira baseia-se na ideia de que a análise crítica da fotografia não pode se limitar a um único exemplar, sendo necessária a realização de uma serialização das imagens. A segunda tem como fundamento que para ser interpretada como texto (suporte de relações sociais), a fotografia se relaciona com outros textos, produzindo, assim, a textualidade de uma época. A terceira se expressa na compreensão da imagem como uma mensagem significativa que se processa através do tempo, demandando por parte do historiador um aparato teórico-metodológico em coordenação com uma gama de outros saberes.

Como objeto de análise, estudaremos as fotografias de Tônia Carrero veiculadas pela revista *A Scena Muda* (1921-1955) entre 1947 e 1955, período de duração de sua carreira cinematográfica. O periódico, que neste momento já havia mudado seu nome para *A Cena Muda*⁵, foi uma das principais revistas de fãs em circulação no Brasil. O enfoque se limitará às matérias chamadas perfil jornalístico, ou seja, uma biografia sintética de um determinado personagem.

⁵ A mudança do nome ocorreu na edição nº1052, de 20/05/1941, devido a uma reforma ortográfica realizada no período, e assim permaneceu até o fim de sua circulação.

Ao realizar uma busca relacionada a Tônia Carrero na revista em questão⁶, foi possível encontrar apenas uma reportagem perfil⁷, portanto, será este o nosso objeto de análise. Sob o título de “Tônia Carrero: Uma estrela com máscara” a matéria publicada na edição de número 17, em 25 de abril de 1950, traz como a carreira de Tônia, tanto no cinema quanto no teatro, ressaltando seu talento na atuação. Não vemos neste caso referências a vida pessoal da atriz ou sua beleza. Além disso, a reportagem vem ilustrada por cinco imagens que analisaremos agora.

Primeiramente é preciso destacar que as imagens não trazem os créditos de quem as fotografou, o que impossibilita saber se foram realizadas pela equipe da revista ou do estúdio que representava a atriz naquele período. Além disso, em nenhum momento o texto faz menção às fotografias, ao passo que as legendas não se relacionam com as mesmas (com exceção da foto em que aparece acompanhada por Fernando de Barros).

Figura 1: Página dupla do Perfil reportagem de Tônia Carrero ilustrada por 4 fotografias da atriz. A *Scena Muda*, número 17 de 25 de abril de 1950.



Fonte: Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo, <http://bjksdigital.museusegall.org.br/>, 2017.

⁶ Todas as edições da revista se encontram digitalizadas de forma completa no site <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/> permitindo este tipo de busca.

⁷ Na realização da pesquisa pelo nome da atriz foram encontradas um total de 122 ocorrências.

Figura 2: Continuação da reportagem perfil de Tônia Carrero na revista *Scena Muda*, número 17 de 25 de abril de 1950.



Fonte: Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo, <http://bjksdigital.museusegall.org.br/>, 2017.

Ao observar as cinco imagens representadas nas figuras 1 e 2, podemos observar duas séries de fotografias. A primeira se refere as duas fotos em que atriz aparece sem trajar roupas de banho, onde aparece sentada em uma cadeira com seu nome e acompanhada do diretor Fernando de Barros. Podemos notar que Tônia aparece usando a mesma blusa em ambas as fotografias, o que indica que foram realizadas no mesmo dia. Além disso, apesar de não podermos afirmar com certeza, há a possibilidade de que se trate de fotografias retiradas nos bastidores de alguma produção. Já a segunda série contempla três fotografias restantes onde a estrela aparece trajando um maiô. É possível perceber mais uma vez que há um único traje presente nas três imagens, além de notar que o cenário as constitui também é o mesmo.

No quesito técnico as cinco imagens possuem características semelhantes. São fotografias posadas onde Tônia Carrero aparece em primeiro plano e bem iluminada. É o enquadramento que varia. Nas fotos em que a atriz é clicada de maiô, vemos quadros maiores, que buscam mostrar também seu

corpo, enquanto na série em que Tônia aparece na cadeira e acompanhada do diretor Fernando de Barros, o enquadramento é mais fechado em seu rosto.

Partindo para a análise dos conteúdos imagéticos, nos ateremos primeiro a série de fotografias em que Tônia Carrero aparece de maiô. Um ponto importante a se destacar são as poses utilizadas pela estrela em cada um dos registros. É possível notar na primeira imagem uma pose que valoriza de maior forma as pernas de Tônia, na segunda um destaque do rosto, e na terceira, um enfoque nas costas.

O cenário também constitui um aspecto significativo da composição destas imagens. Podemos notar clara intenção de fotografar Tônia Carrero à beira da piscina e à beira mar no caso da figura 3. Não podemos afirmar, mas através da comparação com outras imagens da época, imaginamos que se trate do Hotel Copacabana Palace, reconhecido por hospedar celebridades e sediar glamourosos eventos sociais.

No que se refere a análise da indumentária, Dyhouse (2010) pontua que os trajes de banho se tornaram extremamente desejáveis a partir dos anos 1930, devido à moda associada às praias e à piscina. Esta voga foi impulsionada pela popularidade dos banhos de sol e sua associação com o estilo de vida luxuoso impulsionado pela disseminação das atividades ao ar livre iniciado nos anos 1920.

Sobre o uso do maiô, Entwistle (2002) aponta como o corpo vestido muitas vezes possui maior carga erótica que a nudez. Os adornos adicionam conotações sexuais aos indivíduos que antes estariam ausentes, uma vez que as roupas adicionam mistério aos corpos, deixando-o mais provocativo, e a partir do momento em que a imaginação é um componente da sexualidade, as vestes, ao manterem o corpo oculto, podem estimular a fantasia e consequentemente o desejo sexual. Deste modo, Craik (1993), ao estudar o papel erotizador dos trajes de banho, observa que eram primeiramente usadas por pudor em meados do século XIX, pico da decência moral, e cobriam quase toda a pele. Com o tempo foram passando por um afrouxamento do recato, que aos poucos permitia uma maior revelação do corpo. Com as mudanças ocorridas no feitio das peças, houve a preocupação de agregar detalhes que

remetessem a feminilidade às roupas de banho. Estas modificações passaram a destacar os atributos sexuais relacionados às peças.

Assim, podemos inferir que as roupas de banho são dotadas de poder sugestivo, pois ao mesmo tempo em que cobrem o nu, deixam grande parte do corpo descoberto e ressaltam os atributos eróticos femininos, estimulando a fantasia e, conseqüentemente o desejo. Portanto, a presença do maiô nos registros de Tônia Carrero no presente artigo representa uma forma de erotização, sutil, da atriz praiano.

Quanto ao gestual dos registros de Tônia Carrero, podemos notar que todas as poses buscam passar sensualidade. Devemos destacar como a alça do maiô da estrela esta posicionado em duas fotografias da série, de uma forma que pareça acidentalmente caída. Dyhouse (2010) ressalta como a atitude era, junto à indumentária, uma forma de reafirmar *glamour* e confiança sexual. Portanto, não bastava apenas trajar determinadas peças de roupas ou acessórios, era preciso incorporar o *sex appeal*.

Já no que se refere a análise de conteúdo da segunda série podemos ver que Tônia Carrero aparece trajando roupas simples, não se pode afirmar se são trajes próprios da atriz ou figurino, uma vez que observamos a possibilidade das fotos terem sido realizadas no *set* de filmagem de alguma produção. Apesar das roupas simples, Tônia aparece com os cabelos bem arrumados, do mesmo modo em que aparece na primeira série, e maquiagem leve. Apesar da imagem mais simples, a presença da cadeira com seu nome, geralmente atribuída a grandes estrelas e sua foto posando ao lado de Fernando de Barros ajudam na concepção de Tônia como um nome de importância do cinema nacional.

Deste modo, através desta análise foi possível perceber como as imagens das estrelas, neste caso Tônia Carrero, eram trabalhadas em preceitos de glamour e erotismo pelos estúdios e imprensa. Enquanto muitas vezes o texto não tenha como foco a imagem da atriz, a representação feminina ainda é reforçada além das telas para os espectadores através de fotografias que ressaltam o corpo, a beleza e a atitude da *star*. Além disso, foi

possível notar como os conceitos de glamour e erotismo aparecem representados, muitas vezes, de forma intrínseca nas imagens.

Considerações Finais

Após compreender o contexto em que Hollywood se firmou como grande indústria cinematográfica e sua influência na consolidação das estrelas no imaginário de seu público, ajudando na determinação de papéis femininos e masculinos, através de arquétipos pré-fabricados, foi possível perceber como o *star system* molda suas estrelas para representarem um papel de feminilidade relacionado ao glamour e erotismo. Assim, pode-se observar como as estrelas tinham suas imagens construídas através de códigos gestuais e de vestuário.

A partir do momento que a cinematografia tentou trabalhar suas estrelas dentro dos moldes hollywoodianos, podemos perceber através de uma análise iconológica de imagens de Tônia Carrero, como a atriz também estava sujeita a estas construções imagéticas. Deste modo, considerada uma atriz de glamour, Tônia Carrero é retratada em condição de estrela, ao lado de diretores e sentada em cadeiras com seu nome grifado, demonstrando sua consciência enquanto importante nome da cinematografia nacional. Neste contexto, a atriz também aparece usando trajes de banho, que ao serem dotados de poder sugestivo, acompanhados de um determinado gestual, ajudavam a transmitir, de maneira sutil, um erotismo presente nas estrelas de cinema do período em questão.

Referências Bibliográficas

ADAMATTI, Margarida Maria. **A crítica cinematográfica e o *star system* nas revistas de fãs: A Cena Muda e Cinelândia (1952 – 1955)**. Dissertação (Mestrado em Estudos do Meio e da Produção Mediática) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

BERGER, John. **Modos de ver**. Lisboa: Edições 70, 1972.

CRAIK, Jennifer. States of undress: lingerie to swimwear. In: **The face of fashion: cultural studies in fashion**. London/New York: Routledge, 1993.

DYHOUSE, Carol. **Glamour: women, history, feminism.** Londres: Zed Books, 2010.

ENTWISTLE, Moda, adorno y sexualidad. In: **El cuerpo y la moda.** Barcelona: Paidós, 2002.

GUBERNIKOFF, Giselle. **Cinema, identidade e feminismo.** São Paulo: Editora Pontocom, 2016.

LIPOVETSKY, Gilles. **La troisième femme.** France: Nrf essais, 1997.

MACIEL, Ana Carolina de Moura Delfim. **“Yes nós temos bananas”.** Cinema industrial paulista: a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, atrizes de cinema e Eliane Lage. Brasil, anos 1950. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

MAUAD, Ana Maria. **Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX.** An. mus. paul., São Paulo, v.13, n.1, p.133-174, Junho 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142005000100005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 05 ago. 2016

MENEGUELLO, Cristina. **Poeira de estrelas: o cinema hollywoodiano da mídia brasileira das décadas de 40 e 50.** Campinas: Editora da Unicamp, 1996

MIRA, Maria Celeste. **O leitor e a banca de revistas: a segmentação da cultura no século XX.** São Paulo: Olho d'Água/Fapesp, 2001.

MORIN, Edgar. **As estrelas de cinema.** Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

_____. **Cultura de Massas no Século XX: Volume 1 - neurose.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (Org.). **História do Cinema Brasileiro.** São Paulo: Círculo do Livro, 1987.